





La tinta en la clepsidra



La tinta en la clepsidra

Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica

Edición de
Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens



Primera edición, 2012

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© de la Edición, Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens

© de los artículos, los autores

Edita: PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias S.A.

Diputación 216, Bajos
08007 - Barcelona
Tel. 93 451 65 70 - Fax 93 452 10 05
www.publimrr.es - publi@publimrr.es

ISBN: 978-84-477-1160-4

D.L.: B-13.338-2012

Maquetación: J.B.P. Maquetacions Informàtiques, S.L.

Impresión: MRR

Índice

A modo de presentación	11
------------------------------	----

I. SOLO CON VER EL ÁLAMO PRIMERO

Amaranta Saguar/ “Influencia de la hipérbole sacroprofana bíblica sobre la interpretación y la estructura de <i>Celestina</i> ”	15
Blanca Ballester Morell/ “El legado de <i>La Arcadia</i> virgiliana en la obra de Juan del Encina”	25
María del Rosario Martínez Navarro/ “La Corte como <i>Mare Malorum</i> : tradición y fuentes para un tópico renacentista”	35
Ana María Maldonado Cuns/ “El prólogo del <i>Cancionero</i> de López Maldonado”	51
Sònia Boadas/ “Saavedra Fajardo y la revolución astronómica del siglo XVII” ..	61
Paula Renata de Araújo/ “ <i>Rinconete y Cortadillo</i> : novela de pícaros”	71
Alejandro Loeza/ “Una definición contrastada de la picaresca cervantina a partir de <i>La ilustre fregona</i> ”	79
Zaida Vila Carneiro/ “La repercusión en la poesía española de la visita a España del Príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en 1623”	89
Sara Pezzini/ “La ocasión histórica en los poemas gongorinos: a propósito de una décima sobre la toma de Larache”	97

II. DE UNA MEMORIA PERDURABLE

Iván Teruel Cáceres/ “Estrategias de legitimación tras el elogio: Herrera Maldonado y su ‘Apología en favor de Fernán Méndez Pinto’”	107
Benedetta Belloni/ “El viaje al exilio de un morisco de ficción: memoria literaria del desarraigo hispano-musulmán en la novela <i>La desdicha por la honra</i> de Lope de Vega”	117

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer/ “La doma de la boba: de fuentes y tradiciones en Shakespeare y Lope de Vega”	127
Diana Berruezo Sánchez/ “ <i>Il Novellino</i> de Masuccio Salernitano en algunas comedias de Lope y Calderón”	139
Alicia Vara López/ “De Barclay a Calderón: algunas claves sobre la fuente de <i>Argenis y Poliarco</i> ”	151
Karine Delmondes/ “La Batalla de Fuenterrabía en la comedia calderoniana <i>No hay cosa como callar</i> ”	165
Sofía Cantalapiedra Delgado/ “La tradición clásica en <i>El Eneas de Dios</i> de Agustín Moreto”	173

III. ETERNIDAD QUE NO SE VE

Leticia Villamediana González/ “‘Comencémos á conocer á una nacion, que tanto nos importa tenerla á raya’. El fenómeno de la emulación en <i>La estafeta de Londres</i> (1762) de Francisco Mariano Nifo”	187
Noelia García Díaz/ “Las aportaciones del viaje de Norberto Caimo a la revisión de un género”	199
Silvia Iserte López/ “La influencia de la religión en el debate entre lo moral y lo estético en el siglo XIX”	211
Alba González Sanz/ “El uso de la historia en la poesía romántica femenina. El caso de María del Pilar Sinués (1835-1893)”	223
María Vilariño Suárez/ “Normalidad y emergencia: la ficcionalización de la historia en la novela romántica española y en la literatura gallega decimonónica”	231
María Teresa Navarrete Navarrete/ “La recreación de prácticas bruguesas en la Restauración española en <i>Miau</i> de Benito Pérez Galdós a partir de sus personajes femeninos”	241

IV. EN ACCIDENTE LIMPIO Y SOMBRA EXACTA

Alba del Pozo García/ “Quiero ser santa: misticismo y decadencia en <i>Dulce sueño</i> de Emilia Pardo Bazán”	255
Jordi Bermejo/ “La recreación literaria en <i>Castilla</i> (1912) y <i>Capricho</i> (1944) de Azorín: simbolismo y metaliteratura”	265
Laura Palomo Alepuz/ “Algunas notas sobre la obra de asunto bíblico de Gabriel Miró”	277
Francesca Crippa/ “Realidad histórica y ficción literaria: notas sobre la <i>Sonata de Invierno</i> de Ramón del Valle-Inclán”	287
Blanca Ripoll Sintés/ “Masonería y literatura: el caso de Francesc Ferrarí Billoch”	297

Cristina Arias Vegas/ “Luis Felipe Vivanco, el hombre interior”	307
Marta Cobo Esteve/ “La tradición del prólogo en el ciclo farsesco de Federico García Lorca: hilos cervantinos de un telar”	313
M ^a Paz Cornejo Ibares/ “El teatro histórico y <i>Un soñador para un pueblo</i> de Antonio Buero Vallejo. La recepción de su estreno en 1958”	323
Bernat Padró Nieto/ “Poética del ‘Pecio’: fundamentos de teoría crítica en <i>Vendrán más años malos y nos harán más ciegos</i> de Rafael Sánchez Ferlosio”	333
Albert Jornet Somoza/ “La ocultación del significado como gesto autorial en dos momentos de la historia poética”	345

V. TESTIGOS DE UN INSTANTE DE PERFECCIÓN

Mazal Oaknín/ “Crónica del desamor: la doble desilusión de las mujeres durante la Transición Española”	357
Jairo García Jaramillo/ “La poesía no quiere adeptos, sino amantes. (Javier Egea en diálogo con la tradición)”	367
Anna Tort Pérez/ “Puentes entre Oriente y Occidente en la obra de Chantal Maillard”	379
Lola Nieto/ “-Entredecirse-. El pensamiento oriental en <i>Husos</i> de Chantal Maillard”	391
Dolores Juan Moreno/ “El auriga Platón: filosofía y Grecia en la poesía de Aurora Luque”	401
José Martínez Rubio/ “Del documento como verdad al documento como mentira; apropiaciones de la ficción en la novela española actual”	413
Katarzyna Zofia Gutkowska/ “Juegos con la tradición en la narrativa española y polaca actual. Estudio comparatista de estrategias novelescas contemporáneas”	423
Mónica Molanes Rial/ “El teatro frente a la historia en la obra dramática de Juan Mayorga”	433

VI. DE MILLARES DE RAÍCES QUE PIENSAN Y SABEN

Verónica Hernández Landa Valencia/ “La piedra de Sísifo. Tradición y modernidad en las novelas históricas del siglo XIX mexicano”	443
Verónica Vallejo/ “El mundo del juego: la literatura y las representaciones en torno a los juegos de azar en el siglo XIX mexicano”	455
Fernando A. Morales Orozco/ “‘Si tu as épouse la Bête... tue-la’. Federico Gamboa y las novelas de adulterio”	467

Claudia C. López Pedroza/ La crónica de la <i>Semana Alegre</i> : reflejo de información y de recreación de la Ciudad de México de final del siglo XIX y de inicio del siglo XX”	479
Benoît Filho/ “La recuperación del Perú colonial en la narrativa de Ventura García Calderón”	489
Rocío Calvo Fernández/ “César Vallejo y la Guerra Civil Española: análisis de <i>España, aparta de mí este cáliz</i> ”	497
Elisa T. Di Biase/ “El amor y la muerte: influencia de <i>El Cantar de los Cantares</i> en la obra de los poetas San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas” .	509
Lucía Gonzato/ “Virgilio vs Lucano en la obra de Alberto Girri”	521
Andrés Manuel Martín Durán/ “El <i>Romance de Conde Niño</i> en la tradición oral de Cuba y República Dominicana”	529

VII. DE ALDEA A PAGO, DE PAGO A BOSQUE INHABITADO

Marta Álvarez Izquierdo/ “Historia, existencia y ficción en <i>Para esta noche</i> de Juan Carlos Onetti”	547
David Choin/ “Historia y ficción en <i>Misteriosa Buenos Aires</i> de Manuel Mujica Láinez: hacia la conformación de una identidad argentina”	559
Ana Casado Fernández/ “Guillermo Cabrera Infante: historia de una geografía”	573
Aurélie Petitjean Pecqueux/ “ <i>De amor y de sombra</i> de Isabel Allende, o cuando una autora exiliada intenta reconstituir y denunciar hechos no presenciados”	579
María C. Fanjul-Fanjul/ “La recepción de Isabel Allende en Gran Bretaña y España: las respuestas del público lector en cuanto al uso de hechos y fuentes históricas en su obra”	589
María Verónica Elizondo Oviedo/ “La genealogía de las representaciones de género. El caso de <i>Crónica del sufragio femenino en Chile</i> de Diamela Eltit”	599
Rafael López López/ “Cómo narrar el horror: la ceguera voluntaria en <i>Nocturno de Chile</i> de Roberto Bolaño”	611
Luz Celestina Souto/ “La transgresión del género gauchesco y su importancia en el imaginario nacional argentino: <i>Los Cautivos</i> de Martín Kohan”	619
Siridia Fuertes Trigo/ “Los mitos clásicos en la obra de Ignacio Padilla: reescrituras modernas y versiones subversivas”	629
Sonia Rodríguez Llamas/ “Los hermanos Grimm, vigencia y subversión del cuento popular tradicional en <i>Oscuro bosque oscuro</i> de Jorge Volpi”	639

A modo de presentación

El congreso celebrado en Girona significó el regreso de ALEPH a España después de un breve y enriquecedor periplo europeo y la consolidación de la Asociación como un punto de referencia para los jóvenes investigadores de la Literatura Hispánica, y como una plataforma de intercambio de ideas, reflexiones e incertidumbres. Asimismo supuso un nuevo punto de partida en este eterno ciclo que son los estudios literarios, otro lugar de encuentro para debatir maneras de entender la literatura y la cultura de nuestro presente.

Porque para comprendernos debemos girar la mirada al pasado. En el siglo XII ya lo había expresado Bernardo de Chartres: “Somos como enanos a los hombres de gigantes”. Y en esencia, devenimos un producto de lo que nos precede, así como la literatura es, en cierta manera, el resultado de combinar tradición e innovación; un cuerpo en continua transformación y a la vez una reliquia siempre expuesta. Partiendo de esta idea, son precisamente los orígenes y la historia los temas centrales sobre los que versarán todas las aportaciones del presente volumen, en un intento de elogio a la tradición literaria y cultural de la que todos resultamos herederos.

Este trabajo representa la culminación de un largo recorrido iniciado en abril del 2010, cuando presentamos en Manchester nuestra propuesta de organización del VII congreso de ALEPH. La realización del congreso en Girona y la edición de este volumen no hubiera sido posible sin el apoyo y la colaboración de diversas personas e instituciones. En primer lugar, agradecemos al Departament de Filologia i Comunicació de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona, y en especial a su director, Josep Maria Nadal, su soporte institucional y financiero desde los inicios. Así mismo, la realización del congreso no hubiera sido posible sin el apoyo económico de la *Fundació privada: Girona, Universitat i futur*.

De manera personal, estamos en deuda con los miembros del Comité Científico, formado por los profesores Alberto Blecua (Universidad Autónoma de Barcelona), Hervé Le Corre (Université de Paris 3), Marie Franco (Université de Paris 3), Françoise Moulin Civil (Université de Cergy-Pontoise), Rafael Ramos (Universitat de Girona), Xavier Torres Sans (Universitat de Girona) y muy especialmente Henry Ettinghausen (University of Southampton) y Jorge García López (Universitat de Girona), por su enorme disponibilidad y por habernos deleitado con sus brillantes conferencias de inauguración y de clausura.

Por último, queremos agradecer a todos los socios de ALEPH que participaron en el congreso, no sólo por sus interesantes aportaciones al estudio de la literatura hispánica, sino por haber compartido con nosotros esta enriquecedora experiencia tanto a nivel profesional como personal.

El pasado año 2011 dejó unidas nuestras experiencias de trabajo en Girona con algunas efemérides literarias que queremos evocar también en las páginas de este volumen, a través de versos, frases tomadas de algunos escritores mayores de nuestra lengua, cuyos aniversarios se cumplieron justo el año pasado (el tercer centenario de Gaspar Melchor de Jovellanos, el segundo de Domingo Faustino Sarmiento, el centenario de la muerte de Carolina Coronado, el del natalicio de José María Arguedas o Ernesto Sábato) pero otros como Gonzalo de Rojas y el propio Sábato también nos dejaron, y quedarán en la eternidad de ese 2011. A ellos dedicamos este pequeño esfuerzo nuestro, jóvenes investigadores sabedores del poder de la palabra, de su proyección, de sus límites e intensidad, ávidos de seguir explorando y estudiando ese poderoso y complejo mundo de signos y significados, cuyos comportamientos resumió el ya para siempre centenario Sábato en *Sobre héroes y tumbas*:

Pero, qué milagro: uno dice 'silla' o 'ventana' o 'reloj', palabras que designan meros objetos de ese frígido e indiferente mundo que nos rodea, y sin embargo de pronto transmitimos con esas palabras algo misterioso e indefinible, algo que es como una clave, como un patético mensaje de una profunda región de nuestro ser. Decimos 'silla' pero no queremos decir 'silla', y nos entienden. O por lo menos nos entienden aquellos a quienes está secretamente destinado el mensaje críptico, pasando indemne, a través de las multitudes indiferentes u hostiles.

I. SOLO CON VER EL ÁLAMO PRIMERO

Carolina Coronado (1820-1911), “A mi hija María Carolina”



Influencia de la hipérbole sacroprofana bíblica sobre la interpretación y la estructura de *Celestina*

Amaranta Saguar García
University of Oxford

Palabras clave: *Celestina*, Biblia, hipérbole sagrada, estructura, didactismo.

Como es sabido, en 1946 M^a Rosa Lida acuñó el término *hipérbole sagrada* para designar el empleo de imaginería y terminología religiosa en todo tipo de contextos laicos con fines poéticos, por lo general, ponderativos (Lida, 1978). De entre todos los posibles, el amoroso profano fue el que más acusó la boga de este recurso expresivo o, al menos, del que conservamos mayor número de ejemplos; en parte debido a la estrecha relación que llegó a establecerse entre la expresión amorosa y la hipérbole sacroprofana (cf. Gerli, 1980), que acabó convirtiéndose en resorte del género. En este sentido convencional se recurre a la hipérbole sagrada en *Celestina*, donde siempre aparece al tratar de amor, ya sea como elemento funcional del cortejo de Melibea (Rojas y antiguo autor, 2000: 27)¹:

CAL: [...] ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. Mas, ¡oh triste!, que en esto deferimos, que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, misto me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar².

ya de las quejas amorosas de Calisto (pp. 33-34):

CAL: [...] Por cierto, si el del purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales que por medio de aquel ir a la gloria de los santos³.

1. A menos que se indique lo contrario, todas las citas del texto de *Celestina* a partir de la edición de Llobera et al. (Rojas y antiguo autor, 2000). En lo sucesivo, solamente se indicará el número de página.

2. Para un análisis más detallado de este fragmento, véanse Castells (1993) y, especialmente, López-Ríos (2010).

3. Esta comparación superlativa encarece el sufrimiento de Calisto, pero también subordina la aspiración cristiana a la vida eterna a una cuestión de tolerancia al dolor, proporcionando una idea aproximada del apocamiento de Calisto para todo lo que no sea histrionismo amoroso. Asimismo, su igualación voluntaria con los “brutos animales” podría servir de indicador sobre la naturaleza real de su amor hacia Melibea, pues la preferencia por

ya de la seducción de Sosia (p. 303):

SOS: [...] No me sentía digno para descalzarte; guía tú mi lengua; responde por mí a tus razones, que todo lo habré por rato y firme⁴.

También funciona como mecanismo irónico en las respuestas socarronas de los criados tales como (p. 34):

SEM: [...] Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones⁵.

el alma sensitiva de las bestias apunta hacia el sometimiento a los apetitos inferiores, en un contraste muy similar al implicado por Celestina en “Éste es el deleite, que lo ál mejor lo hacen los asnos en el prado” (p. 78).

4. A pesar de que el acto de descalzar/calzar tiene connotaciones de servidumbre que lo hacen adecuado para fórmulas de falsa modestia como ésta, para el lector cristiano remite antes a la afirmación de San Juan Bautista en Mt 3, 11 (también en Mc 1, 7; Lc 3, 16 y Jn 1, 27). Así pues, Areúsa queda equiparada con Cristo y el lector predispuesto para una interpretación litúrgica de la oración siguiente –“guía tú mi lengua”–, que coincide ideológicamente con Sal 50, 17 “Domine labia mea aperies et os meum adnuntiabit laudem tuam” (todas las citas bíblicas latinas siguen *Biblia Sacra Vulgata*, 2007). Siguiendo a Martin (1972: 116), “such a courtly encomium directed towards the whore Areusa makes it painfully obvious that the convention has become a mere form, a language of love of any sort, an attribute formerly of the nobility, but now sunk so low as to take place between a stable boy and a prostitute”; convencionalidad que Elicia, desde su posición privilegiada de observadora externa de la escena de seducción, pone en evidencia en su aparte “¡Oh hideputa el pelón, y cómo se desasna! ¡Quién le ve ir al agua con sus caballos, en cerro, y sus piernas de fuera, en sayo, y agora, en verse medrado con calzas y capa, sálenle alas y lengua” (p. 302).

5. La burla de Sempronio es en realidad la deconstrucción de una hipérbole sagrada convencional, cuyos componentes metafóricos han sido reinterpretados literalmente para reducir al absurdo dicho recurso literario. Lo que podría haber sido una hipérbole sacroprofana más basada en Mt 12, 34 (“[...] ex abundantia enim cordis os loquitur”) tal como la siguiente de Suárez en el *Cancionero General* (Dutton, ID6110, el énfasis es mío):

Aunque alguno con razon
si en aqueste crimen toca
sera tanta su passion
*que de lleno el coraçon
saque dello por la boca*
(*Cancionero Virtual*: 11CG-136, vv. 196-200)

roza en *Celestina* la escatología en razón de las referencias implícitas al vómito; sirviendo de punto anticlimático a la gradación de hipérbol sagradas que Calisto ha ido enlazando en sus intervenciones inmediatamente anteriores, culminada por el famoso “¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (p. 34). Esta manera de interrumpir la progresión de Calisto mediante la aparente asunción de sus términos para luego desbaratarlos requiere no sólo el reconocimiento de la hipérbole sagrada como recurso retórico base de dicha gradación, sino también familiaridad con sus forma y práctica, pues sólo es posible parodiar efectivamente aquello cuya técnica característica se domina; condición que implica el manejo de la jerga cortés también por parte de Sempronio. Viene a corroborarlo el hecho de que este modo de proceder mediante la destrucción de la metáfora de la hipérbole sagrada a través de su interpretación literal, lejos de ser simpleza o incapacidad para entender la figura (en esto diferimos de Salvador 1989: 168), resulta ser un recurso constante en el diálogo de Sempronio con su amo (véase más adelante, por ejemplo, el chiste sobre los ángeles de Sodoma y Gomorra), a través del cual el criado despliega todo su conocimiento doctrinal para, valiéndose del campo semántico religioso propio de la hipérbole sacroprofana como cebo, sacar a su amo de su ensimismamiento o burlarse de éste. Finalmente, cabe decir que la reducción del contenido metafórico a su significado literal encaja bien con los mecanismos de corte naturalista de

o la de Pármeno (p. 237):

PAR: [...] no se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea⁶.

No obstante lo anterior, a pesar de tratarse de la más abundante y visible, la convencional, sea como recurso ora poético, ora humorístico; no es la única función de la hipérbole sagrada en *Celestina*, pues ésta también puede desempeñar otras funciones, bien estructurales, influyendo sobre la construcción de determinados episodios; bien relacionales, conservando la referencialidad religiosa de la misma⁷. A fin de ilustrar estas posibilidades, analizaremos en las páginas que siguen dos momentos clave en el desarrollo de la obra: la primera entrevista de Celestina con Melibea (acto IV) y el suicidio de esta última, con el consiguiente planto de Pleberio (actos XX y XXI de la *Tragicomedia*).

Comenzando por lo que situaciones argumentalmente tan dispares tienen en común, ambas son relevantes para nuestro propósito en tanto disponen de sendos hipotextos evangélicos fácilmente reconocibles para el público del momento y moderno. Hipotexto es, en terminología de Folke Gernert (2009), aquél que sirve de base para la hipérbole sagrada y proporciona los términos clave, la estructura y el contexto necesarios para su constitución; donde reconocemos la intuición de M^a Rosa Lida al hablar, obviando la confusión que introduce el verbo *parodiar*⁸, de

desmitificación de la mujer y del amor puestos en marcha por Sempronio en el acto primero para intentar consolar a su amo, pues el supuesto realismo de la postura del criado parece buscar contrarrestar y oponerse a los desvaríos poéticos idealistas de los amantes cortesés; distinción que resulta especialmente evidente en la afirmación “Vosotros los filósofos de Cupido llamalda como quisiéredes” (p. 36).

6. El vínculo que se establece en el acto IV entre el centurión bíblico que busca la sanación para su criado y Celestina invita a recordar en este caso las palabras de aquél “Domine non sum dignus ut intres sub tectum meum” (Mt 8, 8; también en Lc 7, 6). Esto no obstante, más reveladora es la utilización irónica de este giro cortés similar al poco antes usado por el propio Calisto “No soy capaz de tanta gloria, no merecedor de tan gran merced, no digno de hablar con tal señora de su voluntad y grado” (pp. 234-235) que, aplicado a Celestina, viene a sugerir una relación de carácter cuasi romántico con la riqueza de Calisto, vulgarmente llamada “avaricia”. Al tiempo que la expresión de la codicia de la alcahueta en términos cortesés sirve para escarnecer y exagerar su sed de dinero mediante su equiparación con las actitudes hiperbólicas de los amantes cortesés, la comparación implícita con la relación entre Calisto y Melibea satiriza también ésta, muy probablemente buscando poner de manifiesto tanto la vacuidad de las expresiones de indignidad de Calisto, como su origen en un sentimiento de *cupiditas* igual al de la vieja (para esta relación entre lujuria y avaricia en la obra véase Martín, 1972: 114).

7. Seguimos en esto a Gernert (2009: 25): “[...] en el *contrafactum* erótico [...] se lleva a cabo un proceso de resemantización en el cual las palabras sagradas citadas se cargan de un nuevo significado sin que se vean privadas, sin embargo, de su referencialidad religiosa”.

8. “Ni el término *parodia sacra* ni la expresión *hipérbole sagrada* describen el fenómeno en cuestión de manera satisfactoria: mientras que el término *parodia* implica *per definitionem* una intencionalidad cómica, el concepto de lo hiperbólico no describe de manera precisa la forma en la que los textos se relacionan con el ámbito sagrado. En cambio, el término *contrafactum*, precedente de la musicología, tiene la ventaja de referirse por un lado a un «fenómeno de tránsito entre la esfera religiosa y la no-religiosa», y de remitir, por otra parte, a un procedimiento de referencia intertextual a *hipotextos* bíblicos y litúrgicos, sin que se especifique la intencionalidad de este recurso” (Gernert, 2009: 21-22). A pesar de lo acertado de esta observación, el término elegido denota necesariamente dependencia de un hipotexto *contrahecho*, condición que no se cumple en caso de evocación puntual de expresiones litúrgicas o conceptos cristianos. Para esta última circunstancia sigue pareciéndonos más acertada la designación *hipérbole sagrada* pues, aparte la relevancia de su larga tradición crítica, destaca el carácter de

“poesía que total o parcialmente cita y parodia textos sagrados o trozos de la liturgia” (Lida, 1978: 308, en nota). Desde esta perspectiva, los pasajes de *Celestina* que hemos escogido analizar respectivamente serían *contrafacta* de los episodios bíblicos bien conocidos de la sanación del siervo de un centurión (Mt 8, 5-13; también en Lc 7, 2-10) y de la Pasión de Cristo (Mt 26-27; Mc 14-15; Lc 22-23 y Jn 13-19), cuyas estructuras e, incluso, formulación escrita se reflejan en la de la obra que nos ocupa.

Comenzando por el primer ejemplo, la clave que permite releer la entrevista de Celestina con Melibea en el acto IV como *contrafactum* bíblico se halla en el discurso de la propia alcahueta (p. 124):

CEL: [...] *Yo dejo un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción que tiene en tu gentileza.*

Aun no habiendo pasado desapercibida para la crítica, la referencia escrituraria al episodio de la curación del siervo de un centurión no ha merecido más que la consideración de una nueva hipérbole sagrada orientada a encarecer el sufrimiento de Calisto, sin pararse a explicar por qué, en un largo diálogo que versa exclusivamente sobre el amor y cargado de polisemias cortesas, se trata del único ejemplo incontestable de hipérbole sacroprofana; así como por qué, tratándose de un recurso, como hemos visto, convencional; sirve de punto de inflexión para introducir el tema amoroso en la conversación entre Celestina y Melibea. Estas cuestiones adquirirán todo su sentido al comparar el episodio bíblico con la aplicación que le da la alcahueta.

En primer lugar, sorprende el paralelismo casi perfecto entre personajes y situaciones, a saber: el criado del centurión y Calisto sufren ambos una enfermedad mortal y están ausentes de la acción, Celestina ejerce de intermediario en la curación, lo mismo que el centurión; y tanto Melibea como Jesucristo tienen el don de sanar al enfermo *in absentia*, a través de la palabra⁹. Asimismo, la conclusión del texto evangélico con la sanación del criado equivale a y adelanta la aquiescencia de Melibea, de acuerdo con el constante sistema de anticipaciones de *Celestina* (cf. Lida,

recurso retórico de dicho proceder; pudiéndose solventar los inconvenientes causados por las implicaciones de la palabra *hipérbole* tratando la pareja *hipérbole sacroprofana* como una única unidad de significado. Yendo más allá, creemos metodológicamente pertinente y relevante conciliar las terminologías de Lida y Gernert, y pasar a considerar el *contrafactum* una clase concreta de hipérbole sacroprofana directamente construida sobre un hipotexto religioso.

9. No debe olvidarse la primera petición de Celestina es “Una oración, señora, que le dijeron que sabías de Santa Polonia para el dolor de muelas” (p. 129), quedando el cordón relegado a una posición secundaria, tal como demuestra la posterior respuesta de Melibea “[...] que no sé si crea que pedías oración” (p. 131). La renuncia a ésta en favor del cordón es completamente circunstancial y sólo responsabilidad de Melibea –“En pago de tu buen sufrimiento quiero complir tu demanda y darte he luego mi cordón. Y porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente” (p. 134) –, invitando a desconfiar de la inocencia de la joven e interpretar como signo de su receptividad hacia Calisto la entrega del objeto íntimo que, al fin y al cabo, es el ceñidor; en vez de la más impersonal oración. Más sobre la falta de inocencia de Melibea en esta escena en Lacarra (1990: 21-22).

1970: 250-264), tomando lo que podría haber sido una mera metáfora afortunada a nivel estructural en una ironía anticipadora y, en otro orden de cosas, introduciendo exitosamente la metáfora médica que preside el tratamiento de la materia amorosa en la escena (cf. Shipley, 1975). Sin embargo, la clave del episodio no está en las similitudes, sino en las diferencias.

Mientras en las Escrituras es el centurión quien cree en la divinidad de Cristo¹⁰, su equivalente, Celestina, manipula el eco bíblico para evidenciar cómo el devoto creyente que “tiene por fe que sanará, según la mucha devoción que tiene en tu gentileza” (p. 124) es el enfermo Calisto. Además de adaptar la referencia evangélica a la situación real, dicho mínimo cambio permite reinterpretar en clave amorosa el pasaje, dotando de nuevos significados a los conceptos “enfermo a la muerte”, “sanar” y “devoción”; así como trascendiendo la *captatio benevolentiae* que predomina en esta parte del discurso de la alcahueta¹¹ y permitiendo la introducción del tema venéreo. Que Melibea no es del todo ajena al cambio de tono que se ha producido y seguramente sospecha el doble sentido erótico de las palabras de la vieja lo demuestra su en apariencia desconcertada respuesta “Vieja honrada, no te entiendo si más no declaras tu demanda” (p. 124). De no ser así, la inmediata afirmación “Por una parte me alteras y provocas a enojo; por otra me mueves a compasión” (p. 124) sería impensable, pues sólo la descodificación del mensaje de amor implicado en la hipérbole sagrada de Celestina justifica la primera parte, por lo tanto, algo tiene que haber indicado a Melibea el cambio de registro¹². Si bien el reconocimiento de la alcahueta y la consecuente toma de conciencia sobre sus malas artes parece un buen candidato para despertar el recelo de Melibea¹³, la estrecha relación entre la hipérbole sagrada y el contexto amoroso en *Celestina* permite suponer que ésta también da a Melibea una pista sobre el verdadero significado de la enfermedad de Calisto. Así pues, la utilización de la hipérbole sacroprofana en este fragmento tiene consecuencias no sólo argumentales, en tanto anuncio de la caída de Melibea, sino también interpretativas, cuestionando la inocencia de la supuesta víctima.

Por su parte, el segundo ejemplo propuesto es, como demostraremos, un *contrafactum* de la Pasión de Cristo; sentido en el cual *Celestina* vendría a coincidir con las conclusiones de Dorothy Severin (2005: 14) para con la novela sentimental, donde la Pasión “is transformed, [...] into comparissons of the suffering of the lover

10. “et respondens centurio ait Domine non sum dignus ut intres sub tectum meum sed tantum dic verbo et sanabitur puer meus [...] audiens autem Iesus miratus est et sequentibus se dixit amen dico vobis non inveni tantam fidem in Israhel” (Mt 8, 8 y 10).

11. De hecho, la equiparación de Celestina con el centurión y la de Melibea con Jesucristo puede desempeñar una función adicional dentro de este campo pues, adoptando el papel del centurión, su oficio de medianera se torna, a ojos de Melibea, en el más digno de intermediario o intercesor; en tanto la comparación de Melibea con Cristo necesariamente ha de adularla tanto como los elogios inmediatamente previos de, por ejemplo, su juventud.

12. Atiéndase a la airada respuesta de Melibea “¿Pensas que no tengo sentidas tus pisadas y entendido tu dañado mensaje?” (p. 127).

13. “Bien me habían dicho quién tú eras y avisado de tus propiedades, aunque agora no te conocía” (p. 128).

to Christ's Passion, frequently ending with the death of the lover, and at times of the beloved as well". Comenzando por el planteamiento de la estructural general, podría decirse el prelude al suicidio de Melibea repite patrones de la oración de Gethsemani: lo mismo que Jesús¹⁴, Melibea busca apartarse de los suyos para su última reflexión¹⁵, que transcurre con reminiscencias del bíblico "Pater mi si non potest hic calix transire nisi bibam illum fiat voluntas tua" (Mt 26, 42) cuando afirma "Todo se ha hecho a mi voluntad" (p. 329)¹⁶; así como se dirige directamente a Dios¹⁷, imitando la actitud orante de Cristo. Sin embargo, cabe indicar este paralelismo con el episodio de la Huerta de los Olivos no adquiere entidad sino más adelante, en el acto XXI, cuando Alisa proporciona la clave interpretativa al evocar Lc 22, 45¹⁸ diciendo: "sin seso estaba, adormida del pesar que hobe" (p. 337). Por otra parte, el anuncio de Melibea de su propia muerte¹⁹ podría equivaler al anuncio de la Pasión que hace Cristo a sus apóstoles²⁰, asociación reiterada por la utilización del propio término poco después en "llegado es mi descanso y tu pasión" (p. 331), al tiempo que la petición "Salúdame a mi cara y amada madre; sepa de ti largamente la triste razón por que muero" (p. 334) podría estar respondiendo al encomendamiento de la Virgen a Juan²¹.

De acuerdo con la macroestructura de la literatura de Pasión (cf. Cátedra 2001), la *lamentatio Mariae* sigue a la muerte de Cristo lo mismo que el planto de Pleberio al suicidio de su hija, perpetuando así un patrón también destacado por Severin en relación con la novela sentimental²². Ésta suele incluir una serie de fases del duelo de la Virgen bien definidas, de las cuales *Celestina* se hace eco en el acto XXI tales como la impaciencia de María por saber de la suerte de su hijo, típica de la poesía de Pasión donde una tercera persona comunica a la madre la crucifixión de Cristo²³,

14. "tunc venit Iesus cum illis in villam quae dicitur Gethsemani et dixit discipulis suis sedete hic donec vadam illuc et orem [...] et progressus pusillum procidit in faciem suam orans [...]" (Mt 26, 36 y 39).

15. "De todos soy dejada" (p. 329).

16. La distinta naturaleza de las "voluntades" aludidas en ambos pasajes establece un notable contraste entre la resignación de Cristo a la voluntad del Padre y la decisión unilateral de Melibea de acabar con su vida, claro desafío de la autoridad paterna. Sin embargo, en ambos casos la asunción voluntaria de la muerte es un acto de amor, ya sea por "amor del muerto caballero" (p. 331), ya "ob amorem Patris Sui et hominum, quos Ipse salvare vult" (*Catechismus Catholicae Ecclesiae*, art. 609).

17. "Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caballero, que priva al que tengo con los vivos padres" (p. 331).

18. "et cum surrexisset ab oratione et venisset ad discipulos suos invenit eos *dormientes prae tristitia*". El énfasis es mío.

19. "Lastimado serás brevemente con la muerte de tu única hija" (p. 331).

20. "scitis quia post biduum pascha fiet et Filius hominis tradetur ut crucifigatur" (Mt 26, 2; aunque son varios los anuncios de la Pasión y se repiten en los cuatro Evangelios).

21. "deinde dicit discipulo ecce mater tua et ex illa hora accepit eam discipulus in sua" (Jn 19, 27).

22. "These [lamentations] are ubiquitous in the sentimental romance and are frequently spoken by the mother or a parent of the lover(s) in a Marian parody" (Severin, 2005: 14).

23. Por ejemplo en las *Coplas fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique:

Vos mi fijo adotivo
no me fagais mas penar

y reflejada en la impaciencia de Alisa por conocer la causa del pesar de su marido²⁴; los gestos exagerados de dolor de María Magdalena²⁵, idénticos a los de Pleberio al comienzo de la escena; los repetidos desmayos²⁶ e, incluso, el tópico mariano de la inefabilidad del dolor. Con este último la coincidencia llega a ser textual pues el “¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!” (p. 338) con que se inicia el planto de Pleberio recoge la utilización de Lam 1, 12²⁷ en la *compassio Mariae* para describir el dolor de la Virgen en el momento del Descendimiento (cf. Pfandl, 1927).

decirme sin dilatar
 si mi Redentos es vivo
 que las noches y los días
 si del otra cosa se
 nunca jamas cesare
 de llorar con Geremias
 (*Cancionero Virtual*, MN 19-18, vv. 102-109)

24. “¿Qué es esto, señor Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? [...] Dime la causa de tus quejas. Por qué maldices tu honrada vejez? ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrada cara? ¿Es algún mal de Melibea? Por Dios que me lo digas, porque si ella pena, no quiero yo vivir” (p. 337).

25. En *La Pasión trobada* de Diego de San Pedro, por ejemplo:

Sant Juan no bien acabando
 de recontalle su pena,
su rostro abofeteando,
 sus carnes despedaçando,
 entrava la Madalena,
sacando con ravia esquiva
sus cabellos a manojos,
 diciendo: Madre captiva,
 anda si quieres ver viva
 a la lumbre de tus ojos;
 (San Pedro, 1979: 189; el énfasis es mío)

26. Ambos “Sin seso estaba adormida del pesar que hobe cuando oí decir que sentía dolor nuestra hija;” (337) y “¡Oh mujer mía, levántate de sobre ella, y si alguna vida te queda, [...] En esto tenés ventaja las hembras a los varones, que puede un gran dolor sacaros del mundo sin lo sentir, o a lo menos perdéis el sentido;” (338) presentan a una Alisa inconsciente que coincide, por ejemplo, con la reacción de la Virgen en *La Pasión trobada* de Diego de San Pedro:

La Señora, desde que vio
 a su Fijo así llagar,
 todo ell esfuerço perdió,
 y consigo en tierra dio
 con sobra de gran pesar.
 (San Pedro, 1979: 225)

27. “*O vos omnes qui transitis per viam* adtendite et videte si est dolor sicut dolor meus quoniam vindemia-vit me ut locutus est Dominus in die irae furoris su”, el énfasis es mío. Obsérvese cómo parte del mismo versículo había sido ya utilizado por Pleberio en el acto anterior: “¿Qué dolor puede ser que iguale con ver yo el tuyo?” (p. 328).

En función de todo lo anterior no parece arriesgado afirmar la Pasión de Cristo desempeña un papel fundamental en la construcción de los dos actos finales de *Celestina*; determinando tanto su estructura como parte de su imaginería. Del mismo modo, la evidencia de una reproducción parcial de la Pasión emparenta la *Tragicomedia* aún más de cerca con la novela sentimental (cf. Iglesias, 2009), permitiéndonos extrapolar a la obra que nos ocupa algunas conclusiones sobre aquélla. Recientes investigaciones de Sol Miguel-Prendes (2004) sobre *Cárcel de amor* reconocen la importancia del trasfondo religioso y las prácticas litúrgicas de la época para la estructura y la forma de recepción de la novela sentimental²⁸. Según la estudiosa, la correcta interpretación de *Cárcel de amor* depende precisamente del reconocimiento de la influencia estructural de la literatura religiosa pues, una vez la historia de Leriano es reinterpretada en términos crístico-pasionales, el lector puede aplicar a ésta los mismos mecanismos contemplativos con que se enfrenta a la literatura devota, tornando la novela sentimental en una lectura en este sentido educativa, probablemente orientada a alertar sobre las consecuencias del amor profano (cf. Severin, 2003).

Aplicando el mismo principio a *Celestina*, la hipérbole sagrada desempeñaría un papel fundamental a la hora de descodificar la actitud con que leer la obra, pues es a través de aquélla que la constante identificación Melibea/Cristo se hace evidente, permitiendo la relectura en clave pasional, ergo didáctico-devocional. Por otra parte, dada la convencionalidad del recurso de la hipérbole sagrada, se hace necesario añadir a la finalidad meditativo-educativa de esta relación otra escarnejadora pues, en tanto la hipérbole sacroprofana se esfuerza en concordar con el verdadero estado emocional de los protagonistas de la novela sentimental, en la *Tragicomedia* no sirve más que de fórmula retórica, no complementada con verdaderas actitudes corteses en los personajes, de donde derivaría el aviso preliminar del *sequitur* “compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios” (p. 23). Así las cosas, *Celestina* estaría realmente orientada a desvelar las consecuencias y los peligros de practicar las exageraciones corteses de la novela sentimental en el mundo real, donde la hipérbole sagrada es herejía y el suicidio por amor desemboca en la condenación eterna.

Bibliografía

BIBLIA SACRA VULGATA (2007), [texto online], Ed. dig. Deutsche Bibelgesellschaft, en [<http://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata>] (01/ 02/2011).

28. Obviamos las recientes conclusiones de Severin (2005) por considerar adolecen de la imprecisión terminológica denunciada por Gernert (2009) y comentada en la nota 8.

- CANCIONERO VIRTUAL, An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts [base de datos online], University of Liverpool, en [<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>] (01/01/2011).
- CASTELLS, Ricardo (1993), "On the «cuerpo glorificado» and the «visión divina»", en *Romance Notes*, nº 34, pp. 97-100.
- CATECHISMUS CATHOLICAE ECCLESIAE [texto online], Ed. dig. La Santa Sede, en [http://www.vatican.va/latin/latin_catechism.html] (01/02/2011).
- CÁTEDRA, Pedro (2001), *Poesía de pasión en la Edad Media: el «Cancionero» de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca, Seminario de Estudio Medievales y Renacentistas: Sociedad de Estudio Medievales y Renacentistas.
- GERLI, Michael (1980), "Eros y Ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, eds E. Rugg y A. Gordon, Toronto, University of Toronto, pp. 316-319.
- GERNERT, Folke (2009), *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- IGLESIAS, Yolanda (2009), *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*, Medievalia Hispanica, Iberoamericana.
- LACARRA, Eukene (1990), "La parodia de la ficción sentimental en la «Celestina»", en *Celestinesca*, nº 13, pp. 11-30.
- LIDA, M^a Rosa (1970), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- LIDA, M^a Rosa (1978), "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV", en *Estudios sobre la literatura española del Siglo XV*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, pp. 291-309.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2010), "Ver la «grandeza de Dios» en la «Celestina»: más allá del tópico de la hipérbole sagrada", en "*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*": *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, ed. D. Paolini, vol. 1, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 206-225.
- MARTIN, June (1972), *Love's fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover*, London, Tamesis Books.
- MIGUEL-PRENDES, Sol (2004), "Reimagining Diego de San Pedro's: readers at work «Cárcel de amor»", en *La Corónica*, nº 32-2, pp. 7-44.
- PFANDL, Ludwig (1927), "Reseña de «Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina» (Castro Guisasola 1924)", en *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, nº XLVIII-9/10, pp. 384-386.
- ROJAS, Fernando de y antiguo autor (2000), *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Biblioteca Clásica, eds F. Llobera, et al., Barcelona, Crítica.
- SALVADOR, Nicasio (1989), "El presunto judaísmo de La Celestina", en *The age of the Catholic monarchs, 1474-1516: literary studies in memory of Keith Whinnom*, eds A. Deyrmond y I. Macpherson, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 162-177.
- SAN PEDRO, Diego de (1979), *Poesías*, eds D. Severin y K. Whinnom, Madrid, Castalia.
- SEVERIN, Dorothy (2003), "The Sentimental Genre: Romance, Novel, or Parody?", en *La Corónica*, nº 31-2, pp. 312-315.

SEVERIN, Dorothy (2005), *Religious parody and the Spanish sentimental romance*, Newark, Juan de la Cuesta.

SHIPLEY, George (1975), "Concerting Through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in *La Celestina*", en *Modern Language Review*, nº 70-2, pp. 324-332.

El legado de *La Arcadia* virgiliana en la obra de Juan del Encina¹

Blanca Ballester Morell
Universidad de Barcelona

Palabras clave: Juan del Encina, tradición bucólico-pastoril, Virgilio, Teócrito, Arcadia.

Con el presente trabajo, que se inscribe en la línea de investigación *Estudios de la tradición en la literatura española e hispanoamericana, ya sean de tradición clásica o de otras culturas*, he pretendido corroborar la importancia y el peso de la tradición clásica en el desarrollo de la sociedad y la cultura europeas y, a su vez, señalar el carácter atemporal y la vigencia de ciertos modelos literarios gestados en la época helenística. Para ello, me ha parecido apropiado trazar la continuidad que puede reconstruirse a propósito de lo bucólico-pastoril entre el poeta griego Teócrito, el maestro Virgilio y el compositor y poeta renacentista Juan del Encina, centrándome, muy específicamente, en aquellos maridajes y analogías existentes entre el proyecto artístico de Juan del Encina y el programa filosófico y vital que se desprende de la *Arcadia* virgiliana, con el fin de confirmar el diálogo que se establece entre Antigüedad y Modernidad en la cultura europea. A pesar de la existencia de algunos artículos referentes a dichas cuestiones, lo cierto es que, hasta el momento, éste es un tema al que la crítica no ha prestado la debida atención.

Según el profesor Ernest Robert Curtius, “*el «presente intemporal», rasgo constitutivo de la literatura, implica que la literatura del pasado puede actuar siempre en la literatura de cualquier presente*” (Curtius, 1955: I, 34). Por tanto, no resulta extraño que la historia literaria se fundamente en la repetición, recreación, readopción o regeneración de ciertos presupuestos, formas, temas y usos, y que, a lo largo de la historia de la literatura, se hayan dado, y, se sigan dando, multitud de correlaciones y analogías entre autores de distintas épocas y lugares.

Sin duda, el caso más paradigmático es el de los clásicos, pues, como sabemos, toda la literatura europea hunde sus raíces en la fértil y prolífica tierra labrada por los maestros Homero, Virgilio, Séneca o Teócrito, y es, precisamente en ellos y en sus textos, dónde se halla el germen, el fundamento de toda la civilización europea.

1. Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado "Aula Música Poética" (2009 SGR 973), financiado por la Generalitat de Catalunya.

Ciertamente, el periodo clásico resulta fundamental, no solo por la riqueza y la belleza que encierra en sí mismo, sino por participar de ese instante inaugural en el que el hombre toma conciencia de lo esencialmente humano por vez primera. El pueblo griego, es el primero en dar plena forma a conceptos tan fundamentales de nuestra condición como son la humanidad, la justicia, la belleza y la verdad, por tanto, fueron ellos, y no otros, los artífices del complejo andamiaje que sostiene el organigrama sociocultural de Occidente. Sin duda, nuestra visión del hombre y del mundo está determinada por la concepción que se tuvo en la época clásica, y, consecuentemente, estas ideas han condicionado de manera muy significativa, no solo nuestra historia y nuestra tradición, sino nuestros modos y maneras de ver y vivir la vida. Por tanto, el periodo helenístico y, en cierto modo también el romano, conforman el arranque, el punto de partida de la civilización europea al alumbrar y erigir como modelo y paradigma aquellos valores universales e intemporales que definen lo occidental. A su vez, como afirma el profesor Bruno Snell:

A esto se le añade el hecho de que todas las formas despliegan su máxima pureza y claridad en el momento de su origen, sin estar subordinadas a nuevas formaciones posteriores; [...] Del mismo modo, ciertas formas de arte, la representación de la belleza humana o las formas poéticas de la épica, la lírica y la tragedia, alcanzaron su máxima perfección entre los griegos. La «naturalidad» de la existencia, representada por primera vez en ellas, ha formado los elementos fundamentales de nuestra manera de ver y pensar, y los filósofos, desde Tales a Aristóteles, han marcado de tal manera el punto de partida de la filosofía, que todas las tentativas modernas para abordar estos problemas tienen necesariamente que recurrir a los modelos originales de los griegos. Así, todos los interrogantes que los griegos plantearon subsisten en la actualidad como nuestros propios interrogantes. (Snell, 2007: 442-443)

En consecuencia, vemos como también esa posición primigenia e inicial, esa situación de alumbramiento, es la que condiciona el carácter arquetípico y paradigmático de los autores grecorromanos. Los clásicos son el ideal, el modelo a seguir, pues en ellos se esconde el significado de todo, la verdad contenida en los primeros tiempos, el saber revelado por los dioses. Consecuentemente, cada una de las ideas y conceptos que manejamos hoy en día, son, en esencia, los mismos que se desvelaron y se fueron asentando en la época clásica.

Estas reflexiones podrían llevarnos a pensar que, en realidad, el devenir histórico se fundamenta, como apuntábamos al comienzo de la exposición, en la repetición, la imitación o bien en la recreación de unos mismos presupuestos, y, a pesar de que es indiscutible que cada generación aporta rasgos particulares y eminentemente novedosos, lo cierto es que, en el caso de la civilización europea, tanto la cultura como la historia y el pensamiento, consisten en la mezcla, la combinación de lo antiguo y lo moderno. Como muy bien afirma Ernest Troeltsch a propósito de esta cuestión:

El mundo europeo consiste en Antigüedad y Modernidad [...] [Y con todo,] estos mundos tan profundamente separados por su sentido y su evolución están tan engarzados uno con otro, tan fundidos por una continuidad y un recuerdo históricos y conscientes, que el mundo moderno se ve en todos sus aspectos poseído y condicionado en lo más íntimo por la cultura, la tradición, el derecho, la política, el lenguaje, la filosofía y el arte antiguos, aunque su espíritu sea enteramente nuevo y propio. Eso es lo que da al mundo europeo su profundidad, su plenitud, su complejidad y su actividad, y a ello debe a un mismo tiempo su tendencia a pensar y elaborarse en sí mismo históricamente [...] (Curtius, 1955: I, 39-40).

Por ello, a la hora de desarrollar cualquier estudio sobre el mundo occidental, deberemos tener muy presente los orígenes, la noción y el conocimiento que se tuvo de ello en los primeros tiempos.

En cuanto al desarrollo de la ciencia filológica, ocurre exactamente lo mismo, pues, al tratar la materia literaria desde un punto de vista historicista, la vuelta a las fuentes es esencial a la hora de localizar ese brote que nos permite intuir el origen común, el exordio de infinidad de futuras e inesperadas conexiones, vínculos y correlaciones. Por este motivo, me ha parecido interesante y provechoso establecer los lazos existentes entre el proyecto artístico de Juan del Encina y su maestro Virgilio, teniendo presente, en todo momento, el carácter inaugural tanto de la obra virgiliana como la de su antecedente directo Teócrito, en cuanto al nacimiento y desarrollo de la poesía bucólico-pastoril.

1. Agnosco veteris vestigia flammae²

Si nos detenemos a analizar el conjunto de la obra enciniana, apreciamos que Encina, al igual que otros poetas y músicos cultos de la época, se esmeró en recuperar y allegar aquellas letras y melodías de la poesía oral, de raíz popular, con el fin de recrearlas y moldearlas para que tuvieran cabida en el espacio de lo culto. Como sabemos, fueron los autores de nuestro primer Renacimiento quienes desempeñaron la noble tarea de incorporar a los cancioneros todas aquellas composiciones poéticas consideradas bajas y menores, y, gracias a un exhaustivo proceso de remedo y a la regularización de dichas manifestaciones populares, autores de espíritu humanista como Encina, lograron que las fórmulas de la lírica de raíz trovadoresca, ya manidas y algo desgastadas en la época, se impregnaran por completo de savia popular. Así, pues, el giro hacia lo vulgar y la tendencia a “dar entrada a módulos populares” (Temprano, 1975: 103) en la lírica hispánica supone la configuración y el asentamiento de un tipo de poesía que se caracteriza por su plena inclinación a lo popular. Por ello, y por otras cuestiones que más adelante enunciaremos, Juan

2. Estas palabras pertenecen al Libro IV de la *Eneida* de Virgilio y, según la edición de Lorenzo Riber la traducción más acertada sería: “¡El rastro siento del antiguo fuego!” (p. 274).

del Encina, gracias al desarrollo y al cultivo de dicha tendencia poética es quien logra asentar, definitivamente, el género bucólico-pastoril en nuestras letras. Pero, de nuevo, llegados a este punto, nos asalta la necesidad de retroceder, de desandar en el tiempo para vislumbrar el inicio de dicha directriz poética, para así poder valorar y estimar las razones de su florecimiento en España a principios del siglo XVI.

A pesar de que muchas de las piezas populares acopiadas por los autores de nuestro primer Renacimiento pueden parecernos, a primera vista, imitaciones serviles de las cancioncillas entonadas por el pueblo, lo cierto es que no lo son, pues, cada músico o poeta, al recrearlas y reelaborarlas, les aportan su sello personal, su sensibilidad y —esto es importante— al situarlas en el espacio de lo culto, las nutren de toda la riqueza y de la hondura de la tradición. Por ello, el viraje hacia nuevos horizontes poéticos de corte popular, no supone una ruptura con la tradición, sino la recuperación deliberada y consciente de ciertos elementos de esa misma tradición. Por tanto, aquello que en un principio puede parecernos profundamente novedoso, seguramente pertenece ya a la tradición. En el caso de Encina, apreciamos cómo, sin la lectura y la posterior asimilación de los presupuestos ideológicos y artísticos de la obra virgiliana, su apuesta poético-musical y dramática, posiblemente, no hubiera tenido lugar, y, asimismo, no resulta osado afirmar que, sin los idilios y mimos de Teócrito las *Bucólicas* de Virgilio no serían las que son. Pero, ¿qué condiciones, qué circunstancias o qué suerte de casualidades actúan en un momento determinado para que, justamente, se den estas conexiones y no otras?

Bajo mi criterio, la influencia que Virgilio ejerce durante todo el Renacimiento es un hecho constatado que no responde a contingencias ni es fruto de la casualidad, sino que se debe más bien a la afinidad entre dos épocas, la correspondencia entre dos mundos y la universalidad de un pensamiento. Y, sin duda, en el caso de Teócrito, podríamos ceñirnos exactamente a los mismos parámetros. Si abrimos el prisma, y adoptamos una visión de conjunto, observamos que el desarrollo de lo bucólico-pastoril se da en un ambiente y unas circunstancias harto similares. Sabemos que Teócrito funda la poesía bucólica entre el 300 y el 260 a.C., justo en el momento de mayor esplendor del helenismo. Virgilio, por su parte, lo asienta y perfecciona durante la época de mayor apogeo del Imperio Romano y Encina, lo retoma justo en el arranque de la “edad dorada” de la cultura hispánica; por tanto, los tres autores viven un momento de esplendor de las capacidades creativas humanas. Asimismo, cabe señalar que los tres son poetas cortesanos que residen en los principales centros culturales del momento (Alejandría, Roma y Salamanca) y crean al amparo del mecenazgo de la realeza (Ptolomeo II Filadelfo, César Augusto y Reyes Católicos). A su vez, es de vital importancia tener en cuenta que todos ellos, al residir en los distintos núcleos cortesanos, están alejados de su tierra natal, y, en la mayoría de sus composiciones, advertimos cómo se recrea el ambiente natural y popular de su lugar de origen (Kos, Mantua y Encina de San Silvestre). Además, podría decirse que tanto Teócrito, como Virgilio y, también Encina, son hombres de encrucijada que, por un lado, marcan el camino hacia una nueva sensibilidad, pero que, al mismo tiempo, recogen y atesoran en sí mismos todo el saber de la tradición anterior.

Por todo ello, no es extraño que observemos claras equivalencias y afinidades en el desarrollo del género bucólico-pastoril que, a su vez, nos permiten corroborar la importancia y el peso de las fuentes y modelos en el devenir de la historia del arte y la literatura europea.

Pero, en verdad, en la mayoría de los casos, son los propios textos los que contienen las marcas estilísticas y textuales y las huellas de lectura que nos permiten ratificar la continuidad y pervivencia de una tradición. En relación al tema que aquí nos ocupa, apreciamos que en la obra de Encina perviven los principales rasgos que definen el género bucólico-pastoril tal y como fueron fijados por Teócrito y Virgilio. Los diálogos pastoriles, los escenarios campestres, el uso del vocabulario rústico, el carácter erótico, mítico y humorístico y la presencia constante de la música en los villancicos y églogas encinianas confirman el hecho de que Encina conocía perfectamente la obra de Virgilio³. Asimismo, en su *Arte de poesía castellana*, vemos que Virgilio aparece literalmente citado en muchos pasajes como argumento de autoridad y en otras, vemos cómo Encina se vale de él para justificar ciertos usos, confirmando su calidad de guía y maestro:

Sentencia es muy averiguada entre los poetas latinos ser por vicio reputado el acabar de los versos en consonantes y en semejança de palabras, aunque algunas vezes hallamos los poetas de mucha autoridad, con el atrevimiento de su saber, aver usado y puesto por gala aquello que a otros fuera condenación de su fama, como parece por Virgilio [...] De aquí creo aver venido nuestra manera de trovar, aunque no dudo que en Ytalia floreciese primero que en nuestra España, y de allí descendiese a nosotros; porque si bien queremos considerar, según sentencia de Virgilio, allí fue el solar del linage latino. (López Estrada, 1984: 81-82)

A su vez, si analizamos el conjunto de la obra de Encina, apreciamos cómo el poeta salmantino imita y aprende tenazmente de su maestro. Gracias a la lectura de las *Bucólicas*, Encina se instruye en el arte de combinar y fusionar distintos géneros artísticos, llegando a jugar magistralmente con ellos, al permitir que se entremezclen y contaminen entre sí. Por ejemplo, por el *Cancionero Musical de Palacio*, sabemos que la mayoría de canciones, romances y villancicos encinianos están compuestos para ser cantados con un acompañamiento musical. Al igual que había dejado fijado Virgilio en sus *Bucólicas*, Encina, gracias a sus dotes como músico y compositor, tiende a musicalizar sus textos poéticos y a concebirlos, desde su nacimiento, como piezas esencialmente poético-musicales. Asimismo, no debemos olvidar que Encina, es el autor considerado por la crítica como el indiscutible “patriarca” del teatro español, por lo que la combinación del discurso poético y el dramático es constante a lo largo de toda su producción. Del mismo modo que su maestro, Encina tiende a

3. Tenemos constancia de que Encina leyó la obra de Virgilio, pues él mismo fue el traductor de las *Bucólicas* al español, pero, también, parece que la obra de Teócrito podría haber sido leída en la universidad española del siglo XVI, especialmente en Salamanca. La primera traducción conocida de las obras de Teócrito es de 1636 y corrió a cargo del humanista Vicente Mariner. Véase (Brioso Sánchez, 1986: 38-40).

dramatizar el discurso poético y a introducir escenas dialogadas en sus piezas líricas llegando a gestar el género teatral en sí mismo y, a definirlo, en los márgenes de un nuevo molde: la égloga⁴.

2. Et in Arcadia ego⁵

En Virgilio, Encina encontró un referente filosófico, una autoridad en la que basar todo su proyecto artístico. Ya sea por las connotaciones de distancia que se desprenden de lo bucólico, o por la condición de personaje histórico ambicioso y algo vividor⁶, se nos suele presentar a Encina como un autor despreocupado por su tiempo, sin aparente aspiración ideológica y sin un propósito moral claro y definido, pero, lo cierto, es que el autor salmantino fue muy consciente de la situación y el momento histórico que le tocó vivir. Encina, al igual que muchos de sus contemporáneos, pensó que el reinado de los Reyes Católicos era esa “edad dorada” anunciada por la providencia, y, con su obra, quiso salvaguardar ese estado ideal y combatir todo aquello que enturbiara dicho periodo de paz y armonía; y, como afirma oportunamente Francisco López Estrada, es precisamente en lo bucólico-pastoril, el género poético heredado de su maestro, dónde Encina encuentra la variedad lírica idóneo para desarrollar su ideario:

Y así el tema que fluye a lo largo de la creación pastoril de Encina, como elemento básico, es el propósito de reconciliar a los dos grupos antagónicos, lo que permitiría a su vez la apoteosis de la Edad de Oro. [...] De esta manera, el tratamiento de lo pastoril en Encina, así como el intento de dignificar el género basándose en la autoridad de Virgilio, responden también a su actitud reconciliadora. Lo que pretende, en realidad, es elevar a un grupo despreciado (el mundo rural-el de los cristianos viejos-), en un momento en el que él cree restablecida la edad dorada. (Temprano, 1975: 78)

Ciertamente, la herencia de Virgilio resulta imprescindible a la hora de entender la hondura, la trascendencia y la intemporalidad del proyecto artístico de Encina, y por ello, de nuevo, es preciso que nos remontemos a la época clásica y nos detengamos a analizar ese feliz momento en el que Virgilio descubre la Arcadia. En plena

4. Nombre que, precisamente, utiliza Virgilio en sus *Bucólicas* para definir el tipo de piezas poéticas que destaca por su carácter dramático.

5. Estas palabras aparecen en la Égloga V de Virgilio escritas en la tumba de Dafnis para recordarnos la fugacidad de la existencia y la importancia de formar parte de lo arcádico mientras estamos vivos: Según la versión de Lorenzo Riber, la inscripción podría traducirse de este modo: “Dafnis fue en las selvas; ahora a las estrellas encumbrado; de hermosa grey pastor muy más hermoso” (Riber, 1934: 59).

6. “[Encina] No hacía el mal deliberadamente, pero tenía un sentido muy particular de la moral, pues con el mismo gusto que participaba de una bacanal rezaba un Padre Nuestro [...] Encina fue un hombre de falsedades y de conveniencias. Se acercaba a los demás, casi siempre por lo que pudiera obtener de ellos”. Orlando Martínez, *Juan del Encina, el poeta músico*. Discurso de ingreso pronunciado en la sección de música en sesión solemne el 28 de Junio de 1951 (Martínez, 1951: 25).

guerra civil romana, Virgilio, en un acto de clara rebeldía, crea un espacio poético en el que valores universales como la paz, la armonía o el amor quedan salvaguardados de las turbulencias políticas del momento. En un principio, podría parecernos que Virgilio se desentiende de los acontecimientos históricos que están sucediendo a su alrededor, pero, lo cierto, es que su Arcadia nace precisamente en respuesta a dichos acontecimientos. Con su Arcadia, Virgilio, al instaurar un espacio irreal pacífico y armonioso, está solicitando el advenimiento de una edad dorada. Como apuntábamos anteriormente, al igual que ocurriera con el reinado de los Reyes Católicos para Encina, el gobierno del Emperador Augusto, supuso, para Virgilio, la materialización, la realización real de esa edad de oro deseada.

Pero el hecho de que el ideario virgiliano vaya más allá de lo delimitado históricamente y se sitúe en un estado más general y universal, no significa -y esto es esencial- que en él se arrincone lo concreto. Lo cierto es que Virgilio también presenta la Arcadia como el mundo propio de lo intrahistórico, lo preciso y lo cotidiano. Para el poeta romano, lo arcádico es un canto a la sencillez, la armonía y la felicidad propias de la vida en comunión con el ambiente natural. En medio de la vorágine política romana, Virgilio, alza la voz con valentía y le recuerda al gran Impero que lo verdadero y eterno reside en el pueblo. Gracias a lo arcádico, Virgilio, y después Encina, consiguen dignificar la figura del campesino haciéndole partícipe del saber, de lo divino:

Sin embargo, no son las que celebra la lírica griega clásica: ocasiones solemnes que elevan al hombre por encima de la vida cotidiana, sino que es precisamente lo cotidiano lo que abarca Virgilio con su sensibilidad. Arcadia es el país de una vida cotidiana idealizada. Su sensibilidad abraza las actividades rutinarias y familiares, el trato diario con los mismos objetos, la vida apacible en el terruño patrio. Pero esta cotidianeidad es como un tesoro perdido”. [...] en esta Arcadia las cosas no valen por sus hazañas y sus méritos; lo que cuenta es lo que habla al alma y suscita tiernas emociones: he aquí el elemento poético de esta literatura. Nace así un nuevo amor por la naturaleza y por el hombre natural. (Snell, 2007: 480)

Gracias a estas palabras de Bruno Snell, comprendemos que Encina, al adentrarse en la obra virgiliana, se embebe de todo su saber para revivirlo y actualizarlo a principios del siglo XVI. El poeta salmantino, con la pretensión de alcanzar la “edad de oro” de las letras hispánicas, retoma el hilo de la tradición iniciada por Virgilio para componer su proyecto artístico y dar vida a sus famosos pastores. Al igual que su maestro, Encina desliga progresivamente lo pastoril de toda la zafiedad y la rudeza que envuelve la vida en el campo con el propósito de dignificar a las clases populares y presentar al hombre moderno, como un ser que participa de la verdad a través de la sencillez, la belleza y la bondad. Indudablemente, Virgilio es la fuente en la que Encina halla a esos extraordinarios pastores arcádicos que representan los valores más puros de la condición humana.

La vida campestre se hace aceptable por las buenas maneras y el buen gusto, y lo que hay de desagradable en ella acaba siendo inofensivo al presentarlo como algo gracioso que hace sonreír. Al eliminar Virgilio con más claridad que Teócrito la rudeza y la rusticidad de los pastores y no expresar así el sentimiento de su propia superioridad, porque los hace sensibles, sus personajes vuelven a ser personajes serios. (Snell, 2007: 477)

Mediante la materialización poética de una metafísica basada en las ideas de igualdad y dignidad humanas, tanto Virgilio como Encina, lucharon contra la tendencia de desprecio hacia lo vulgar y popular y lograron ennoblecer a una clase social hartamente desprestigiada. Si bien es cierto que Encina no es propiamente un pensador, tampoco su obra es un mero juego poético al servicio del gusto y las apetencias de los Duques de Alba. Gracias a la traducción de las *Bucólicas*, Encina descubrió la grandeza de la Arcadia y accedió a una tradición y un saber que logró hacer suyos. El poeta salmantino, no solo revivió a Virgilio y la tradición bucólico-pastoril, sino que fue más allá, pues intuyó la fuerza y el peso de unos presupuestos ideológicos tan afines al sentir general del Renacimiento, demostrando que, ciertamente, “la literatura del pasado puede actuar siempre en la literatura de cualquier presente” (Curtius, 1955: I, 34).

Bibliografía

- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María (1999): “Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina” en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-26.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, (1986): *Bucólicos griegos*, Madrid, Akal/Clásica.
- CAPRA, Daniela (1999): “Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)” en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 317-324.
- CURTIUS, Ernest Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de cultura económica.
- DEL ENCINA, Juan (1496): *Cancionero*, ed. Emilio Cotarelo, Madrid, Real Academia Española.
- DEL ENCINA, Juan (1975): *Poesía lírica y Cancionero musical*, Madrid: Castalia.
- DEL ENCINA, Juan (1978): *Obras Completas*, ed. Ana M. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe.
- LAWRANCE, Jeremy (1999): “La tradición pastoril antes de 1530: Imitación clásica e hibridación romancista en la Traslación de la Bucólicas de Virgilio de Juan del Encina” en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 101-122.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1984): *Las poéticas castellanas en la Edad Media*, Madrid, Taurus.

- MARTÍNEZ, Orlando (1951): *Juan del Encina, el poeta músico*. Discurso de ingreso pronunciado en la sección de música en sesión solemne el 28 de Junio, La Habana, Lex.
- SALINAS ESPINOSA, Concepción (1999): “Antiguos y modernos en el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina” en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 431-438.
- SNELL, Bruno (2007): *El descubrimiento del espíritu*, Barcelona, Acantilado.
- TEMPRANO, Juan Carlos (1975): *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo, Archivium.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (1934): *Obras Completas*, ed. Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar.



La corte como *mare malorum*: tradición y fuentes para un tópico renacentista

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Castillejo, Corte, *Mare malorum*, Fuentes, Renacimiento.

1. Introducción

Un motivo con gran profusión durante todo el Renacimiento dentro de la sátira anticortesana y de la corriente de los siete pecados capitales es el de la representación simbólica e invertida de la Corte como lugar de vicios. Numerosas son las referencias hacia el espacio áulico como un mar tempestuoso (*mare malorum*) donde naufraga la mayoría de los ilusos aspirantes a sus honores, cegados por las continuas ansias de *medrar*. Este tópico, de origen lucianesco e inserto en una tradición de larga duración que arranca desde la Antigüedad Clásica, es tratado por importantes autores europeos del siglo XVI así como por notables autores españoles renacentistas.

En la presente comunicación se trata de abordar las principales fuentes del tópico para estudiar el motivo en la obra de uno de sus máximos cultivadores como es el poeta salmantino Cristóbal de Castillejo (1490-1550).

2. El *mare malorum*: modelos e imitaciones

Tal y como acabamos de anunciar, en paralelo a la corriente tradicionalmente procortesana abanderada esencialmente por B. de Castiglione, existe un tipo de literatura antiáulica caracterizada por un componente crítico y humorístico, por lo general de raíz moral, que refleja una actitud inconformista motivada por el desengaño y la frustración ante la difícil vida de palacio. En este sentido, nos encontramos con manifestaciones que, a la vez de dar cuenta de la actualidad cortesana, resaltan con gracia los vicios correspondientes a una Corte corrompida a partir de la sátira de situaciones, anécdotas y tipos áulicos. Con ellas, según Reyes Cano, los autores “expresan encontrados juicios sobre el mundo de la corte dentro de un marco argumental de base alegórica” (2004: 56-57), presentándola como *mare malorum* y fuente de vicios y, en definitiva, como “gran espectáculo de la conducta humana”

(Márquez, 1998: 15), trazando cómicamente un perfil grotesco del cortesano totalmente opuesto al modelo.

Erasmo en sus *Adagia* cita el tópico enunciado como tal en la tragedia *Hipólito* de Eurípides y en la *Asinaria* de Plauto pero para este estudio nos interesa en mayor medida el fundamental y directo influjo sobre esta figuración simbólica de la Corte que tuvo Luciano en los escritos satíricos de los autores del Renacimiento. El autor en el tratado *De los que viven a sueldo* plantea los problemas del que llega a la Corte, los trabajos, la humillación y la degradación que tiene éste que soportar para convertirse en cortesano ya que “la corte degrada, humilla, envilece al hombre y le priva de su libertad” (Piñero, 1990: 601); presenta un motivo anticortesano recurrente al advertir al amigo Timocle de que la Corte debe considerarse como un océano tempestuoso de donde no se sale si no es a modo de náufrago; y será esta imagen del mar la que a partir de este momento actúe en repetidas ocasiones como metáfora para designar las molestias cortesanas.

Los estudios de P. Toldo, G. Manacorda, F. Márquez Villanueva, R. Reyes, B. Perrián, M. D. Beccaria o A. Rallo han señalado que entre otros modelos y *topoi* clásicos que siguen nuestros autores se encuentran Horacio, Plutarco, Séneca, Boecio, Platón, Virgilio y Lucano y que es empleado, por ejemplo, por Petrarca en el *Secretum*; en él, el poeta aretino se consideraba obligado a vivir en la Corte de Aviñón como un náufrago. Igualmente está presente en el *Diálogo de la vita de' Cortegiani* de P. Rosello y en la epístola *De curialium miseriis* de E. S. Piccolomini (Pío II), reescritura a su vez de la carta 14 de P. de Blois y en la misma línea de P. Bracciolini. Éste último precisamente hace uso en el *En contra hypocritas* o *Contro l'ipocresia* de una curiosa metáfora marítima, en este caso la de los delfines, a los que parangona con los ambiciosos e hipócritas frailes que salen nadando a flote a la superficie de las olas, haciéndose visibles a los nautas. Otras manifestaciones sobre esta filosofía de la Corte son las de T. Kempis, Erasmo, S. Brant, F. Sansovino, E. Bentivoglio, L. Alamanni, P. Aretino, G. Schlick, U. von Hütten, J. de Salisbury, las adaptaciones de A. Bercley del *Miseriae curialium*, A. Chartier o P. de Vienne y otros testimonios, todos “agudos conocedores del ámbito curial” (Rallo, 1987: 67). Los testimonios renacentistas aluden así en clave burlesca y moralizante a este símil lucianesco del “océano tempestuoso” (Beccaria, 1997: 487) y del tópico de la navegación marítima en una sórdida nave, como símbolo de una Corte de peligros e incómodas molestias cotidianas que convierten la aventura en todo un verdadero vía crucis. J. del Encina recogería algunas de ellas en una composición del *Cancionero*¹ que Castillejo imita en el *Aula de Cortesanos*, texto en el que nos detendremos inmediatamente.

Como indica Rallo:

La imagen está inspirada en el propio texto de Luciano: «Por eso, no al descuido y sin intención les oía contar su naufragio... refiriendo las triples olas, la borrasca, los esco-

1. Véase Beccaria (1997: 66).

llos, las mercancías arrojadas al mar, los mástiles quebrados, el timón hecho astillas, ... Pero éstos cuentan las tempestades domésticas, las olas triples y, aun si así vale expresarse, quíntuples o décuples; la partida por un mar en apariencia tranquilo, luego los infinitos trabajos en toda la navegación, la sed, el mareo, el anegarse en el agua salada de la sentina y en fin el estrellarse la mísera nave en un escollo oculto o contra una escarpada peña, y el salvarse los infelices penosamente a nado desnudos y necesitados de lo más preciso» (Villalón, 1990: 417)².

Por otro lado, es menester apuntar las reminiscencias bíblicas del tópico con el mito de Jonás, arrojado al mar por los tripulantes de la embarcación durante una tempestad rumbo a Tarsis. Habría que tener presente además que el naufragio es motivo inconfundible de la literatura de viajes y se ofrece como argumento reiterado del relato oral. En opinión de Herrero (1997: 206): “en la narrativa de imaginación peninsular de los Siglos de Oro, el episodio heredero del modelo virgiliano se convierte en un motivo habitual de la épica culta, la novela bizantina y de caballerías, e incluso de la novela picaresca [...] Una tormenta lanza, por ejemplo, a Tirante contra las costas de Berbería.” El mar es también protagonista en la *Eneida*, donde las olas de toda una escarpada montaña de agua alcanzan los cielos, en las *Lusiadas*, en las que se describen los signos del naufragio o en el *Auto da Barca da Glória* de Gil Vicente. Por citar sólo algunos, en el ámbito renacentista hispánico, el tema sería tratado por C. de Villalón (*El Crotalón*), B. del Río (*Tractado de la Corte Romana compvesto en lengvage castellano*), A. Núñez de Reinoso (*Historia de los amores de clareo y florisea y de los trabajos de Isea*) y sobre todo por A. de Guevara, quien en el *Arte de Marear* ofrece episodios muy parecidos donde, como indica Rallo, compara la Corte “a una mala temporada en el mar: inconstancia, locura de la fortuna, vida insegura, contradicciones, etc.” (Villalón, 1990: 417)³. Las dos continuaciones conocidas del *Lazarillo* están introducidas por un episodio de naufragio ya que Lázaro se metamorfosea en atún, navegando “por el proceloso mar de la corte atunesca” (Piñero, 1990: 591), después de una ajetreada expedición marina a Argel donde –al igual que a Estebanillo González, embarcado en Cádiz en una de las galeras para recibir a la flota de Indias– le sorprende una fuerte tormenta en alta mar, maquinada por la *cruel y porfiada* Fortuna. Al convertirse en un destacado miembro de la Corte, da “una reseña de algunos vicios, y sinsabores de los cortesanos, y procura ofrecer un cuadro vivo, extrapolando sin más, el mundo atunesco al de los humanos. Así, la corte que describe da la sensación de bullicioso tragín, y a la puerta de palacio se amontonan los atunes / hombres que pretenden resolver sus asuntos” (Piñero 1990: 596).

2. Véase nota 6.

3. Véase nota 6.

3. Cristóbal de Castillejo y el *Aula de Cortesanos* (1547)

Volviendo ya los ojos a don Cristóbal, éste sigue exacta tópica pero con un tono bastante más bufonesco y paródico en varias de sus sátiras anticortesanas, que sitúan al autor, según nuestra consideración, en una posición más que privilegiada al no ser un mero continuador del tópico anticurial sino el que, en una vuelta de tuerca más, lo reelabore y perfeccione, alcanzando supremo esplendor; de entre todas sus no pocas denuncias contra la vida áulica⁴ es preciso destacar para este trabajo el extenso *Diálogo y discurso de la vida de Corte, Aula de cortesanos* o *Diálogo llamado Aula*, extenso poema en el que los personajes del experimentado Prudencio y su joven sobrino, el joven Lucrecio, atraído por la vida cortesana discuten respectivamente los pros y los contras de la vida curial. Desde el principio queda constancia de que uno de los ejes temáticos de la composición es éste de la Corte vista como un mar repleto de riesgos. Como a lo largo de los dos primeros capítulos Lucrecio no termina de comprender los perjuicios que le puede acarrear la vida en la Corte, su tío prosigue su razonada exposición estableciendo una analogía metafórica entre la Corte y la navegación por un ponto de dudosa moralidad. El autor declara en la carta-dedicatoria del poema su intención de ceñirse a los modelos de sátira anticortesana escritos en latín por los anteriormente citados Piccolomini y en primer grado por Hütten. Parafraseando las palabras de los personajes principales del *Misaulus sive Aula* del humanista alemán, la navegación es vida áulica, el mar es un aula y nadie, a no ser que se sea lo suficientemente loco, necio y temerario, soportaría emprender esa vida en una nave tan inmundada fea y repugnante:

CAS. Mare malorum commemoras (Hütten, 1518: fol. 3 vº, l. 10)⁵.

MIS. Recte ais mare. Et si libet, adde Tyrium mare, quod impetu rapit, vi detinet, fluctibus iactat, infidum, surdum, et instabile, repente turbatum: subito concitatum: inconstans, inquietum: numquam non procellis obnoxium: ventis expositum: tempestate furens: motu aestuans: plenum periculis: plenum exitio: impellens: ac inundans. Omni monstrorum genere: omnibus refertum portentis. Ad quod pernavigandum: cum me dulces quaedam syrenes illexissent: paulo post sentire coepi: cuiusmodi malis fortuna involvisset quantam mihi ad miserias: meus error fenestram aperuisset (fol. 3 rº, ll. 11-20).

CAS. Nam vt video omni a parte nauigatio est vita aulica [...] In summa, vt mare esse meminervis aulam. (fol. 12 vº, ll. 24-25).

4. Las fuentes, la tradición del subgénero anticortesano en el ámbito hispánico y toda la producción anticortesana del autor es campo de estudio de mi Tesis Doctoral, titulada *La literatura anticortesana en el Renacimiento español: Cristóbal de Castillejo*.

5. Para éste y los siguientes textos del autor se ha seguido el mismo manuscrito.

MIS. Porro quis nisi valde stultus, si hoc modo sit monitus, in hac experiri nave sustinuerit, cuius praeter alia tam spurca est, tam foeda, ac tetra sentina?" (fol. 13 rº, ll. 32-35).

Aconseja, por tanto, que de este mar se debe huir cuanto antes, como le exhorta Misaulus a Casto en su argumentación final, pues "de cuyas tempestades con dificultad se sobrevive" (Márquez: 1998: 127). El cultivo que realiza del tópico el alemán es el que más afinidad se observa con el guevariano *Arte de Marear* y con Castillejo. Posiblemente –y aunque no lo especifique–, nuestro poeta sumaría su contemporáneo Guevara entre otro de los modelos para su ambiciosa *Aula*. El poeta mirobrigense, "partiendo de las fuentes que él mismo confiesa haberle servido de modelos" y otras que no cita, "trasciende la *imitatio* hasta hacerla materia propia en una creación literaria producto de aquélla y otros factores" (Beccaria, 1997: 67-68). Para Castillejo, del mismo modo que para estos autores, la Corte se asemeja a un enorme piélago lleno de contratiempos, de desengaños y apariencias y así la describe Prudencio para persuadir a su testarudo sobrino, empecinado en hacer carrera áulica (vv. 753-92). Considero oportuno señalar en estos versos la certera y eficaz alusión marinera de nuestro erudito poeta a la leyenda medieval de la vida de San Amaro, santo de los mares, según la religión popular, y cuyo contenido se asocia a peripecias odiseicas y viajes fantásticos de peregrinación y a pasajes sobre el diluvio universal y el mito de *Uta-na-pistim* recogidos en la *Biblia* o en la *Epopoia de Guilgamesh*, respectivamente, al reprochar burlescamente el hecho de que el santo no interceda para amparar a estos pobres náufragos:

A mi ver,
 bien os será menester
 qualquier apercibimiento,
 Lucrecio, para hazer
 tal jornada con buen tiempo,
 y pensar
 que la corte es un gran mar
 profundo, tempestüoso,
 por do avéis de navegar,
 que suele ser peligroso
 de tormentas,
 contrastes y sobrevientas,
 con viento nunca bien cierto,
 do se pasan mil afrentas
 antes de llegar al puerto;
 y no llegan,
 dos de dos mil que navegan,
 a los puertos desseados,
 que en el camino se anegan

y son manjar de pescados;
 sin sacar,
 con velar y trasnochar,
 de su hilado maçorca,
 y antes de ver el lugar
 les aparesce la horca.
 Y assí andando,
 con fortuna navegando
 por las hondas de la corte,
 van con el mar peleando,
 sin mostrárseles el norte
 jamás claro,
 san Telmo ni santo Amaro,
 y en lo más grave del mar
 menos socorro y amparo,
 aparejo ni señal
 de bonança;
 o ya que haga mudança,
 subcede contraria calma,
 de que ningún bien alcança
 el cuerpo y menos el alma (*Aula de Cortesanos*, Castillejo, 2004: 533-34)⁶.

Una nueva comparacion que incluye Castillejo, mediante las metáforas de animales, que “vienen a representar las cualidades morales” (Beccaria: 1997: 173), acostumbrado rasgo estilístico en su obra, es la de los cortesanos que se reproducen como peces desde los más pequeños a los más grandes, formando todo un variopinto banco de especies y colonias que nos recuerda a la Corte subacuática del *Lazarillo* mencionada páginas atrás (vv. 793-807):

Pues mirados,
 demás desto, los estados
 de los que tras cortes guían,
 bien pueden ser comparados
 a los peces que se crían
 en las mares:
 tantos quientos y millares,
 formas y suertes de gentes,
 d'estados particulares
 y entre sí tan diferentes,
 ay continas

6. Para éste y los siguientes textos del autor se ha seguido la edición de R. Reyes Cano de la *Obra completa* (1998).

en la corte por vezinas,
 como están las mares llenas,
 desde muy chicas sardinas
 hasta muy grandes vallenas (p. 534).

A la Corte se acude por codicia y ambición de ascender entre petulantes, feroces y hambrientos competidores y es de esta rivalidad entre “consumidores” primarios y secundarios heterótrofos de donde surge el mar de males. Lo que une entonces a todo este batiburrillo de cortesanos predadores y parásitos en las aguas de tan estresante mar es la darwiniana ley del más fuerte como única forma de subsistencia: todos se mueven por la supervivencia y el interés y forman parte de ese ciclo de vida natural que constituye la Corte y en el que el que reme mejor saldrá adelante. Con plena similitud al funcionamiento “social” del mundo animal, el más fuerte y atento siempre se impondrá al más débil como proceso básico en la cadena trófica, es decir, como versa el conocido refrán, *camarón que se duerme, se lo lleva la corriente* (vv. 3748-51):

Pues si veis la confusión
 de la corte, veréis luego
 qu’el mar con su alteración
 no tiene menos sossiego (p. 612).

Además, para ejemplificar acude, como en casi toda su obra, a un dicho proverbial, a mi juicio usado de manera irónica y adrede, en relación con la horca que aparece versos antes, siendo aún más gráfica la escenografía paródica de la muerte de los cortesanos al final de sus desdichadas vidas (vv. 808-22):

Mas pensad
 que aunque son de calidad
 diversos y de figura,
 en buscar su utilidad
 todos son de una natura
 y de un arte,
 y sin que nadie se harte,
 unos a otros se tragan,
 pero por la mayor parte
 los más pequeños lo pagan,
 y se ahoga
 el que el remo bien no voga,
 por ser de fuerças menguado,
 que, según dicen, la sogá
 quiebra por lo más delgado; (pp. 534-35).

Los episodios de naufragios, tormentas, gigantes olas y mal temporal se nos siguen antojando familiares. Afín a Hütten y Guevara, el álder ego castillejano en el *Diálogo entre el autor y su pluma* (vv. 345-48) se lamenta de su mala suerte en función de los vientos contrarios que soplan en la Corte, impulsados por la mudable Fortuna: “que mirad quán mal entablada / está mi suerte en el juego / del viento con que navego (Castillejo, 2004: 471) y en el *Aula* pasa ya a su descripción. Prudencio a través de nuevas metáforas y expresiones náuticas y meteorológicas explica la ambición sin límites, la envidia, la maldad y otros vientos y vendavales, entre ellos: el favor, la pobreza, la costumbre, el robo, la pompa, los excesos o la superfluidad, que requieren a los cortesanos, caracterizados como aves migratorias que han perdido altura en este proceso de “selección natural”, una instintiva ley de vuelo y saber aprovechar las corrientes de aire que encuentran en el mar como una fuerza de empuje y remonte hacia el cielo o, en su defecto, si son menos avispados, a hacer un “aterrizaje forzoso” para no caer en picado hacia los arenales, en sintonía con la simbología que el mito de la caída y la rueda de la Fortuna implican en la cosmovisión de la época (vv. 823-63). Dentro de semejante campo aviario, Castillejo utiliza la comparación que usaría ya Marcial con las picazas o urracas (v. 907), que “son muy glotonas y parleras e imitan la voz humana”⁷:

Y en la mar
 suelen los vientos soplar,
 dando pesar o plazer,
 y unas vezes ayudar
 y otras echar a perder;
 y éstos son,
 en las cortes, el ambición,
 favor, embidia, maldad,
 pobreza y uso ladrón,
 viciosa superfluidad,
 y otros tales
 nordestes y vendavales
 que llevan a ley de buelo,
 unos a los arenales
 y otros levantan al cielo.
 La primera
 es viento que por doquiera
 tiene fuerça principal,
 mas en palacio se esmera
 y muestra más general,
 y no ay cosa
 tan ardua ni peligrosa,

7. Véase Castillejo (1958: III, 82).

tan pública ni secreta,
 que la ambición desseosa
 no la emprenda y acometa.
 Este viento
 con contino movimiento
 hiera, sacude y altera
 las velas del pensamiento,
 a que no pueda ni quiera
 ver reposo;
 y assí ningún ambicioso
 puede jamás sosegar,
 porque bive congoxoso
 por subir y por mandar,
 y poder,
 por fas o nefas, crecer
 en honra y autoridad,
 y por ellas posponer
 qualquiera fe y amistad,
 ley y amor .
 El segundo es el favor,
 viento cierço⁸, que cercena
 y sopla con gran furor
 hasta romper el entena
 de la nave;
 con unos blando, süave,
 con mar bonança y en popa,
 con otros duro y muy grave,
 por proa, donde les topa.
 Y éste es
 el que levanta los pies
 en la corte a ruines gentes
 y haze dar de través
 a otros bien merescientes,
 y desquicia
 las puertas de la justicia,
 vendiéndola muchas veces,
 porque de nuestra caricia
 allí tuercen los jüezes
 la balança
 y lo que un bueno no alcança

8. “Viento septentrional más o menos inclinado a levante o a poniente, según la situación geográfica de la región en que sopla” (*DRAE*).

con virtud y con razón,
 lo suele dar la privança
 a otros que no lo son.
 Pues pensad
 que la embidia y la maldad
 son dos vientos regañones⁹,
 que aun contra la caridad
 suelen mostrarse leones
 mordedores,
 que delante los señores
 y doquiera que se hallan,
 sirven de murmuradores
 y tiran piedras y callan.
 Pues pobreza
 es viento que en ligereza
 suele entre otros señalarse,
 porque hombre con pereza
 no puede bien concertarse,
 ni dexar
 día ni noche de buscar
 lo de que padesce mengua;
 y de aquí viene hablar
 las picaças nuestra lengua;
 que ninguno
 se huelga estar ayuno;
 y este viento de codicia,
 demás de ser importuno,
 no caresce de malicia,
 por querer
 por bien o mal proveer
 en sus duelos y pesares,
 y por tener de comer
 roballo de los altares,
 sin más tiento
 El otro terrible viento
 es la costumbre de cosas,
 ladrón público y exento,
 que las haze ser forçosas
 por tal vía,
 que tras una bovería
 o locura cortessana

9. “Se dice del viento noroeste” (*DRAE*).

se van de noche y de día
 con solicitud muy vana
 mil perdidos,
 burlados, enbevecidos,
 al hilo de la costumbre
 de los trages y vestidos,
 siguiendo la muchedumbre,
 que los lleva
 tras qualquiera cosa nueva
 sin saber por qué se haze,
 sino porque se lo aprueba
 el uso que les aplaze;
 [...]

 Con el qual
 anda junto a la cabal
 otro viento destemplado,
 qu'es gasto descomunal,
 superfluo, demassiado
 en comer,
 vestir, jugar y hazer
 otros excesos costosos,
 con que al fin vienen a ser,
 de pródigos, codiciosos
 y tiranos,
 asiendo con ambas manos
 quanto pueden apañar
 de moros y christianos,
 para tener qué gastar (pp. 535-38)¹⁰.

Por último, el sabio *magister* se referirá más adelante a peñas y rocas y otros *signa naufragium* en sentido figurado de otros males: la indignación, la ira, la saña y el disfavor del rey, para el autor presentes en las cortes, evidenciando, una vez más claras concomitancias con Hütten, Guevara o *El Crotalón* (vv. 969-97):

Suele haver
 también, según podéis ver,
 en la mar peñas y rocas,
 donde se suelen romper
 en ellas fustas no pocas;
 y éstas son

10. Parecidas metáforas avícolas las usa el autor en otro de sus poemas antiáulicos, el *Recado falso en nombre de este mismo, contra otros que hacían palacio con él por pasatiempo* (Véase Castillejo: 2004: 317).

en corte la indignación,
 ira y saña y disfavor,
 con razón o sin razón,
 del rey, príncipe o señor,
 o sospechas
 derechas y no derechas,
 y malas informaciones,
 que se tiran como flechas
 y enclavan los coraçones
 y sentidos
 de los más bien entendidos
 príncipes y recatados,
 a pensar ser ofendidos
 de sus mayores privados,
 do el favor
 se convierte en desamor,
 y se toma en posesión
 el más leal de traidor;
 tanto puede la opinión
 diferente,
 teniendo por delinqüente
 al justo de allí adelante,
 al bueno por negligente
 y al sabio por ignorante (pp. 538-39).

En el *Diálogo entre la Adulación y la Verdad* Castillejo refiere estas peñas, insertas como marco interlocutivo en un divertido cuentecillo de viajes que el autor introduce con maestría en el cuerpo del diálogo como recurso usual para narrar los grotescos lances vividos por la Adulación o Lisonja y la inversión de valores en la Corte papal. En mi opinión, en éstas se produce una idéntica adecuación, propia del “cuento risible”, “entre el argumento burlesco de las *novelle* interpoladas y el carácter cómico de los interlocutores del marco” (Gómez, 2001: 258) de otros textos y constata la magistral elocuencia del salmantino. La inclusión de estos relatos dentro de obras pertenecientes al género dialogado se encuentra, para J. Gómez, “en algunos diálogos que derivan de los *Coloquios* lucianescos y erasmistas, o que presentan conexiones con la tradición de los *novellieri* y de Boccaccio, sobre todo” (2001: 247). Como en otros testimonios, la Adulación al detallar sus andanzas se convierte pues en uno de esos “«narradores interiores» que vivieron, leyeron, oyeron contar o presenciaron, algo que ahora someten a la consideración y juicio del resto de sus contertulios” (Gómez, 2001: 248). La fábula, recogida asimismo en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de J. Arce de Otálora, tiene como protagonistas a un andaluz lisonjero y a un personaje que nos resulta bastante familiar en la producción castillejana, el ingenuo vizcaíno (vv. 1594-1608):

Y es ya cosa muy notoria,
 según un quiento o historia
 que por dicha avrás oído,
 como yo:
 una nao que partió
 a buscar sus desventuras,
 dando en unas peñas duras,
 cabe un puerto se perdió
 peregrino;
 y de aquel pueblo mezquino,
 que allí quedaron sin luz,
 diz que sólo un andaluz
 se salvó y un vizcaíno,
 que nadaron
 hasta que a tierra llegaron; (*Diálogo entre la Adulación y la Verdad*, Castillejo, 2004:
 697).

Estas y otras lacras del “ecosistema” cortesano que va enumerando Prudencio son, por consiguiente, accidentes naturales, obstáculos, contratiempos y tropiezos inherentes a una navegación alegórica proyectada por las cortes en los que inevitablemente las naves (los cortesanos) chocan (vv. 998-1047):

Estos tales
 accidentes naturales
 son escollos y baxíos
 en los palacios reales,
 do se pierden los navíos
 quando topa
 en ellos la proa o popa;
 [...]

 Pues notad
 qu'en la mar sin piedad,
 demás destas sus tormentas,
 tampoco ay seguridad
 de sus peligros y afrentas
 hordinarios
 de ladrones y cosarios,
 qu'en palacio es cosa cierta
 ser malsines adversarios,
 metidos en encubierta
 asechança,
 que aunque vais con mar bonança,
 os saltean en poblado

y os atajan la speranza
del descanso desseado (pp. 539-40).

En resumen, Castillejo con esta imagen de la nave, que podría evocar aquélla del Estado de Arquíloco, hace un completo panorama de una Corte presa de la furia de las voraces olas en las que los inquilinos al *navegar agua arriba / sin favor*¹¹ (Castillejo, 2004: 594) deben saber navegar *con buen norte* (Castillejo, 2004: 530)¹² para sobrevivir (vv. 2180-85):

Pero ya
qu'en la corte donde está
no decline a los extremos
y navegue por do va
con buenas velas y remos,
governando, (p. 571).

El cortesano para poder integrarse en este terrible hábitat tendrá a veces que *usar de la natura / de Proteo, que podía / transfigurar su figura / en todas quantas quería* (Castillejo, 2004: 599)¹³, esto es, ser doblado y “falso”. No encuentro casual que Castillejo aluda a este mito vinculado a siniestros marítimos pues este anciano hombre del mar en la *Odisea* profetiza el naufragio y muerte de Áyax el Menor y que Odiseo estaba varado en la isla.

4. Conclusiones

Arribados a destino y tras lo expuesto, podemos ya finalizar este desventurado y arriesgado crucero por la Corte concluyendo que estos autores supieron mostrar genialmente las dobleces de lo áulico, evidenciando así la otra cara de la moneda, el haz y el envés del siempre complicado pero apasionante mundo de la Corte. Todos coinciden en desvelar su otra faz: la del día a día, la que se percibía realmente en las aulas y que saca a la luz cuestiones relativas a las experiencias negativas y percances que comparten. Nos hemos centrado de forma resumida en la figura de Cristóbal de Castillejo, en su mundo y en su texto más característico, estableciendo la correspondencia con algunos de sus otros poemas, sus coetáneos españoles y europeos y los textos que circulaban a su alrededor, que, indudablemente, conocería de primera mano. En la mayoría de éstos latía la vieja metáfora del *mare malorum* y con ella un variado campo léxico-semántico del arte de navegar, reutilizando con habilidad la terminología de los tratados de navegación tan de moda en el Renacimiento. El

11. Véanse vv. 3057-58.

12. Véase v. 636.

13. Véanse vv. 3253-56.

leitmotiv de la Corte como mar seguirá su fructífero rumbo en el siglo XVII y posteriores, que dejaremos pendientes para un próximo estudio.

El punto de partida de los textos anticortesanos castillejanos, en patente simetría con sus fuentes y textos contemporáneos, especialmente con el *Misaulus*, es, en palabras de Perinián, “la metáfora continuada que identifica la corte como un *mare malorum* en el que el navegar es difícilísimo” (1984: 269). En ellos, de forma similar, se lleva a cabo una imitación amplificada y readaptación del eje temático así como de vocablos selectos pertenecientes al léxico de marinería, en consonancia con la tratadística frecuente en la época, dando muestras, tal y como manifiesta Beccaria, de “un manejo extraordinario de la lengua, de un vocabulario riquísimo” (1997: 500)¹⁴.

A modo de nexo en clave, los testimonios tejen solidariamente una realidad de adversidades y decepciones, subyaciendo en ellos una moraleja común con un práctico mensaje concienciador para que nunca nos lancemos a navegación tan azarosa, tan funesta como ésta de la Corte o dicho en boca de Misaulus: “Ne unquam navigationi te committas tam periculosae, tam exitiosae” (fol. 14 rº, 27-28). Advertidos quedemos.

Bibliografía

- BECCARIA LAGO, María Dolores (1997): *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Real Academia Española.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (2004): *Antología poética*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1998): *Obra completa*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Turner.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1958): *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe.
- GUEVARA, Antonio de (1987): *Menosprecio de corte y alabanza de aldea; Arte de marear*, ed. A. Rallo Gruss, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ, Jesús (2001): “El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo”, *Critición*, 81-82, pp. 247-69.
- HERRERO MASSARI, José Manuel (1997): “El naufragio en la literatura de viajes peninsular de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Filología Románica*, 14, vol. II, pp. 205-13.
- HÜTTEN, Ulrich von (1518): *Vlrichi De Hvttten Eqvitis Germani. Avla. Dialogvs*, Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, Mss. A Bibliotheca Palatina E252, ff. 16.
- MANACORDA, Guido (1908): “Notizie intorno alle fonti di alcuni motivi satirici ed alla loro diffusione durante il Rinascimento”, *Romanische Forschungen*, XXII, pp. 733-60.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1998): *'Menosprecio de corte y alabanza de aldea' (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de Fray Antonio de Guevara*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

14. Véase nota 263.

- PERIÑÁN MATEOS, Blanca (1984): “Un caso de imitación compuesta: el *Aula de Cortesanos*”, *Crotalón*, 1, pp. 255-81.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (1990): “Lázaro Cortesano ('Segunda Parte del Lazarillo', Amberes, 1555, Capítulos XIII-XIV)”, *Bulletin Hispanique*, 92, nº 1, pp. 591-607.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001), *Diccionario de la Lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, vigésima segunda edición.
- TOLDO, Pietro (1900): “Le courtisan dans la littérature française et ses rapports avec l'oeuvre de Castiglione”, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 104-105, pp. 75-121.
- VILLALÓN, Cristóbal de (1990): *El Crotalón de Cristóforo Gnofoso*, ed. A. Rallo Gruss, Madrid, Cátedra.

El prólogo del *Cancionero* de López Maldonado

Ana María Maldonado Cuns
Universidad de Santiago de Compostela

Palabras clave: Renacimiento, Cancionero, López Maldonado, prólogo, fuentes literarias.

1. Introducción

El prólogo, objeto de análisis de esta comunicación, pertenece al *Cancionero* de Gabriel López Maldonado. Es este *Cancionero* el conjunto de la poesía de este autor hasta el momento de su publicación por Guillermo Droy en 1586.

Me ha parecido oportuno analizar el prólogo de este autor toledano, porque este VIII Congreso del ALEPH lleva por título “Fuentes, historia y tradición en la literatura española” y en este prólogo Maldonado señala numerosísimas fuentes directas que él ha tenido en cuenta para hacer su poesía.

2. Características del prólogo

En cuanto a su disposición se aprecian en él unas características generales a todos o casi todos los prólogos del Renacimiento que han sido cotejados.

Se presenta delante de la obra literaria en sí, en unos apéndices que se conocen por el nombre de *Preliminares*. Unos apéndices son de carácter burocrático y legislativo, como la tasa firmada por Alonso de Ercilla y Zúñiga, la aprobación de Gonzalo de la Vega, el Privilegio real firmado por Antonio de Eraso (1584) y la Fe de erratas firmada por Juan Vázquez del Mármol. A continuación aparece el prólogo que tipográfica y estilísticamente es un elemento totalmente diferenciador de lo anterior y del libro al que precede, ya que en este caso le sigue la dedicatoria “A la ilustrísima señora doña Tomasa de Borja y Enríquez, mi señora, y de y de <sic> las villas de Grajar y Valverde y su tierra” con una letra capital ornamentada y unos tipos distintos, más finos. Acaban estos preliminares con los poemas laudatorios de Luis de Vargas, Cervantes, Vicente Espinel, el Licenciado Juan de Vergara, Lope de Vega, Gonzalo Gómez de Luque, Diego Durán, Pedro de Padilla, el Licenciado Liñán, Diego de Aguiar y Lázaro Luis Liranzo.

Asimismo el prólogo varía con respecto a su obra literaria, a su *Cancionero* en sí, puesto que éste está formado por dos libros: un primer libro formado por versos cortos y un segundo, formado por versos largos, sobre todo, endecasílabos. El prólogo no tiene permeabilidad con su obra, ya que está escrito en prosa y la presencia de la poesía en el mismo está justificada para argumentar todas las ideas que expone. Esta característica plasma lo señalado por Porqueras Mayo al tratar de explicar que el prólogo es un género literario, “independiente [...] en cuanto se refiere a estructuras formales y estilísticas, que son distintas del libro” (1957, 100).

Los prólogos en general y en el de López Maldonado en particular, además de contener una densidad ideológica que será expuesta en líneas posteriores, también tienen otra seña de identidad: la brevedad. En el caso de López Maldonado su prólogo cumple lo dicho, porque ocupa dos folios, que están sin numerar.

Asimismo señalaba Curtius en *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) que en los prólogos había cuatro topoi específicos consustanciales a ellos. Estos *topoi* no se presentan siempre en los prólogos españoles según Porqueras Mayo (1965) como es el caso del topos de “hay que evitar la pereza”. El topos de “dedicación a”, en el caso concreto de López Maldonado, no se menciona en el prólogo explícitamente, sino que la dedicatoria aparece como apéndice independiente. En este *Cancionero* comienza en el folio siguiente: “A la illustrissima senora <sic> doña Thomasa de Borja y Enrríquez, mi Señora, y de y de <sic> las villas de Grajar y Valverde y su tierra” fechado a veintiocho de noviembre de 1585.

Con respecto al topos de “ich bringe noch nie Gesagtes” (Curtius, 1948, 94), esto es, “traigo, presento lo nunca dicho”, tiene este topos gran vigencia en el Siglo de Oro español. Son numerosos los ejemplos que se podrían citar, basten como muestra las palabras de Alonso de Valdés en el prólogo a las *Diversas rimas* de Espinel (1591) donde anima a la lectura del libro, porque está “recogido en él todo lo bueno que no está esparcido en grandes libros”. En cambio, López Maldonado no cumple este precepto de presentar cosas nunca vistas ni oídas, puesto que se vanagloria en decir “ni a mí me estuviera bien presentar novedades”, aunque podría tratarse de “falsa humilitas” para ganarse el favor del público. Similar a Maldonado señala Boscán en el “Libro segundo de las obras de Boscán a la duquesa de Soma”: “Antes quiero que sepan: que ni yo jamás he hecho profesión de escribir esto ni otra cosa, ni aunque la hiciera me pusiera en trabajo de probar nuevas funciones” (*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1543). Por lo tanto, en ambos casos este topos no se cumple literalmente, sino que se presentaría negando su presencia.

Un último topos se cumple ampliamente en el prólogo que nos ocupa. Se trata del “deber de manifestar la sabiduría”, momentos en que se manifiesta la preceptiva literaria, el conocimiento de teoría literaria que el autor tiene. Esta presencia de saber literario que había adquirido López Maldonado aparece diseminada a lo largo de su prólogo y la praxis será desarrollada y trabajada en la realización de su *Cancionero*. Con la plasmación de todo este saber el escritor justifica su actuación y también le sirve como escudo ante las posibles críticas que pueda recibir.

En cuanto al contenido ideológico presente en los prólogos, el autor quería o debía explicar qué había hecho y por qué, si se parte de que el prólogo está escrito a posteriori. En el caso que nos ocupa sí se puede afirmar que debió ser compuesto después de haber escrito la obra, puesto que hay poemas que ya habían aparecido años atrás. Pero a punto de publicarse la obra el autor se creía en la obligación de explicar y aclarar todo lo que había hecho en la misma por temor a ser criticado, mal interpretado, o rechazado. Como indica Porqueras (1965, 31), el prólogo era el “género más necesitado de justificación” y esta justificación era escrita “a posteriori” y con unos fines principales: “justificar y explicar”. Por ello, los prólogos se cargan “de densidad ideológica y se procede por un análisis conceptual explicativo” (Porqueras: 1957, 127).

Las ideas y cuestiones que aparecen en los prólogos son muy diversos como número de prólogos existen, puesto que pueden tratar el tema del uso de la lengua romance, así en el prólogo de Francisco de Medina¹ a las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* hechas por Fernando de Herrera (1580), la poesía como arte en el prólogo de Lomas Cantoral o la variedad de gustos (en la *Diana enamorada* de Gil Polo), entre otros. Pero un elemento unificador en la creación de prólogos de los libros de poesía es que estos prólogos ofrecen gran material de preceptiva literaria, siempre para justificar la elaboración de su propia poesía.

En el caso de López Maldonado comienza su recorrido en el momento en el que exalta en el prólogo el valor de la poesía: “Ninguna hallo yo que haya menester esta calidad como la Poesía, arte tan levantada de tantos, y tan abatida de tantos más”. Parecida cita se encuentra en el prólogo de Lomas Cantoral a su obra (1578): “De todas las artes que hallaron los antiguos, ninguna fue admitida con mayor razón ni con alabanza que la poesía, [...] aquella arte verdaderamente se ha de afirmar por muy excelente entre todas” (62) o también en el sugerente título del prólogo a las *Diversas rimas de Vicente Espinel*: “Prólogo en alabanza de la poesía, por Alonso de Valdés, secretario de don Rodrigo de Mendoza, gentilhombre de la Cámara de su Majestad” (1591).

A continuación explica Maldonado que “han hecho los ingenios de los hombres desta divina arte muchos guisados” debido a que cada persona es diferente y tiene un gusto distinto, en consecuencia le gusta un tipo de poesía específica. De ahí que los poetas tengan que aportar en sus obras diversos tipos de versos para que sea del gusto de todo el público. Toda esta teoría la justifica el autor castellano basándose en la tesis de Teofrasto (que se sirvió de las ideas de Hipócrates de Cos), por la que se establece una relación entre los humores y el carácter de las personas. Así, aquellos individuos con mucha sangre eran sociables, aquellos con mucha flema eran calmados, aquellos con mucha bilis eran coléricos, y aquellos con mucha bilis negra eran melancólicos. Con todas estas ideas López Maldonado explica que los “algo

1. Son abundantes los comentarios del siguiente tipo: “I no ai quien se condolezca de ver la hermosura de nuestra plática [se refiere a la lengua romance] tan descompuesta i mal parada, como si ella fuesse tan fea que no mereciesse más precioso ornamento o nosotros tan bárbaros que no supiésemos vestilla del que merece.” (189).

flemáticos” prefieren el verso heroico de Virgilio en la *Eneida* y contemporáneos a López Maldonado: ERCILLA en *La Araucana* o Jerónimo Corte Real con *Felicísima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria*². Es de suponer que este lector con mucha flema era calmado y así tendría más paciencia para leer esas obras tan largas y con tantas descripciones. A los “más coléricos” les gusta el verso lírico y nuevamente cita a clásicos como Horacio en sus *Odas* y *Épodos*, y a Garcilaso en su cancionero. Finalmente explica que “los que desseosos de aprender costumbres y en faltas y sucessos ajenos echan de ver los suyos gustaba en extremos de comedias”, no identificando aquí a qué personalidad humana correspondería: o bien a los que les prevalecía la sangre o bien la bilis negra, último caso éste el de los melancólicos. Sea como fuere, para este grupo López Maldonado indica qué autores clásicos han escrito comedias y así presenta a Plauto con *Aulularia*, *La comedia de la maleta*, *Truculento*, *El mercader*... por ejemplo, y a Terencio con *Hecyra*, *Andrya*, *Eunuchus*, *Phormio*, entre otras.

Sigue López Maldonado con la teoría de los cuatro humores y los tres tipos de verso: lírico, heroico y cómico, que se asocia a cada uno de ellos. Pero no sólo se refiere a la literatura en general, sino que ejemplifica al final del prólogo con su propia poesía, con lo que el lector puede leer en su *Cancionero*.

A continuación Maldonado se ocupa de temas de preceptiva literaria tan discutidos en su época como son los aspectos de la *imitatio*, la verdad poética o la verosimilitud. Explica a propósito de las comedias que “son como una imagen de la vida humana, de que dijo muy bien Plutarco que esta poesía es una pintura que habla”. Esta definición le sirve como excusa para introducir el tema de la imitación, de la “verdad poética”³, asuntos ya tratados desde la antigüedad clásica. Además de a Plutarco, cita a Platón en el *Phedon*: “el poeta para serlo ha de fingir” (en palabras de López Maldonado)⁴, esto es, dedicarse a crear “mitos” –relatos tradicionales e inverosímiles- y no a crear o copiar hechos reales o verídicos, puesto que si los autores escriben sobre hechos reales serán historiadores y no poetas. Sobre este mismo asunto también menciona a Aristóteles con “dice que el poeta escritor de cosas verdaderas, será historiador mas no poeta” (*Poética*).

Las tesis de los escritores que opinan igual que Platón y Aristóteles llevó a considerar al autor de *Pharsalia*, M. Annaeus Lucanus, como historiador, pero no poeta: “Lucano ha perdido acerca de muchos este nombre [se refiere al de poeta]” y recuerda que “hay dos versillos que hay escritos de él”. Estos versos aparecen en los *Epigrammata* (XIV, 194) de Marcial del siguiente modo: “*sunt quidam, qui me dicant non esse Poetam, / sed qui me vendit, bibliopola putat*”⁵. Por lo que se puede

2. Poema épico en castellano, ilustrado por el portugués, dedicado íntegramente a narrar y exaltar la victoria cristiana en el golfo de Lepanto, que había tenido lugar sólo siete años antes, en 1571.

3. Para el tema de la “verdad poética” he seguido la obra de Porqueras Mayo (1961).

4. “Reflexionando que el poeta debía, si es que quería ser poeta, componer mitos y no razonamientos” (*Fedón*, 32).

5. Variantes en las palabras de Maldonado, aunque el contenido de la cita permanece inalterable: “Hay algunos que dicen que yo no soy poeta: pero el librero que me vende piensa que sí.”

deducir que Lucano se consideraba un poeta total, con toda su fama y reputación a pesar de las críticas recibidas.

No especifica López Maldonado cuál es su postura, sino que plasma opiniones enfrentadas a las de Platón y Aristóteles: “A lo demás responden, que quien negare que Virgilio no fue poeta en las *Geórgicas*, y aun más que en las *Bucólicas*: otros afirman lo contrario por los pareceres de tan graves autores, y por haberlo hecho así muchos poetas y Homero, luz y guía de todos”. Nuevamente recurre a obras para ejemplificar todas las distintas posturas y pareceres con respecto a considerar a un autor poeta o no. Con esta presentación, explicada someramente en líneas anteriores, quiere Maldonado mostrar las distintas teorías que había en el pasado, y de las que es consciente que siguen existiendo en su época. No obstante, no da su opinión en el prólogo, como sí habían hecho otros contemporáneos suyos. Así Lomas Cantoral, quien en el prólogo a sus *Obras* explica cuál es su postura: “Los poetas [...] enseñaron costumbres, cultos y preceptos, no como los historiadores con verdades desnudas y ejemplos sencillos de personas y casos particulares, sino poniendo las cosas en el punto de su perfección como debían ser, y fingiendo cosas verosímiles y convenientes a la persona y acción que se imita”. La opinión de Lomas muestra una reconciliación entre las posturas anteriores, ya que para él, a los poetas se les puede seguir denominando de ese modo porque ellos *imitan* el mundo real “fingiendo” hechos verosímiles, creíbles, sin necesidad de ser verídicos.

En el caso de Maldonado su papel es diplomático, porque únicamente presenta el abanico de opiniones que había en el pasado y que todavía quedan en su presente. Pero no se puede olvidar que esta presentación que hace obedece a un objetivo: librarse de las críticas que podría recibir por su producción poética.

Otro aspecto relacionado con el de ‘verdad poética’ y que aparece en el prólogo de este *Cancionero* es la relación entre poesía y poeta, esto es, entre la producción poética, la obra y el poeta como persona. Hubo una dialéctica en la que nuevamente se enfrentaron posturas diversas: por una parte, los que igualaban al poeta con la persona que escribía esos versos y otra vertiente que opinaba que lo escrito no tenía que ser lo que pensaba, sentía o había vivido el escritor. López Maldonado se hace eco de este debate literario y señala a Catulo y a Ovidio como exponentes de que el poeta no se tiene que identificar con la persona. En el poema “En defensa de su honradez” Catulo se posiciona en contra de los que lo criticaban por escribir poesía amorosa⁶, puesto que él señala que “como el poeta sea casto, importa poco que no lo sean sus versos” y así mordazmente y con picardía escribe esos versos “no castos”, aunque esto no indica que él sea indecente o vicioso.

Con respecto a esta cuestión López Maldonado refuta las ideas de Catulo y vierte su opinión: “como si por ventura puede ser casto el que anda envuelto en deshonestidades y las escribe, trata y canta”. Para él la moralidad del autor queda reflejada con los versos que escribe, aunque tiene en cuenta que Ovidio “aunque hizo el *Arte amandi* y otras liviandades [se refiere a *Amores*] supo abstenerse de

6. Recuérdense esos versos en los que daba “mil y mil besos” a Lesbia.

los preceptos que daba a otros”. Esto lo había manifestado Ovidio en *Tristia*: “Scis uita tamen tibi nota mea est; scis artibus illis auctoris mores abstinuisse sui” (1, 9, vv. 59-60)⁷, donde recuerda al destinatario de *Tristia* que la moral del autor era diversa de la del artista.

Por lo tanto, Ovidio reitera que lo dicho en esas obras, los consejos a los enamorados... son fruto de su juventud y no deben ser tenidos en cuenta⁸. En numerosas ocasiones a lo largo de *Tristia* reivindica la separación de su vida con su obra, de su moral personal con la poesía. En cambio, López Maldonado no ha tenido en cuenta esta insistencia de Ovidio y sigue igualando al poeta con el hombre. Por ello, no es descabellado pensar que los poemas que compone, sobre todo, en el libro II de su obra, son reflejo de su vida. Así ocurre en las epístolas a sus amigos o en la elegía a la muerte de la madre de doña Agustina de Torres, entre otros.

Concluye López Maldonado con otra característica apreciable en la mayoría de los prólogos: la “falsa humildad”. El autor indica que no pretende mejorar nada de lo hecho antes. No pretende innovar y para demostrarlo recurre nuevamente a fuentes literarias, a autoridades dignas de mención en la materia. Así a Garcilaso, “a quien yo pongo por ejemplo desta poesía” y a Boscán. Ambos, claros exponentes de haber escrito distinto tipo de poesía y haberla unido en una sola obra. Con estos dos modelos Maldonado pretenciosamente se compara con ellos, pero con humildad fingida. Para resaltar esta humildad recurre a expresiones del tipo: “esta pequeña obra” refiriéndose a su *Cancionero* con 179 folios.

Todas estas características que se han ido desarrollando en páginas anteriores ponen de manifiesto cuáles eran—y son actualmente— las funciones del prólogo: presentar la obra, justificarla, defenderla y, sobre todo, captar la atención y la benevolencia del lector.

3. Estructura del prólogo

Todas las ideas anteriores que expone López Maldonado en su prólogo se organizan del siguiente modo.

Comienza el prólogo haciendo una reflexión sobre la variedad de gustos que hay en la vida y lo difícil o imposible que es contentar a todos. Puesto que si a un lector le gustan “cosas de milicia” preferirá a Polibio (209 ó 208 a. C. - 127 a. C.), con su obra *Historias*, producción que - desde un punto de vista moral, ético, político y militar- trata de explicar el auge y la expansión de Roma. Ese mismo lector se interesará por leer a Flavius Vegetius Renatus⁹ (siglo IV) con sus *Epitoma rei*

7. Y como a ti en tu elocuencia las artes severas te sirven, / tal me dañaron a mí las que disímiles son. [Es decir, las poéticas y en especial las del *Arte de Amar*] / Pero tú bien conoces mi vida y sabes que de esas / artes se supo abstener por su moral el autor.

8. Recuérdese que cuando escribe *Tristia* estaba en el exilio y quería volver a obtener el favor de Augusto. Para una información más precisa sobre este aspecto de la poesía ovidiana véase Lefèvre.

9. Para más información sobre este autor, véase Bieler (1992: 299).

militaris, cuatro libros que contienen extractos de antiguos historiadores y tácticos con lo que el autor quería evitar la decadencia del ejército romano. Opuesto a estos dos autores se cita a Jenofonte (siglo IV) y se lo une al tema de la caza, “en un tratado que hizo de montería”. Con toda probabilidad se refería López Maldonado a su obra *Ciropedia o Educación de Ciro*, obra que constituía el conjunto de las ideas de Jenofonte sobre educación, caza, equitación, política, moral y arte militar.

Con estos ejemplos Maldonado presenta la pluralidad de lectores con sus gustos y a causa de ellos la diversidad de obras que se tienen que realizar, puesto que una misma obra no convence a todos ellos. Para explicar este asunto se sirve el autor castellano de la *Biblia*¹⁰ y del pan del “maná”, pan que fue enviado por Yahveh a los judíos en el desierto y que poseía la cualidad de contener todos los sabores y adaptarse al gusto de cada cual. Con ello Maldonado pretende introducir lo que él va a realizar en su obra: un conjunto variado de poesía para atender y contentar a todos los posibles lectores. Pero esta idea no es novedosa, sino que Gil Polo años antes la había expuesto en el prólogo de su *Diana enamorada* (1564): “Procuré en este libro variedad de versos y de materias, acomodando mi gusto a los ajenos, y como estos sean tan diversos, tendrame por excusado quien topare con algo que no le cuadre, porque es imposible en todo satisfacer a todos”.

Todas las ideas anteriores y que se reflejan en esta “captatio benevolentiae” van dirigidas a un lector en general. No utiliza hacia él ninguna adjetivación especial como así aparecía en algún otro prólogo de la época, ya fuese de manera positiva con apelativos como “lector amantísimo”, “caro lector” o bien de manera despectiva. En el caso de Maldonado se dirige al lector en una ocasión para justificar que ha escrito de todo y para todos los gustos, de este modo “no se vaya el lector ayuno de la obra y disgustado”.

La segunda parte del prólogo de este *Cancionero* corresponde a la teoría literaria que desarrolla. Estos aspectos, que han sido tratados anteriormente, se resumen en la identificación de los humores con tipos de versos, el tema de la verdad poética y la *imitatio* o la diferencia entre poeta e historiador para tratar el aspecto de la verosimilitud.

Finalmente, como última parte de su exposición, habla López Maldonado de su propia poesía, de su producción poética: “De mí podré decir que he provocado hacer en esta pequeña obra lo que hace el que planta un jardín, que lo enriquece no sólo de flores de olor y apariencia agradable: pero no deja de mezclar algunas yerbas medicinales, aunque poco suaves a la vista y olfato pero a otras necesidades muy importantes”. Esta mezcla se observa en los dos libros que componen su *Cancionero*. En el primer libro se leen composiciones de metro corto y en el segundo hay sesenta y seis sonetos, catorce canciones petrarquistas, nueve epístolas, tres elegías, seis composiciones en octavas reales, cuatro sextinas y dos églogas. Explica

10. Concretamente aparece en *Sabiduría*: “A tu pueblo, en cambio, diste a comer manjar de ángeles, y sin fatiga le proporcionaste, desde el cielo, pan preparado que contenía todo placer y se acomodaba a todos los gustos. El sustento que tú dabas mostraba tu dulzura a favor de tus hijos, y al servir este pan al apetito de quien lo tomaba, se cambiaba en lo que cada uno quería.” (16, 20-21: 884). También en *Deuteronomio* (8,3).

Baig Baños (1933) cómo se conforman estos dos libros y cómo “procuró complacer a todos los gustos y abarcar todos los géneros” (11).

Este público se iría satisfecho con la lectura de su *Cancionero*, porque Maldonado “abarcó toda la métrica de unos y otros, antiguos y modernos” (11), a la escuela tradicional y la renacentista. Por ello esas “tres diferencias de verso” de las que hablaba en su prólogo estarán presentes en su obra. Así hace corresponder al verso heroico con las octavas “Cansado de vivir quien ha vivido” (f. 73r-75v), también tendrían hueco en este apartado las octavas “Al tiempo que toda el alma mía” (f. 72r-73v) de similar tema a las que cita López Maldonado, aunque más breves, y “Si para dibujar aquel retrato” (f. 135r-137r). El verso lírico representa “el principal cuerpo della [se refiere a su obra]”, es decir, correspondería con el Libro I del *Cancionero* y la mayoría de poemas del segundo libro. En cuanto a lo cómico, como plasmación de la realidad, aparece en “dos églogas pastoriles que aquí van mezcladas”, las cuales se presentan en el libro II: “¿A dónde me llevais, oh, pies cansados?” y “En el silencio de la noche oscura”. Al sentenciar Maldonado que pertenecen estas églogas a lo cómico está definiendo su postura de la teatralidad de las églogas, de poesía dramática, de que “el teatro para él era una poesía hablada” (Baig Baños, 11).

Al final de su prólogo se pronuncia López Maldonado como subordinado a dos modelos que él sigue: Garcilaso y Boscán. Ambos exponentes de haber hecho cancioneros que Maldonado intenta imitar y cuya influencia se percibe a lo largo del *Cancionero*. Con “falsa humildad” argumenta que su intención no ha sido la de presentar novedades¹¹ ni de mejorar lo hecho por estas dos autoridades ni los clásicos: “donde hay tantos que sepan examinar lo que sabe más a la antigüedad”.

A pesar de la opinión de Prieto (1991: 215) en la que aseguraba que “de este furor [se refiere al furor poético] no estuvo muy tocado López Maldonado”, no se juzga aquí si lo realizado por López Maldonado mejora lo hecho por sus modelos Garcilaso y Boscán o si aporta o no novedades. Es innegable que todas las fuentes de las que se sirve le influenciaron al escribir su obra. Un ejemplo de ello se advierte en el primer poema del *Cancionero*: “Definición de amor”¹², donde se evidencian las huellas de distintos autores clásicos, italianos y españoles como Ovidio, León Hebreo, Marsilio Ficino, Mario Equicola, Diego de Mendoza, Ausias March, Jorge Manrique, Francisco de Figueroa, Boscán y, por supuesto, Garcilaso.

4. Conclusión

En el prólogo de su *Cancionero* López Maldonado ha expuesto su concepto de Poesía con una alabanza de la función dignificadora de la poesía en la vida humana.

11. No es el caso de Lomas Cantoral, el cual señala “en algunas tengo novedad, y en otras imito los castellanos antiguos, y en otras a los italianos modernos, olvidando casi del todo de la imitación griega y latina” (“Prólogo del auctor a los lectores”, *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, 1578).

12. Para más información sobre este poema véase Maldonado (2005).

Además de que ha mostrado cómo esta poesía se ha ido adaptando a cada gusto y a cada público. Al mismo tiempo ha dado las claves sobre su propio quehacer poético, así como de la finalidad y método que ha empleado para conseguir sus propósitos y contentar a cualquier lector.

Con el esbozo de las ideas fundamentales de este prólogo, se ha podido comprobar cómo López Maldonado fue un escritor erudito, conocedor de la literatura y, sobre todo, de la poesía. Con la cautela que exige la cuestión, se indican a continuación algunos de los libros que pudieron ayudar de manera decisiva a componer su arte: la *Biblia*, toda la lírica española desde la época de los cancioneros hasta comienzos del siglo XVII con Garcilaso de la Vega a la cabeza; los clásicos como Ovidio, Platón, Aristóteles; los líricos italianos como Petrarca, Boccaccio, Bembo o Tansillo; la *Diana* de Jorge de Montemayor; la *Diana enamorada* de Gil Polo, los *Diálogos de amor* de León Hebreo (había tres traducciones españolas en el siglo XVI) y, por supuesto, las obras de sus amigos como Padilla, Luis de Montalvo, Vicente Espinel, Lope de Vega y Cervantes.

La influencia de todas esas obras anteriores es innegable al leer el *Cancionero* y esta obra de López Maldonado debió de tener cierto éxito y prestigio en su época, puesto que en la Academia de los Nocturnos se trata a Gabriel como si fuese una autoridad en la materia. Lope de Vega o Cervantes también halagan su buen hacer.

Bibliografía

Obras literarias:

CATULO (1990): *Poesías*, Madrid, Alianza.

GIL POLO, Gaspar (2005): “Epístola a los lectores”, *Diana enamorada*, Palencia, Ediciones Simancas.

HERRERA, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 189.

JENOFONTE (2006): *Ciropedia*. Madrid, Gredos, 7-8.

LOMAS CANTORAL, Jerónimo de (1980): *Obras*, ed. L. Rubio González, Valladolid, Institución Cultural Simancas.

LÓPEZ MALDONADO, Gabriel (1932): *Cancionero*, Madrid, Editorial Luz y Vida.

MARCIAL, Marco Valerio (1991): *Epigramas completos*. Ed. de Dulce Estefanía, Madrid, Cátedra.

OVIDIO (2002): *Tristes*. Libro I, 9, Madrid, Alianza, 52.

PLATÓN (2006): *Fedón*. Ed. de García Gual y otros, Madrid, Gredos.

POLIBIO (2007): *Historias*. Ed. de Gonzalo Cruz Andreotti, Madrid, Gredos, XXXIII.

VV.AA (2004): *La Biblia*. Barcelona, Herder.

Estudios:

BAIG BAÑOS, Aurelio (1933): *Ilustraciones al “Cancionero de López Maldonado”*, Madrid, Imprenta Góngora.

- LEFÈVRE, Eckard (1991): “Carattere e funzione della poesia amorosa di Ovidio nello epechio della sua memoria”, *Ovidio, poeta della memoria : atti del convegno internazionale di studi*, ed. Giuseppe Papponetti, Roma, Herder, pp. 43-60.
- MALDONADO CUNS, Ana María (2005): “La «Definición de amor» según López Maldonado”, *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universitat de Valencia.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1957): *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid, CSIC.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1961): *El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro*. Madrid, Ateneo.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1965): *El prólogo en el Renacimiento español*. Madrid, CSIC.
- PRIETO, Antonio (1991): La poesía española del siglo XVI, Madrid, Cátedra, pp. 213-217.

Saavedra Fajardo y la revolución astronómica del siglo XVII¹

Sònia Boadas
Universitat de Girona

Palabras clave: Diego de Saavedra Fajardo, revolución científica, geocentrismo, heliocentrismo.

La revolución científica fue impulsada por importantes descubrimientos en los campos de la física, la matemática y la astronomía que, como es bien sabido, acabaron alterando significativamente la concepción del cosmos durante el siglo XVII. En esos momentos, la inmensidad del universo se descubrió ante una sociedad que conservaba muchos valores de la época medieval y que precisaba con urgencia de un nuevo horizonte intelectual.

A través de las páginas que siguen, intentaré presentar el impacto que causaron las innovaciones astronómicas en la ideología del escritor y diplomático murciano Diego de Saavedra Fajardo, a través de lo que plasmó en algunas de sus creaciones literarias de madurez. A pesar de que *a priori* esta incidencia pueda parecer nimia, descubriremos hasta qué punto caló la teoría heliocéntrica en el pensamiento de un hombre católico que consagró su vida al servicio de la monarquía de Felipe IV.

Los fundamentos de la cosmología que perduró hasta bien entrado el siglo XVII fueron establecidos en la antigüedad clásica. A partir de las ideas que habían desarrollado Platón en el *Timeo* y Aristóteles, principalmente en *De Coelo*, el filósofo y astrónomo Claudio Ptolomeo concretó en su obra *Sintaxis matemática*, más conocida como *El Almagesto*, las bases del sistema geocéntrico. El de Alejandría creó el esquema de las órbitas planetarias dentro del universo de las dos esferas y explicó el efecto de la retrogradación de los planetas a través de las teorías de los epiciclos, los ecuantos y los deferentes (Koyré, 1999 y Kuhn, 2008).

La concepción del universo de las dos esferas estaba formada por la Tierra como esfera central o núcleo y por una segunda esfera, claramente superior en dimensiones, que marcaba los límites del universo, dentro del cual se encontraban todas las estrellas y los planetas. Aristóteles otorgó características diferentes a estas dos esferas: el mundo astral o la esfera supralunar era incorruptible, inmutable y perfecto,

1. El presente trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación FFI2008-01417-FISO (“Diego de Saavedra Fajardo y las corrientes intelectuales y literarias del Humanismo”) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

al contrario que el mundo terrestre o sublunar, que estaba sujeto al cambio y era el lugar de cosas perecederas. La esfera sublunar estaba formada por cuatro elementos, tierra y agua en su núcleo, nuestro planeta, alrededor del cual se encontraba la región del aire y la región del fuego. El mundo supralunar estaba constituido por un último elemento, el éter, que como sustancia divina e indestructible se encontraba en los cielos y albergaba los planetas. Estos se distribuían en varias esferas que tenían un movimiento circular alrededor de la Tierra y tenían un orden establecido: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno.

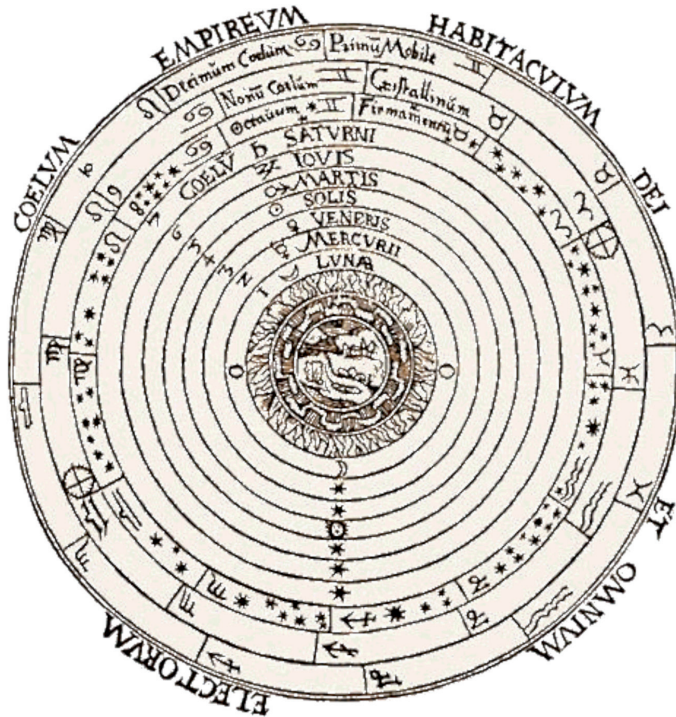


Diagrama del universo precopernicano (De la edición de 1539 de la *Cosmographia* de Pedro Apiano)

Sin embargo, a finales del siglo XVI algunos astrónomos empezaron a poner en duda la fiabilidad de este paradigma. El primero que se desmarcó del sistema ptolemaico y defendió un paradigma en cuyo centro se situaba el Sol fue Nicolás Copérnico en su obra *De revolutionibus orbium coelestium* (1543). El polaco dio el pistoletazo de salida y a partir de aquí proliferaron las innovaciones en el campo de la astronomía, los avances en la física y las matemáticas. La observación del cielo, a través de la invención del telescopio, dio lugar a varios descubrimientos como las manchas solares, los cráteres de la Luna, las fases de Venus o los satélites de Júpiter, que fueron fenómenos que apuntaban directamente a la movilidad y a la imperfección del universo. Aun así, el reemplazo definitivo de la teoría geocéntrica por la

heliocéntrica sólo fue posible a finales del siglo XVII, gracias a las aportaciones fundamentales de Tycho Brahe, Kepler, Galileo y Newton.

En este contexto de constantes innovaciones se encuentra la figura y la obra de Diego de Saavedra Fajardo, un escritor que nació en Algezares el 1584, casi cuarenta años después de que Copérnico publicara los principios de su teoría heliocéntrica. En 1608, cuando Kepler acababa de imprimir la *Astronomía Nova*, Saavedra terminaba su carrera de derecho y cánones en la Universidad de Salamanca y partía hacia Roma, donde ejercería de secretario del cardenal Gaspar de Borja. Durante los años que pasó en Italia asistió a los cónclaves que eligieron a los papas Gregorio XV y Urbano VIII, y fue embajador interino cerca de la Santa Sede. En 1633, un año después de la publicación del *Diálogo de los dos máximos sistemas del mundo* de Galileo Galilei, cuando Saavedra ya rondaba los cincuenta años, fue nombrado embajador y se trasladó a los territorios de Europa central, donde empezaría su verdadera carrera diplomática, que llegaría a su punto culminante en 1643 cuando asistió al congreso de la paz universal en Münster como Embajador Plenipotenciario español.

Aunque su carrera literaria ya había empezado en 1631 con las *Introducciones a la política* y la *Razón de Estado*, el reconocimiento no le llegó hasta la década de los cuarenta, cuando publicó *Idea de un príncipe político cristiano*, texto que también se divulgó como *Empresas políticas*. Este espejo de príncipes al más puro estilo del *Emblematum liber* de Alciato transmitía la siguiente afirmación siguiendo la *Geografía* de Ptolomeo: “Los geógrafos dividieron el orbe de la tierra en diversos climas, sujeto cada uno al dominio de un planeta, como a causa de su diferencia entre los demás².” Según lo que continuaba exponiendo Saavedra, el primer clima estaba sujeto a Saturno, el segundo a Júpiter, el tercero a Marte, el cuarto al Sol, el quinto a Venus, el sexto a Mercurio y el último a la Luna, de manera que en esta breve pero rotunda enunciación, Saavedra dibujaba la organización ptolemaica del universo y se mantenía al margen de las teorías que desde mediados del XVI intentaban refutar este paradigma³.

2. “Y porque el primer clima, que pasa por Meroe, insula del Nilo y ciudad de África, está sujeto a Saturno, dicen que son los habitantes que caen debajo dél negros, bárbaros, rudos, sospechosos y traidores, que se sustentan de carne humana. Los del segundo clima, que se atribuye a Júpiter, y pasa por Siene, ciudad de Egipto, religiosos, graves, honestos y sabios. Los del tercero, sujeto a Marte, que pasa por Alejandría, inquietos y belicosos. Los del cuarto, sujetos al Sol, que pasa por la isla de Rodas y por en medio de Grecia, letrados, elocuentes, poetas y hábiles en toda artes. Los del quinto, que pasa por Roma, cortando a Italia y a Saboya, y se atribuye a Venus, deliciosos, entregados a la música y al regalo. Los del sexto, en que domina Mercurio y pasa por Francia, mudables, inconstantes y dados a las ciencias. Los del séptimo, sujeto a la Luna, que pasa por Alemania, por los Países Bajos y por Inglaterra, a la pesca y a la negociación.” (Saavedra Fajardo, 1999: 880-881).

3. En la segunda redacción de *República Literaria*, encontramos la misma distribución de los planetas alrededor de la Tierra, esta vez a propósito de la identificación de la alquimia árabe entre los planetas y los metales: “Al plomo llamaban Saturno, al estaño Júpiter, al hierro Marte, al oro Sol, al cobre Venus, al azogue Mercurio y Luna a la plata” (Saavedra Fajardo, 2006: 239). Asimismo, en *Empresas políticas* aparecen más fragmentos que responden a una concepción medieval del cosmos: “La sombra de la tierra llega hasta el primer orbe, confin de los elementos, y mancha los resplandores de la luna, pero no ofende a los planetas más elevados” (Saavedra Fajardo, 1999: 263).

No obstante, a lo largo de sus empresas, Saavedra no solo esboza el esquema del sistema geocéntrico medieval sino que era consciente de las teorías en auge que apuntaban al Sol como centro del universo, y no dudaba en condenar explícitamente. Así de categórico se mostraba en la empresa LXXXVI, intitulada *Rebus Adest*⁴:

No se contentó el entendimiento humano con la especulación de las cosas terrestres; antes, impaciente de que se dilate hasta después de la muerte el conocimiento de los orbes celestiales, se desató de las pigüelas del cuerpo, y voló sobre los elementos a reconocer con el discurso lo que no podía con el tacto, con la vista ni con el oído, y formó en la imaginación la planta de aquella fábrica, componiendo la esfera con tales orbes deferentes, ecuantos y epiciclos, que quedasen ajustados los diversos movimientos de los astros y planetas. Y si bien no alcanzó la certeza de que estaban así, alcanzó la gloria de que, ya que no pudo hacer el mundo, supo imaginar cómo era o cómo podía tener otra disposición y forma. Pero no se afirmó en esta planta el discurso; antes, inquieto y peligroso en sus indagaciones, imaginó después otra diversa, queriendo persuadir que el Sol era centro de los demás orbes, los cuales se movían alrededor dél, recibiendo su luz. Impía opinión contra la razón natural, que da reposo a lo grave; contra las divinas Letras, que constituyen la estabilidad perpetua de la Tierra; contra la dignidad del hombre, que se haya de mover a gozar de los rayos del Sol y no el Sol a participárselos, habiendo nacido (como todas las demás cosas criadas) para asistirle y serville. (Saavedra, 1999: 920-921).

En este pasaje introdujo el verdadero obstáculo con que chocaron todas las innovaciones científicas en el mundo de la física y de la astronomía: la ortodoxia cristiana. Hasta ese momento, la representación ptolemaica-aristotélica del cosmos era la única teoría válida porque respondía a las ideas que transmitían las Sagradas Escrituras. De hecho, el Salmo 93.1 fijaba una cosmología geocéntrica: “Tú has fijado la Tierra firme e inmóvil” y el 104 incide en la misma línea “Dios mío. Tú asentaste la Tierra, incommovible para siempre jamás”. Tomando los textos sagrados como verdad universal, la Iglesia fue uno de los principales detractores de la ciencia, la Inquisición censuró por heréticas varias obras que defendían el sistema heliocéntrico, como el *De revolutionibus* de Copérnico en 1616, e incluso el Tribunal del Santo Oficio condenó a la hoguera a Giordano Bruno en 1600 y a arresto domiciliario a Galileo Galilei en 1633, después de haberle obligado a abjurar de la teoría heliocéntrica.

Gran parte de los escritores e intelectuales del momento plasmaron las bases del sistema ptolemaico-aristotélico en sus creaciones literarias, en parte intimidados

4. En varios de los *picturae* de las *Empresas políticas* aparecen estrellas y planetas (emp. XII, *Excaecat candor*; emp. XVIII, *A Deo*; emp. LXXXVI, *Rebus Adest*), incluso en algunos casos se hace explícita referencia a fenómenos celestes, como los eclipses (emp. XIII, *Censurae patent*; emp. LXXVII, *Praesentia nocet*), o a inventos astronómicos, como el telescopio (emp. VII, *Auget et minuit*).

por las duras reprimendas de la iglesia⁵. En esta misma línea se mostraba Saavedra Fajardo, un hombre de formación religiosa, que trabajó durante años en Roma al servicio de un cardenal católico, que fue nombrado caballero de la orden de Santiago⁶ y que se autodefinía como ‘eclesiástico’⁷.

Si seguimos con el análisis de la producción literaria del diplomático, topamos con *República Literaria* y la conocida polémica sobre su autoría, una obra con dos redacciones claramente diferenciadas que amparan ideologías opuestas. Tan es así que parece poco probable que ambas redacciones hayan salido de la pluma de un mismo autor. La primera redacción, que apareció entre 1614 y 1627, estaba redactada por un protector de la nueva ciencia astronómica que renegaba de las teorías de los ecuanes y los epiciclos. A título de ejemplo, reseño un pequeño fragmento del texto que pone de manifiesto la ideología del autor:

Porque viéndose confusos los ingenios especulativos con la variedad de cursos de los astros movimientos de los cielos, tan opuestos y diversos los unos de los otros, que era imposible poderse hallar en un cuerpo solo, imaginaron un número de cielos, y en ellos tales orbes, ecuanes y epiciclos, que, salvando lo que parecía imposible a nuestro corto entender, se quietase el discurso, mediese y regulase con certeza por tal fábrica imaginada sus movimientos. Que es la más noble y provechosa mentira, y de quien más ciertos y verdaderos efectos nacen, que han inventado los hombres, pues sin errar un minuto se sabe por ella los eclipses y aspectos futuros, y los movimientos de

5. Algunos de los grandes escritores del barroco plasmaron la concepción medieval del cosmos en sus obras, como por ejemplo Cervantes o Calderón de la Barca: “Sin duda alguna, Sancho, que ya debemos de llegar a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo y las nieves; los truenos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región; y si es que desta manera vamos subiendo, presto daremos en la región del fuego, y no sé yo cómo templar esta clavija para que no subamos donde nos abrasemos.” (Quijote, II, XLI); “Bien es verdad que sentí que pasaba por la región del aire, y aun que tocaba a la del fuego, pero que pasásemos de allí no lo puedo creer, pues estando la región del fuego entre el cielo y la luna y la última región del aire, no podíamos llegar al cielo donde están las siete cabrillas que Sancho dice, sin abrasarnos.” (Quijote, II, XLI); “Para levantarle más / el espíritu a la empresa / que sollicitas, tomé / por asunto la presteza / de un águila caudalosa / que, despreciando la esfera / del viento, pasaba a ser / en las regiones supremas / del fuego, rayo de pluma / o desasido cometa.” Calderón de la Barca (2008: 154-155, v.1034-1043). Por otra parte, Quevedo también se muestra en pro de la concepción medieval del cosmos, como muestran algunas de sus afirmaciones en *La Hora de Todos y la Fortuna con seso*, donde define al Sol como ‘planeta andante’ y la Tierra ‘siempre firme y sin movimiento’ (1975: 63, 213). Además, en la *Hora de Todos* (1975: 69) y en el *Marco Bruto* (1952: 934), Quevedo hace referencia a la parada del Sol en el Libro de Josué, en el que Josué detiene el movimiento del Sol y de la Luna como argumento para rebatir las teorías de Copérnico y Galileo. También Saavedra Fajardo se había referido a este episodio bíblico en la empresa 93 (1999: 972). Sin embargo, algunas de estas afirmaciones parecen responder más a una actitud de prudencia que de condena del heliocentrismo. Véase Tato Puigcerver (2000).

6. Sobre su pertenencia a la Orden de Santiago, los biógrafos del murciano no han llegado a una tesis concluyente. Sin embargo, y gracias al reciente descubrimiento de unos documentos inéditos en el Arxiu Nacional de Catalunya, podemos afirmar que fue investido Caballero de la Orden de Santiago el 22 de enero de 1641.

7. En una carta al marqués de Castel Rodrigo fechada en Münster, el 5 de noviembre de 1644: “Le dije a Brun que lo escribiese a Vuestra Excelencia porque yo soy eclesiástico y no puedo ensangrentar la pluma, pero no se puede engañar a Dios.” Biblioteca Estense Universitaria de Modena, *Cartas al Marqués de Castel-Rodrigo*, sign. Epsilon 32.2.2 (1-6), vol. II, fols. 61v-62r.

las estrellas y planteas, si bien algunos no están ajustados, como el de Marte, y otros nuevamente hallados por los antojos largos⁸.

Con esta declaración, el autor plantea gran parte de los problemas que la antigua ciencia medieval no podía resolver, como los movimientos de Marte, cuya explicación fue una de las bases de la ciencia copernicana. Este tipo de afirmaciones que proclaman la falsedad del sistema cosmológico medieval son totalmente antagónicas a las de la segunda redacción de la obra, escrita antes de la caída en desgracia del conde-duque de Olivares, en 1643: “El sol es tan hermoso entre las criaturas que pudo escusarse la idolatría de haberle adorado por Dios, y hay quien, sin tener ojos de águila, se ponga a averiguar sus rayos, y dice que entre sus luces hay escuridades y manchas” (Saavedra, 2006: 277). Contrariamente a las críticas del sistema geocéntrico del autor de la primera redacción, en este fragmento se condenaba a quienes se habían atrevido a poner en duda la perfección del sol, y en último término la validez del paradigma ptolemaico-aristotélico. Las manchas de este astro fueron precisamente una polémica muy viva para precisar la naturaleza del sistema solar⁹, ya que contradecían la perfección y la inmutabilidad aristotélica del mundo supralunar.

Parece pues poco probable que la persona que unas décadas antes renegaba del sistema geocéntrico, hiciera con posterioridad una apología del mismo. Estamos ante un claro retroceso intelectual, que junto a otros muchos aspectos que por evidentes cuestiones de espacio no puedo detenerme en analizar, impiden afirmar la atribución de las dos redacciones a un mismo autor¹⁰.

En 1645, cuando Saavedra se encontraba como embajador plenipotenciario mediando por la paz universal en Münster, gestó sus *Locuras de Europa*, un panfleto político a favor de los intereses de Felipe IV que circuló durante más de un siglo por vía manuscrita. Este opúsculo también reproduce un determinado esquema cosmológico que entronca con el que algunos años antes había defendido en *Empresas políticas* y con la visión que tenía el autor de la segunda redacción de *República Literaria*. *Locuras de Europa* es un diálogo lucianesco entre dos personajes, el dios Mercurio y el escritor satírico Luciano, que analiza los males que achacan toda Europa al final de la Guerra de los Treinta Años. El discurso no especifica la localización de los personajes, aunque el diálogo entre ellos permite precisarla con bastante exactitud: “Habiendo dado vuelta por Europa, me detuve, librado en la suprema región del aire, para comprenderla toda junta con la vista y con la consideración”

8. Incomprensiblemente este fragmento de la primera redacción de *República Literaria* (Saavedra Fajardo, 2006: 161) se conserva intacto en la segunda redacción (*Ibidem*: 266), seguramente debido a un error del autor de la segunda redacción que olvidó eliminar el pasaje.

9. Parece ser que el primero que observó las manchas solares fue el astrónomo holandés Johannes Fabricius en 1610. Posteriormente, en noviembre de 1611 el alemán Christopher Scheiner hizo público la existencia de las mismas y al poco tiempo tuvo una polémica con Galileo Galilei sobre el origen de las manchas solares.

10. Para un estudio de la autoría de las dos redacciones véanse los trabajos de Blecua (1984 y 2006) y García López (2002 y 2006).

(Saavedra Fajardo, 2008: 402). Esta ‘región del aire’ a la que se refiere Mercurio al inicio de la conversación, remite sin duda a región situada en la esfera sublunar del esquema geocéntrico, un espacio limitado que se extendía por encima de mares y montañas y quedaba limitado por la región del fuego.

Al final del diálogo, Luciano vuelve a enfatizar la estructura del cosmos que constituye la localización espacial de la obra: “No descendas a ellas [a las llanuras de Italia], porque hallándote tan vecino al cielo, corte tuya, abusaría yo de tu generosa cortesía si, después de haberte dado gracias [...] no te suplicase que vuelvas a tu esfera celestial” (Saavedra Fajardo, 2008: 434). Durante toda la conversación, los personajes se encontraban ‘vecinos al cielo’, lo que confirma que habían estado en la esfera elemental, seguramente en la región del aire que al inicio mencionaba Mercurio. Además, después de despedirse, Luciano suplica al dios que vuelva a su ‘esfera celestial’, es decir, a la esfera de Mercurio. De esta manera, a través de la localización de los personajes, en *Locuras de Europa* se define una vez más el esquema del paradigma geocéntrico.

No obstante, y después de una toda una producción literaria en la que predominaba la concepción cosmológica medieval, en 1646 Diego de Saavedra publicó *Corona Gótica*, una obra historiográfica que repasaba los orígenes dinásticos de los reyes godos. En el último párrafo del texto aparecía la siguiente afirmación: “Lo que nos muestra la experiencia y el orden natural de las cosas es que los imperios nacen, viven y mueren y que aun los cielos (corte del eterno reino de Dios) se envejecen” (Saavedra Fajardo, 1946: 1068). Desde la perspectiva de la experiencia personal, el murciano equipara el envejecimiento de los imperios con el de los cielos, de manera que por primera vez bajo la autoría explícita de Saavedra se concibe la mutabilidad y la imperfección del mundo supralunar, y por lo tanto, se duda públicamente de la validez del sistema ptolemaico-aristotélico.

Este cambio de perspectiva no debe ser interpretado como un hecho puntual, sino que a mi entender es producto de una reflexión meditada y que seguramente incitada por los acontecimientos políticos y sociales contemporáneos. A Saavedra le tocó vivir la decadencia de la monarquía de los Habsburgo, una situación inimaginable para quienes habían vivido en un imperio donde nunca se ponía el sol. A la crisis política española, fomentada por la mala gestión del gobierno de Olivares, se le unió la crisis religiosa y social que sacudía toda Europa. En esta tesitura no es de extrañar que el estadista, decepcionado aún más por la ineficacia de las negociaciones por la paz, se cuestionase sobre los valores y las bases de la ortodoxia cristiana que tanto había defendido. A lo largo de sus obras se preguntaba, por ejemplo, dónde habían quedado las señales del cielo que en tiempos pasados habían prevenido a la humanidad de las catástrofes, dónde estaban los cometas o los eclipses que advertían de las calamidades venideras¹¹. La experiencia personal constataba que no

11. En las obras que redactó al final de su vida, Saavedra se cuestionaba la falta de señales divinas en su tiempo. Así lo plasmó en *Corona Gótica*: “Previno el cielo a los hombres de los daños y calamidades futuras con señales o extraordinarios, o fuera del orden de la naturaleza. En oriente se vio eclipsada la Luna, en occidente ardió por muchos días un extraordinario cometa, al septentrion se mostró encendido el aire en forma de llamas,

había rastro de aquellas indicaciones en la tumultuosa Europa de los años cuarenta; el cielo no se había pronunciado cuando más gritos salían de la Tierra. De esta manera Saavedra ponía de manifiesto su desconfianza y escepticismo hacia los valores sobre los que se fundaba la sociedad.

Es muy probable que su formación académica, su religiosidad, su estricta ortodoxia y su labor como secretario cardenalicio en Roma incidieran en una reacción inicial más tradicional y conservadora hacia las novedades astronómicas que irrumpían en el panorama científico, todo ello potenciado por el castigo inquisitorial a toda profesión pública de la tesis heliocéntrica. Sin embargo, es bastante probable que en su etapa de madurez intelectual empezara a cuestionarse, siempre desde la prudencia y la disimulación que caracterizaban al hombre del barroco, la veracidad de los fundamentos tradicionales¹².

A pesar de haber defendido públicamente los paradigmas de la ciencia medieval a lo largo de casi toda su producción literaria, justo al final de su creación desvela la vacilación, la duda que posiblemente hacía años que recorría la mente del murciano. ¿Estaba ante el fin del mundo tal y cómo lo había conocido? ¿Realmente eran inadmisibles las teorías de los astrólogos a quienes habían condenado como herejes? ¿O es que a lo mejor no se distanciaban tanto de la realidad? Tras páginas y más páginas proclamando a los cuatro vientos la efectividad del sistema geocéntrico, condicionado también por las circunstancias políticas y religiosas que le rodearon, el envejecimiento de los cielos al final de su carrera literaria y también vital, se debería interpretar como el reconocimiento público de la incertidumbre del escritor, el resultado de la confrontación directa entre la cada vez más decadente ortodoxia cristiana y el empirismo de los avances científicos. Ante esta encrucijada de caminos, Saavedra se planteó un cambio de mentalidad, un cambio que implicaba la apertura hacia un nuevo horizonte, no sólo cósmico sino también intelectual.

de las cuales salían lanzas de fuego. Tembló tanto la tierra que parece le era grave el peso de los hombres, y que los quería sacudir de sí. Con todo eso no debían de tener tan enojado a Dios, como los destos tiempos, pues en tan grandes calamidades, donde se han visto muertes violentas de reyes, príncipes despojados y provincias desoladas, no ha merecido Europa que precediese a tantos males alguna amonestación o anuncio en el cielo de sus iras divinas.” o “Quedó [el imperio] tiránicamente en manos de Clodoveo, con que parece que se cumplió el portento, que años antes sucedió en la corte de Tolosa, donde el cielo llovió sangre por espacio de un día, en señal de que con el reino levantado de los francos caería el de los godos. Ni calificamos, ni despreciamos semejantes prodigios: llenas están dellos las historias profanas, y aun en las Sagradas veremos prevenidas con señas las calamidades futuras, o para dar lugar a la enienda, o para mayor justificación del castigo”; “Dio también dos años antes avisos el cielo de las calamidades futuras negando a la tierra su tributo las nubes, de donde resultó una hambre general en España, y de ella la peste.” Y con las siguientes palabras, insistía en este mismo tema en *Locuras de Europa*: “Los pronósticos naturales de cometas y otras impresiones en el aire, que en otros tiempos prevenían vuestras futuras iras y nuestros castigos en la muerte de un príncipe, o en la calamidad de una provincia particular, ahora, en la de tantos príncipes muertos a hierro y de tantos reinos destruidos y abrasados, no se han aparecido”. Véase Saavedra Fajardo (1946: 759-760, 813, 1039-1040 y 2008: 401-402) y Blanco (1996: 63).

12. Fueron muchos los autores que veían en la disimulación una característica esencial del hombre barroco. El mismo Saavedra Fajardo hacía bandera de la importancia de la disimulación en su empresa XLIII, cuyo lema procede de la sentencia *‘Qui nescit dissimulare, nescit regnare’* (quien no sabe disimular, no sabe reinar). Véase R. de la Flor (2005).

Bibliografía

- BLANCO, Mercedes (1996): “Propaganda y visión política en Locuras de Europa de Saavedra Fajardo”, en *Siglo de Oro-Decadencia. Spaniens Kultur und Politik in der ersten Hälfte des 17 Jahrhunderts*, ed. H. Duchhardt y C. Strossetski, Köln, Weimar, Wein, Böhau.
- BLECUA, Alberto (1984): “Las repúblicas literarias y Saavedra Fajardo”, *Edad de Oro*, 3, pp. 67-97.
- BLECUA, Alberto (2006): *Signos viejos y signos nuevos*, Barcelona, Crítica.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2008): *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, pp. 154-155.
- DOWLING, John (1957): *El pensamiento político-filosófico de Saavedra Fajardo*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- FRAGA IRIBARNE, Manuel (1998) [1955]: *Don Diego de Saavedra y Fajardo y la diplomacia de su época*, Madrid, Artes Gráficas Argés.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2002): “Los testimonios manuscritos de la segunda redacción de República Literaria”, *Boletín de la Real Academia Española*, 82, pp. 79-111.
- KOYRÉ, Alexandre (1999): *Del mundo cerrado al universo finito*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores.
- KUHN, Thomas S. (2008): *La revolución copernicana. La astronomía planetaria en el desarrollo del pensamiento*, Barcelona, Ariel.
- QUEVEDO, Francisco de (1952): *Marco Bruto*, en *Obras completas: Obra en prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar.
- QUEVEDO, Francisco de (1975): *La Hora de Todos y la Fortuna con seso*, ed. L. López-Grigera, Madrid, Castalia.
- R. DE LA FLOR, Fernando (2005): *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1946): *Obras completas*, ed. A. González Palencia, Madrid, Aguilar.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1999): *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (2006): *República literaria*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (2008): *Locuras de Europa*, ed. S. Boadas, en *Rariora et Minora*, coord. J. L. Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, pp. 395-434.
- TATO PUIGSERVER, J. J. (2000): “Una nota sobre Quevedo, Copérnico y Galileo”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 16. Consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/galileo.html>.



Rinconete y Cortadillo: novela de pícaros

Paula Renata de Araújo
Universidade de São Paulo

Palabras clave: picaresca, *Novelas Ejemplares*, teatralidad, Miguel de Cervantes, Siglo de Oro.

El objetivo de esta comunicación es el de tratar los personajes pícaros presentes en la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo*. El término pícaro, en este caso, se aplica más bien como adjetivo que cualifica a una serie de personajes presentes no sólo en este relato, sino también en otras importantes obras cervantinas. Por otro lado, estos personajes presentan importantes diferencias entre sí, lo que nos permitirá observar la complejidad de la relación entre los textos de Cervantes y la picaresca tradicional.

Por la representativa presencia de elementos de la picaresca tanto en *Rinconete y Cortadillo* como en otras obras cervantinas como el *Quijote* (episodio de los galeotes, entre otros) y en el teatro (la comedia *Pedro de Urdemalas*), es posible afirmar que la literatura picaresca siempre le atrajo a Cervantes. Y como es una característica de su literatura el diálogo con otras formas literarias, las referencias a aspectos de los relatos picarescos no tardan en aparecer a lo largo de sus obras.

Un hecho que suele atraer la atención de la crítica es el de que Cervantes es quizás, incidentalmente, el primer crítico del género picaresco, cuando en el episodio de los galeotes, del *Quijote*, se refiere al género picaresco de modo crítico, por medio del personaje de Ginés de Pasamonte que al hablar de su autobiografía dice “mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren” (Cervantes Saavedra, 2001: 224).

Aunque esa sea una de las primeras menciones cervantinas a la picaresca, de hecho, cronológicamente, la primera referencia a la picaresca está en el texto de *Rinconete y Cortadillo*, si consideramos la versión del manuscrito de Porras que tiene una fecha contemporánea a la publicación de la primera parte de *Guzmán de Alfarache*, es decir, en el auge de la consolidación de la picaresca como módulo literario.

Curiosa también es la mención de la novela *Rinconete y Cortadillo* en la primera parte del *Quijote* suscitando algunas hipótesis, entre ellas la de que existió la posibilidad de incluirse la narrativa entre las aventuras del caballero. Sin embargo, Don Quijote no se encuentra con *Rinconete y Cortadillo*, tampoco con cualquier pícaro

que se parezca a ellos; Cervantes, de algún modo, evita el cruce de la trayectoria del caballero andante con la del pícaro, en el sentido tradicional. El encuentro con los *galeotes* focaliza más el alarde que causa la autobiografía de Gines de Pasamonte, y los pícaros encadenados están en una situación de privación y no forman parte, en aquel momento, de la vida picaresca propiamente dicha. Del mismo modo, en el capítulo III en el que el ventero se acuerda de su juventud picaresca al conversar con Don Quijote, se trata tan sólo de un recuerdo divertido de tiempos errantes.

Si Don Quijote rechaza la invitación que recibe de Vivaldo para conocer la ciudad de Sevilla, porque la juzga como tierra de malandrines, es porque no desea ver sus aventuras caballerescas mezcladas a las aventuras de los pícaros sevillanos, ya en el caso de Carriazo, personaje de *La ilustre fregona*, y Rinconete y Cortadillo ambos tienen como destino la ciudad de Sevilla, considerada en la época la ciudad picaresca por excelencia.

Carriazo, joven de origen noble, decide de repente cambiar de vida, entregándose a la vida picaresca:

Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante. (Cervantes Saavedra, 2001: 372-373)

Tal como el mencionado Alfarache, el pícaro tradicional es un personaje que tiene su destino predeterminado y el contacto con la vida pícaro empieza temprano y de manera áspera e involuntaria. No hay elección para el pícaro. Ya en el caso de Carriazo, así como en el de Don Quijote, hay una elección por parte de los personajes, es decir, es Carriazo el que decide apoderarse de un estatuto: el de pícaro. Como la escritura de *La ilustre fregona* es posterior a la de *Rinconete y Cortadillo*, no sería disparatado pensar que lo que Cervantes realiza en el personaje de Carriazo ya había sido ensayado en alguna medida con Rinconete y Cortadillo, personajes que, de algún modo, veían en la picaresca no sólo una condición degradante a la cual estaban sometidos y sino una opción de vida, que si, por un lado, los condenaba a la miseria, por otro, les aportaba una importante ventaja: la libertad. Mientras el relato de Rincón y Cortado se acerca a la picaresca por algunas características de sus protagonistas, el distanciamiento ocurre sobre todo por el tipo de narrativa que mantiene una cuidadosa distancia de la “poética del género picaresco”. La narración en tercera persona de *Rinconete y Cortadillo* es su mayor indicio en contrapartida a las autobiografías, unilaterales de la vida del pícaro.

Cervantes se aleja de este tipo de prosa al mismo tiempo que incorpora de modo evidente diversas características de los pícaros a sus personajes, ya en el primer fragmento de la novela, Rinconete y Cortadillo se conocen y hablan de sus orígenes y habilidades picarescas, pero antes que se establezca el diálogo, el narrador los describe de manera pormenorizada, lo que, posiblemente, para el lector de la época, cause un efecto de reconocimiento del tipo de personaje que se le presenta.

[] un día de los calurosos del verano, se hallaron en ella [en la venta] acaso dos muchachos de hasta la edad de catorce a quince años el uno y el otro no pasaba de diez y siete; ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados; capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo y las medias de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargates, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos. (Cervantes Saavedra, 2001: 163)

Fragmento leído como un verdadero “relato realista”, la crítica¹ algunas veces consideró lo que podría ser la combinación de técnicas de la retórica utilizadas para mover los afectos, como la *evidentia*², como siendo tan sólo el empeño por parte del autor en “describir la realidad”, tomando tal fragmento como la descripción de un pícaro “real”, no literario.

Aunque sea un recurso ausente en los relatos picarescos, la descripción física del personaje rápidamente remite al lector al universo de los pícaros, lo que reitera el hecho de que Cervantes juega con la picaresca y sus lectores de modo que alcanza el objetivo de dejarla evidente en su obra sin, entre tanto, imitarla.

El probable reconocimiento inmediato del pícaro por parte del lector de la época es posible porque el narrador utiliza recursos poéticos que describen con tanta plasticidad el escenario y los personajes que parecen poner la materia narrada delante de los ojos, creando el efecto de realidad. Práctica común entre los escritores del período, esos recursos no serían otra cosa que la aplicación de técnicas relacionadas al *ut pictura poesis*, en las que se resalta, en la actividad poética, la relevancia de las imágenes, con efecto de visualización, como apunta Quintiliano “una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos” (Quintiliano *apud* López Grigera, 1983: 204).

De esta manera se observa la aplicación de técnicas distintas de composición en la picaresca y en los relatos cervantinos. Otra de las cuestiones interesantes es el hecho de que Cervantes contrapone dentro de la narrativa de Rinconete y Cortadillo, por lo menos dos tipos de picaresca.

Ya unidos por la amistad, Rincón y Cortado participan, de manera creciente, en una serie de episodios picarescos que van a culminar en la experiencia máxima de la delincuencia sevillana, que es el encuentro con Monipodio y su cofradía de ladrones religiosos. Es en ese momento en el que aparece un importante personaje, un personaje que actúa de “mediador” y que, tras presenciar el último delito cometido

1. Estudios como los de Silberman Cywiner (1981), Alonso (1965), entre otros, utilizan términos como “costumbrista”, “realista”, para referirse al artificio presente en las descripciones de escenarios y personajes de la novela: “Cervantes usa con bastante frecuencia un arte detallista. [...] esos detalles que ya no tienen que ver con la estética del Renacimiento (nada más lejos), ni tampoco directamente con la acción. Parece que Cervantes los introducía para crear una atmósfera más que de ‘realismo’, si se puede decir ‘realidad’. Se diría una técnica basada en el reportaje [...]” Alonso (1965).

2. “[...] eso que la crítica del siglo XX ha llamado realismo literario del Siglo de Oro, no es más que la conjugación de ciertas técnicas de la retórica que se fundamentan en el uso de una figura de pensamiento destinada a «mover los afectos» del destinatario del discurso: la *evidentia*” (López Grigera, 1984: 11).

por los chicos en la plaza, decide intervenir, ya que en Sevilla no se puede robar libremente:

- Díganme, señores galanes: ¿voacedes son de mala entrada, o no?
- No entendemos esa razón, señor galán – respondió Rincón.
- ¿Qué no entrevan, señores murcios? – respondió el otro.
- Ni somos de Teba ni de Murcia – dijo Cortado –. Si otra cosa quiere, díjala; si no, váyase con Dios.
- ¿No lo entienden? – dijo el mozo–. Pues yo se lo daré a entender, y a beber, con una cuchara de plata; quiero decir, señores, si son vuestas mercedes ladrones. Mas no sé para qué les pregunto esto, pues sé ya que lo son; mas díganme: ¿cómo no han ido a la aduana del señor Monipodio? (Cervantes Saavedra, 2001: 177)

Miembro de una asociación de ladrones, el joven *esportillero* va a ser el puente entre Rincón y Cortado y el mundo oculto en el Patio de Monipodio. Es un momento crucial en la narrativa, pues hay un claro cambio en el tono, que convierte a los protagonistas y al lector, en espectadores de los sucesos que ocurrirán en este espacio. Es un momento fundamental también porque estarán contrapuestos, por primera vez en una narrativa, dos tipos de picaresca. Rincón y Cortado, unos pícaros más cercanos a Lazarillo y a Guzmán, de pronto estarán confrontados con otro tipo de personaje delincuente, más vinculado al teatro, sobre todo en los entremeses.

Francisco Rico (1982: 114) destaca que “varios estudiosos han advertido ciertamente la coincidencia de la novela picaresca con el teatro preloquista y el entremés del Siglo de Oro a propósito de innumerables tipos y motivos”. Los entremeses están repletos de ladrones, estudiantes fingidos, damas sin honor, rufianes y todo un repertorio de delincuentes que de hecho también está presente en las aventuras de los pícaros. Son, sin duda, el mismo tipo de gente, sólo que con una única ausencia: la del pícaro (Rico, 1982: 114). Así Cervantes se aprovecha en alguna medida del tema de la picaresca, presente en su relato, para incluir en su prosa a los delincuentes típicos del teatro. Sin el desarrollo, sin la perspectiva, y tampoco una prehistoria, el pícaro del teatro se disuelve en mil facetas frente a la agilidad del entremés, no permitiendo que haya espacio para la presencia de un personaje más elaborado como un pícaro de la estirpe de Guzmán de Alfarache.

La cofradía de Monipodio, una organización criminal organizada en los moldes de una institución religiosa está repleta de esos personajes más bien entremesiles. Son pícaros, pero son a la vez actores, personajes proteicos llenos de teatralidad que viven disfrazados y orientados por su padre Monipodio creen que pueden servir a Dios, pues aunque sean delincuentes, suelen asistir a misa y contribuir con limosna para los santos. Su discurso presenta un precario léxico religioso, lo que revelará de modo ingenioso la contraposición entre esos dos tipos de picaresca. El discurso de los personajes del Patio se distingue del discurso de Rincón y Cortado principalmente por falta de urbanidad:

– Y ¿con sólo eso que hacen, dicen esos señores –dijo Cortadillo – que su vida es santa y buena?

– Pues ¿qué tiene de malo? – replicó el mozo –. ¿No es peor ser hereje o renegado, o matar a su padre y madre, o ser solomico?

– Sodomita querrá decir vuesa merced – respondió Rincón.

– Eso digo – dijo el mozo.

– Todo es malo – replicó Cortado –. Pero, pues nuestra suerte ha querido que entremos en esta cofradía, vuesa merced alargue el paso, que muero por verme con el señor Monipodio, de quien tantas virtudes se cuentan. (Cervantes Saavedra, 2001: 181)

Teniendo en cuenta que los caracteres de los personajes se expresan por medio de su estilo y ese estilo se manifiesta a través de sus prosopopeyas, es posible notar, de esa forma, el abismo que separa a tales personajes.

Mientras propaga las leyes de su cofradía, Monipodio adorna su discurso con una solemnidad digna de una orden religiosa; se apodera de palabras que evocan rituales de la iglesia, pero lo hace de manera equivocada y sin criterio

Pues, de aquí adelante – respondió Monipodio –, quiero y es mi voluntad que vos, Rincón, os llaméis Rinconete, y vos, Cortado, Cortadillo, que son nombres que asientan como de molde a vuestra edad y a nuestras ordenanzas, debajo de las cuales cae tener necesidad de saber el nombre de los padres de nuestros cofrades, porque tenemos de costumbre de hacer decir cada año ciertas misas por las ánimas de nuestros difuntos y bienhechores, sacando el estupendo para la limosna de quien las dice de alguna parte de lo que se garbea; y estas tales misas, así dichas como pagadas, dicen que aprovechan a las tales ánimas por vía de naufragio [...]; y, por todos estos que he dicho, hace nuestra hermandad cada año su adversario con la mayor popa y solenidad que podemos. (Cervantes Saavedra, 2001: 181)

Monipodio no estudia a su auditorio, ya que, aunque sus subordinados acaten sus palabras con respecto, él no es capaz de percibir que los recién llegados Rincón y Cortado pronto empiezan a escarnecer su modo de hablar:

– Por cierto – dijo Rinconete,(...), que es obra digna del altísimo y profundísimo ingenio que hemos oído decir que vuesa merced, señor Monipodio, tiene. Pero nuestros padres aún gozan de la vida; si en ella les alcanzáremos, daremos luego noticia a esta felicísima y abogada confraternidad, para que por sus almas se les haga ese naufragio o tormenta, o ese adversario que vuesa merced dice, con la solenidad y pompa acostumbrada; si ya no es que se hace mejor con popa y soledad, como también apuntó vuesa merced en sus razones. (Cervantes Saavedra, 2001: 186)

Al principio del relato, Rincón revela ser hijo de un “bulero o buldero” y que, por este motivo, había estado durante algún tiempo en ese oficio, acompañando a su padre. De esa forma, el personaje, al contrario de Monipodio, que parece repetir de

oidas el discurso de los predicadores, conoce y domina el vocabulario del discurso religioso. Acompañado por la astucia de su compañero, Rincón pronto se burla de la precariedad del discurso de Monipodio. Sin que él se dé cuenta, Rinconete juega con sus palabras de manera ingeniosa. Sus facecias se asemejan a las que se clasifican como elegantes en *El Cortesano* de Castiglione. Primero, él estudia su auditorio, de modo que sólo su compañero Cortadillo sea capaz de percibir el modo como está ridiculizando las palabras de Monipodio, de esa manera sigue otra recomendación del manual de conducta: la de que no se debe escarnecer a los poderosos, ya que, de esa forma, se pueden adquirir enemistades peligrosas (Castiglione, 1997: 136). Enseguida, es posible percibir en su discurso la falsa aceptación de las palabras de Monipodio, es cuando se retoman las palabras “naufragio”, “popa” e “adversario”, aplicándoles el mismo sentido atribuido por Monipodio, aun sabiendo que están todas mal empleadas. Sabemos de la presencia de la burla principalmente porque Rinconete coloca al lado de la palabra “naufragio” (que en verdad debería ser sufragio) la palabra “tormenta” para demostrar a su compañero Cortadillo y consecuentemente al lector que había identificado los errores en el habla de Monipodio.

Otra forma de aproximar las escenas ocurridas en el patio de Monipodio al género dramático es pensar que, muchas veces, los entremeses presentados en el intervalo de las jornadas de las comedias ponían en escena una parodia de la propia comedia que era representada. De esa forma, también es posible reconocer vestigios de la estructura de la comedia que son parodiados por la novela, sobretodo por la caracterización de los personajes:

- La figura soberana y poderosa del rey: Monipodio;
- El viejo consejero respetado por todos: vieja Pipota;
- El drama amoroso que contagia a todos: Juliana y Repolido;
- El personaje masculino del “valentón”: Repolido;
- La figura del gracioso: en ese caso representada por los jóvenes pícaros Rincón y Cortado, caracterizados sobre todo por las agudezas jocosas que imprimen en los diálogos de la novela

Esa estructura teatralizada de *Rinconete y Cortadillo* inspiró, según Rey Hazas (2001: 46), el anónimo “Famoso entremés de Masalquiví”, presentando el personaje Masalquiví algunas deudas importantes con el Monipodio cervantino. Un poco más adelante, en 1632, Castillo Solórzano incorpora, de hecho, un entremés a su relato picaresco, *Teresa de Manzanares*, confirmando de manera más directa la importancia de la literatura de los entremeses no sólo para la prosa cervantina como también para el género épico en general.

Bibliografía

- ALONSO, D. (1965): *La novela española y su contribución a la novela realista moderna*, Cuadernos del idioma, Año I, n.1, Buenos Aires.
- CASTIGLIONE, B. (1997): *O Cortesão*, trad. Carlos N. M. Louzada, São Paulo, Martins Fontes.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. DE. (2001): *Novelas Ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica.
- HORACIO. (1788): *A Arte Poética de Horacio*, trad. e ilustrada por Candido Lusitano, Lisboa, Oficina Rolandiana.
- LÓPEZ GRIGERA, L. (1994): *La retórica en la España del siglo de oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ GRIGERA, L. (1983): “Sobre el realismo literario del Siglo de Oro”, en *ACTAS del VIII Congreso de la AIH*, pp. 201-209. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_026.pdf>
- REY HAZAS, A. (2002): *Teatro breve del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza.
- RICO, F. (1982): *La novela picaresca y el punto de vista*, 3ªed, Barcelona, Seix Barral.
- SILBERMAN DE CYWINER, María Esther (1981): *El Rinconete y Cortadillo en la encrucijada de dos siglos*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.



Una definición contrastada de la picaresca cervantina a partir de *La ilustre fregona*

Alejandro Loeza
Universidad de Navarra

Palabras clave: Picaresca, *Guzmán de Alfarache*, *Novelas ejemplares*, Paradigma, pícaro virtuoso.

1. Introducción

La virtud y el vicio fueron antónimos que continúan, a la vez que originan, una tradición literaria en el Siglo de Oro, plasmada a través del verso y la prosa, que encierra una actitud ante la vida. En estos elementos se encuentra un significado de poder social y de alcance iconográfico dentro de los géneros literarios de la época, específicamente en la picaresca. Así pues, una lectura sobre géneros literarios en el Siglo de Oro implica comprender las dinámicas que las obras y sus autores han puesto como paradigmas de ideales poéticos y literarios. En el siglo xvii la literatura áurea alcanza su esplendor estético, no como obras finitas, sino como una literatura dinámica que se enriquece con temas, ideas, formas de narrar y personajes alegóricos, que construyen una semiosfera que parte las isotopías presentes en cada semántica del género.

Nacidos en el mismo año de 1547, Mateo Alemán y Miguel de Cervantes crearían obras de trascendental importancia en diversos géneros. Sin embargo, el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Alemán y las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes coinciden en un género en el cual dialogan a la vez que Cervantes aporta una singular forma narrativa¹: el género al cual me refiero es la picaresca. Dicho género conformó un paradigma, es decir, signos que se relacionan por medio de la analogía y oposiciones morfológicas y/o semánticas. De ahí que el paradigma de la picaresca sea el resultado del contraste entre dos obras del Siglo de Oro: el *Guzmán de Alfarache* y la novela ejemplar *La ilustre fregona*.

El contexto de estas obras muestra el desencanto moral y social que siguió al reinado de Felipe II, ya que Felipe III fue un rey que no supo inspirar confianza y no logró transmitir la grandeza y el poderío del imaginario sociocultural que su

1. “Y es así que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma” (Cervantes, 2007b: 52).

antecesor había creado, incluso cuando esta ya sólo era una ilusión contenida en los discursos. La realidad contrastaba con el ideal del Estado y la sociedad española, lo que terminó por ser un tema de la literatura del siglo xvii, y particularmente fue una fuente de recursos para la picaresca de finales del xvi. La literatura picaresca establece un elemento disconforme con la sociedad y sus estructuras, utilizando la figura del caballero de la Edad Media, el cual, hasta mediados del siglo xvi, no había tenido grandes modificaciones conceptuales. Dicho proceso, propio del paradigma picaresco de resignificación de semas, lo explica Ludwig Pfandl:

Con el nuevo siglo, cambia la suerte, carácter y figura del caballero andante [...] antes se llamaba valiente y esforzado, invencible y virtuoso, noble, famoso, valeroso; ahora sus epítetos inseparables son sucio, roto, asqueroso, despedazado, descosido, maltratado [...] ya no es héroe, sino cobarde; no es caballero, sino pícaro (Pfandl, 1952: 291).

Este testimonio de lo que ocurre entre la literatura medieval y la del Siglo de Oro ejemplifica la morfología que recoge Cervantes en sus obras: la materialización del desencanto y el recurso del *ubi sunt?*, es decir, la indagación sobre la gloria pasada, presente en la iconografía española y en personajes picarescos como el Lazarillo y Guzmán de Alfarache. En tanto, Cervantes utiliza su particular forma de novelar para introducir un pícaro que no es exactamente un burlador social, sino una víctima de ella y cuyas acciones son nobles y virtuosas. La línea picaresca que traza Cervantes sería retomada por obras como *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) y *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646), mostrando pícaros que se resignan ante sus carencias, ingenuos y de ideales virtuosos, que marcan sus heterogéneos finales. En este sentido, Cervantes crea personajes que contrastan con el pícaro paradigmático utilizado hasta entonces, y que recicla para exponer un pícaro adscrito al género, pero que comienza a funcionar como caballero, antes que como pícaro. Del pícaro de Alemán al pícaro virtuoso (o pródigo) de Cervantes, existe una sutil dinámica que va de lo ideal a lo real.

2. Paradigmas de la picaresca: el género en perspectiva

Delimitar un género como la picaresca es complicado y suele derivar en un problema epistemológico que no puede ser tratado en el presente trabajo con el rigor requerido. Cabe destacar que el concepto de la novela picaresca es posterior a las obras que la representan, tomando forma en 1846, a partir de la Biblioteca de Autores Españoles². Sin embargo, más que definir qué es la picaresca, me propongo estimular una lectura derivada de un corpus literario en particular. Dicho corpus corresponde a dos obras ya mencionadas, que funcionan como base de dinámicas

2. El dato lo tomo de Meyer-Minnermann (2008: 17).

literarias que venían siendo utilizadas por los escritores de la época: “la novela picaresca se ha mostrado reacia a una definición satisfactoria porque además de pertenecer a un género polimorfo, las obras comunmente agrupadas bajo dicha categoría exhiben gran variedad de caracterización, de tono y de propósito” (Alfaro, 1977: 17). Por ende, los siguientes son rasgos y elementos, antes que una definición definitiva de la picaresca.

Una crítica literaria-histórica explica la picaresca como un género con características nacionales, realistas y populares, en la que el personaje es el pícaro: ser sórdido y que se ve estimulado por un intento de escalar en un mundo jerarquizado y que es resultado de la búsqueda de una transformación positiva. Su degradación está dada por la misma sociedad, quien lo condiciona y lo valora negativamente. Estructuralmente, retomo los lineamientos utilizados por Gustavo Alfaro con respecto a la forma en que se aborda la novela picaresca: en primer lugar, el pícaro responde y corresponde a una genealogía en la cual la familia en cuyo seno nace, está llena de delincuentes, celestinas, barberos, hombres afeminados y madres “busconas”, restauradoras de virgos, etc.; en segundo lugar, en el pícaro hay un proceso por el cual éste despierta y se desencanta socialmente a la vez que se vuelve ruin y bajo para aspirar a mejores condiciones de vida, y para ello pierde la inocencia con respecto a la bondad primigenia; finalmente, el pícaro asume las consecuencias negativas de sus acciones o algún tipo de lección que le hace desistir de su vida criminal. Estas tres características son amplias y, evidentemente, flexibles con respecto a otras obras que retratan pícaros que de igual manera establecen un marco paradigmático.

Generalmente, las novelas picarescas utilizan narradores en la primera persona gramatical del singular de manera retrospectiva, que a su vez construye un orden lógico-narrativo, por medio del cual muestra interacciones de tipo ficticia con referentes sociales ambiguos. Este modelo se rompe en *La ilustre fregona*, ya que el narrador pertenece a la tercera persona del singular, aunque utilizando el método retrospectivo. La indagación narrativa que supone la retrospección es fundamental en las obras picarescas, que generalmente enmarcan una serie de acontecimientos que resumen su Estado presente. En cambio, en la novela de Cervantes, la retrospección tiene un carácter sobrio, que procura dar un aire anecdótico, más que biográfico.

A un nivel macro-estructural, Alison Weber explica las funciones semánticas de la picaresca, dividiéndola en dos polaridades que se resumen en lo cómico y lo irónico, siendo de carácter integrador el primero y desintegrador el segundo, con respecto a las normas sociales que la representación preestablece. Sobre la estructura narrativa, Weber afirma que las normas son transgredidas en un sentido narratológico, ya que el cuento mantiene patrones estáticos mientras que la novela tiende a lo dinámico. A propósito de dicha estructura, Criado de Val hace una distinción sobre los *polos de forma* en los cuales las estructuras narrativas o picarescas del Siglo de Oro pueden distinguirse entre lo integrador-cómico o lo desintegrador-irónico, lo cual determina que los cuentos mantienen el elemento estático, mientras que la novela mantiene una estructura dinámica, propia del polo desintegrador-irónico. A partir de lo anterior, podemos establecer que el lector percibe una ambigüedad

ante los elementos picarescos, por las normas que transgrede y que también es una hipérbole de las leyes socialmente establecidas por el *status quo* del XVI y XVII. Por ello, el lector pasa a ser parte fundamental de la obra picaresca, quien es interpelado por las normas sociales a las cuales el pícaro transgrede positivamente y que a la vez se integra a las que ya existen de forma negativa. Sin embargo, esta apelación, no tiene que ver tanto con el lector sino con el orden preestablecido que procede de lo divino. El arquetipo planteado en el *Guzmán* así lo sugiere:

A medida que Alemán universaliza la transgresión del pícaro, a medida que llegamos a ver a todo hombre como impostor, nos sentimos identificados con el pícaro alienado. Llegamos a compartir la creencia de Guzmán de que la legitimidad e identidad han de ser teocéntricas y no sociales. La novela es irónica, porque, como ha dicho Américo Castro, la solución ofrecida es pesimismo trascendente. Es decir, que Guzmán nunca logra la realización de valores positivos; más bien espera ganar el derecho de apelar a una justicia extra-social, divina (Weber, 1979: 16).

Las formas en las que el pícaro establece contraposiciones con el *status quo*, transgrediéndolas para tratar de integrarse a ellas, genera una incertidumbre con respecto a los valores estratificados con los que el hombre áureo vive. La máscara es el elemento perfecto para intentar esta movilidad social que pretende el pícaro; se disfraza y utiliza vestimentas que le dan ese valor extrasocial que busca:

Fuime valiendo del vestidillo que llevaba puesto. Comencélo a desencuadernar, malogrando de una en otra prenda, unas vendidas, otras enajenadas y otras por empeño hasta la vuelta. De manera que cuando llegué a Madrid, entré hecho un gentil galeote, bien a la ligera, en calzas y en camisa: eso muy sucio, roto y viejo, porque para el gasto fue todo menester. Viéndome tan despedazado [...] creyeron ser algún pícaro ladroncillo (Weber, 1979: 16).

La movilidad vertical y no horizontal es lo que genera en la sociedad espectante un grado de sorpresa que puede traducirse en una risa mofa o bien, irónica. Desde el *Lazarillo de Tormes*, quien aspira a una mejor vida a partir del inicio de su ventura y hasta su establecimiento como pregonero, al amparo del Arcipreste, o el mismo Guzmán que utiliza la mencionada ropa para hacerse validar por un hombre honesto, ambos terminan redactando su biografía a manera de advertencia. El pícaro representado en el *Lazarillo*, está movido por la necesidad, más que por el exceso presente en Guzmán. Por lo tanto, es posible establecer un arquetipo semantico-estructural inmanente al *Guzmán de Alfarache*, que es inequívoco eco de una serie de textos y tradiciones literarias que ya desde 1554 se venían dando con las primeras publicaciones del *Lazarillo*. Sin embargo, con la llegada del XVII, Cervantes responde con una prosa ingeniosa y con dinámicas que pugnan por desmontar y agregar semas al paradigma del pícaro.

2.1. La picaresca en Cervantes

Dentro de las obras de Miguel de Cervantes, existe una prosa que plantea acciones con grados de complejidad narrativa singulares con respecto a otras creaciones áureas. Aunque acá me limitaré a tratar el particular caso de *La ilustre fregona*, creo que vale la pena dedicar algunas líneas a delimitar de dónde viene esta cepa picaresca en la obra de Cervantes. Basta recordar que la crítica suele encontrar elementos de picaresca en las *Novelas ejemplares* y en la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*. En las *Novelas ejemplares* tenemos el caso de *Rinconete y Cortadillo*, cuyos protagonistas criminales sobreviven como mejor pueden en un mundo que, siendo sincréticos con el paradigma de la picaresca, los contraviene en todo, pero sobre todo en la realidad, contra la que se enfrascan constantemente. Mientras que, en *El casamiento engañoso*, se ha querido ver en su protagonista, el alférez Campuzano, a un pícaro derrotado, ya por la sífilis que lo carcome, o bien por ser un burlador burlado. Secunda esta narración el famoso *Coloquio de los perros*, que encaja con el arquetipo de picaresca, ya que Berganza cuenta su vida a Cipión, sobre su genealogía baja, su ventura de mozo de varios amos, etc. Por último, el caso de los galeotes en el *Quijote* donde el condenado a galeras Ginés de Pasamontes le dice al hidalgo manchego sobre su destino, vida pícaro, de la cual está escribiendo y espera concluir en las galeras. Este capítulo remite a la novela de Mateo Alemán, donde el personaje principal también termina siendo galeote y desde donde escribe su vida de pícaro.

Estos casos refieren personajes que más que encarnar al pícaro, adquieren una actitud ante la vida, es decir, la de llevar una vida holgada en libertades morales y civiles, sin obligaciones para la sociedad en la que se gestan. El pícaro tiene una genealogía que lo inclina al vicio, mientras que en Cervantes es lo contrario: el origen noble de Carriazo lo mueve a ser virtuoso aun en su interacción con los pícaros de baja clase social. Por ello, Cervantes gestiona al pícaro a través de una narrativa que condena el vicio como acción recurrente del pícaro:

Cervantes ni es ciego para el pecado, ni insensible a su horror. El hombre es un pecador, pero pone el énfasis en la Gracia, en la bondad divina [...] más que una distinta ideología, se trata de una manera opuesta de ser. El héroe de Lepanto y cautivo en Argel, tiene puesta su fe en la Esperanza. Si el hombre es pecador lo es casi siempre [...] por ignorancia (Criado, 1979: 135).

Cervantes no condena al pícaro por sus vicios, sino por los que le plantea la sociedad y tampoco lo hace víctima, ya que paga sus acciones con el encierro, la enfermedad o la justicia. Éste pícaro se verá subordinado a las venturas y suertes que las acciones sociales le proporcionan para sobrevivir o bien para hacerse de algún tipo de placer negativo, narrativa que da vida al pícaro cervantino.

2.2. El pícaro virtuoso: parábola del hijo pródigo

La ilustre fregona nos plantea una historia que narra las venturas y desventuras de los personajes a través de los engaños y misterios que se ciernen sobre su origen. En esta novela ejemplar se nos presentan dos nobles jóvenes: Diego de Carriazo y Tomás de Avendaño. La novela comienza explicando la inclinación picaresca que tiene Carriazo desde temprana edad, y el narrador en tercera persona aclara que dicha inclinación no ha tenido que ver con la educación y el tratamiento proporcionado por sus padres, sino “por su gusto y antojo” (Cervantes, 2007b: 139). Al respecto también refiere de forma directa a la obra de Mateo Alemán, cuando dice que “[Diego de Carriazo] salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache” (Cervantes, 2007b: 139), y pese a dicha comparación silogística, se deja en claro que Carriazo es un hombre virtuoso e inteligente, que no se entrega a los vicios mundanos: “En fin, en Carriazo vio el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto. Pasó por todos los grandes de pícaro hasta que se graduó de maestro en las almadrabas de Zahara, donde el finibustarrae de la picaresca” (Cervantes, 2007b: 140).

Fastidiado de la vida cómoda y privilegiada que goza, Carriazo se hace a la vida de pícaro, por divertimento y búsqueda de venturas que su clase social no le puede permitir. Cómplice de todo esto se vuelve Avendaño, con quien Carriazo logra una estrategia que le permita volver a las almadrabas del Zahara a continuar con su afición picaresca y en donde aprendió dicho estilo de vida. El engaño, además de la utilización fingida de nombres, consistirá en externar cada uno a sus padres el deseo por estudiar en Salamanca, a lo que estos acceden de forma gustosa. Después de perder al ayo, Pedro Alonso, Carriazo y Avendaño se encuentran con un par de sevillanos que van contando y debatiendo sobre la belleza de una tal fregona, por lo que se le hace llamar la ilustre fregona. Llevados por la curiosidad, ambos terminan en Toledo (famosa ciudad que es escenario de la vida de célebres pícaros literarios) donde conocen a Constanza, quien termina por encantar a Avendaño, quien se hace llamar Tomás Pedro. Mientras tanto Carriazo comienza sus actividades picarescas bajo el nombre fingido de Lope Asturiano. Enamorado y consciente de la imposibilidad jerárquica que permita convivir a Constanza y Avendaño, este comienza a ver su amor sin posibilidades de realización y sus escritos en glosas y canciones en sonetos lo delatan como hombre culto, más allá del oficio de repartidor de cebada, al que se hace para continuar el engaño.

Sin embargo, la belleza y el carácter majestuoso revela la condición noble de Constanza, aunque sin saber de dónde proviene. Al final se restituye el orden social, ya que se descubre que Constanza es hija de don Diego Carriazo, hermana de Carriazo, siendo posible así el matrimonio entre la ilustre fregona y Avendaño.

Si bien la obra se centra en el amor de Avendaño por Constanza, la parte que trata a Carriazo no es menos interesante y propositiva. En contraste con obras próximas y referidas como el *Guzmán de Alfarache*, el pícaro que presenta Cervantes no es un ser que corresponda al estereotipo del pícaro negativo que lo haga romper con

las normas sociales, ya que Carriazo proviene de una familia noble y no presenta signos de haberse introducido a la vida pícaro a través de experiencias que lo violenten. La alegoría a la que Cervantes refiere con Carriazo tiene más que ver con las circunstancias abyectas del pícaro con respecto a la sociedad, que son su devenir decadente.

La relación que observamos con el *Guzmán de Alfarache*, en varias ocasiones ha sido mencionada como una forma de adversidad al género picaresco, y en cambio, la obra muestra ser un estímulo para la narrativa cervantina con respecto a la picaresca. Específicamente, no podemos admitir o entender que la obra de Cervantes sea deliberadamente contraria a la de Alemán, ya que cada uno parte de una premisa muy distinta. El *Guzmán* es una obra que advierte desde sus preliminares de lo favorable que resultará para quien lea en búsqueda de la famosa atalaya humana: “En el discurso podrás moralizar según se te ofreciere: larga margen te queda” (Alemán, 2006a: 112). La obra de Cervantes tiene por objetivo un “entretenimiento honesto”, y así explica Rodríguez Mansilla la interacción entre ambos autores:

Cervantes se interesaba sobre todo en afirmar que sabía lo que estaba haciendo: que sus innovaciones eran conscientes e intencionales. Sin embargo, dichas innovaciones no deben llevarnos a plantear una oposición ideológica entre el sevillano y alcalaíno [...] Mateo Alemán pretendía algo más que un “entretenimiento honesto” al estilo cervantino (Rodríguez, 2005: 144).

Queda claro que Cervantes se contrapone a la moralización del texto de Alemán. Por ello, en *La ilustre fregona*, Carriazo es un pícaro que se vuelve víctima de la moral social que lo reprime como hombre de la nobleza, en cuyo caso el interlocutor de Carriazo es Avendaño, quien no es un pícaro pero sí alguien que se siente atraído por aquella vida, pues es el motivo por el cual abandona su hogar. Luego entonces, el pícaro en esta novela “presenta un movimiento horizontal del pícaro dialogando con otro pícaro” (Rodríguez, 2005: 144). En Carriazo encontramos un pícaro capaz de discernir entre el bien y el mal, que no proviene de una familia deplorabile sino noble y aristócrata, que, ante todo, indaga en la condición humana a través de los actos que construyen la diégesis, lo cual lo lleva a ser un pícaro virtuoso, es decir, aquel que no desestima la moral, sino que es víctima de la moral social y las acciones de los mismos. Por ello, este personaje recuerda a la figura bíblica del hijo pródigo.

El pasaje del hijo pródigo narra el regreso del hijo libertino a casa del padre, donde es perdonado por haber derrochado la fortuna que le heredara su progenitor. En vez de ser Carriazo el que regresa, es el padre quien lo busca, pero ciertamente reivindica el pecado del padre: el acto cometido años antes y que lo confirma como el padre de Constanza, siendo así que, al igual que en el pasaje de San Lucas, Carriazo renuncia y/o pierde (simbólicamente) su fortuna, para luego pasar una vida precaria como en el referido texto bíblico.

En términos genéricos, esta novela es un ejemplo del sincretismo que logra Cervantes entre distintas formas narrativas y la tradición semítica, pues en *La ilustre fregona* encontramos los mencionados trazos de la picaresca, de comedias de enredo y el final responde al tópico del casamiento múltiple, entre otras fórmulas narrativas de la época. Rodríguez Mansilla rescata una parte de particular trascendencia con respecto a la forma en la cual los dos jóvenes nobles se disfrazan y la forma en la que llegan a esta idea:

Una muestra del atractivo de este mito dentro de la nobleza [la del uso del disfraz y lo fingido] es la mascarada “disfrazada a los pícaros” que se realizó en la corte de Felipe III en 1605. Así, la picaresca se vuelve medio de entretenimiento de una clase ociosa; se vuelve un juego cortesano como ya lo era la pastoril. Carriazo representa su rol de pícaro (Rodríguez, 2005: 150).

Así, observamos que en la obra Carriazo muda de nombre y con ello de identidad y rol, al de Urdiales primero, y luego al de Asturiano. Sin embargo, la confección que supone esto ya estaba representado y utilizado en el *Guzmán*, como se ha mencionado, donde el personaje intenta alcanzar la jerarquía social del que Carriazo intenta salir, haciéndose ayudar por las ropas y su valor significativo y con la asignación de los roles de estratificación que permitían. Por este medio, el de lo fingido, el engaño y la máscara, la obra es, como afirma Rodríguez Mansilla, una metapicaresca, es decir, una obra sobre pícaros que desean vivir otras vidas, bajo el signo de la virtuosidad y el cuidado de la honra.

3. Conclusión

Si bien el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* establecen los precedentes de lo que ante la crítica será el género picaresco, es claro que existen elementos metatextuales entre estas novelas y *La ilustre fregona*, que permiten reconocer temas, motivos y estéticas comunes. Las *Novelas ejemplares* de Cervantes presentaron una alteridad que refiere a la obra de Mateo Alemán, pero sin contravenirla. Decir que la obra de Cervantes, se adscribe o no al género picaresco, argumentando sus diferencias y/o parentescos estructurales y narrativos, sería sesgar la riqueza sémica de la picaresca. En general, la picaresca en la obra de Cervantes experimenta con las formas y con la narración creada adquiere semas y rasgos que la hacen distinta, aunque no por ello excluyente del género. Uno de los rasgos que unen la historia de Guzmán con la de Carriazo es la búsqueda de la redención social a través del viaje, ya que el itinerario del pícaro, no es sólo social sino también un viaje moral. Lo que en Alemán es determinismo, en Cervantes es azar y libertad.

Queda claro que existe un pícaro en *La ilustre fregona* donde se mantienen rasgos de moralidad aristócrata, donde los personajes buscan la vida de vagabundeo y de profesiones bajas, así como los juegos de azar, sin comprometer la moralidad.

El personaje de Carriazo es una combinación entre el hijo pródigo y el pícaro, ya que en él confluye una suerte de representación del pasaje bíblico de Lucas y que está presente también en la figura de Guzmán. Edward Nagy dice sobre las figuras del pícaro y del pródigo, que en más de un punto logran compaginarse: “En las comedias pródigas abundan escenas que por su color costumbrista, acompañado de sátira punzante, recuerdan los fondos bajos desde donde arranca el aprendizaje picaresco que comienza con el abandono del hogar paterno” (Nagy, 1974: 12). Y es precisamente éste el pícaro que se construye en *La ilustre fregona*: un pícaro cómico y positivo, que enfrenta su ingenuidad con la aventura y la libertad que lo ampara el ser pícaro.

Carriazo es un pícaro virtuoso que representa la imagen del pródigo, el cual no puede evitar las ventas y su trato con la gente baja, como lo son las mozas, pícaros y gandules que rodean a la vida vaga por la que se ha decantado. Un pícaro, por su parte, es incapaz de mantener la amistad más allá de la posibilidad del beneficio propio, mientras que el pícaro-pródigo que crea Cervantes, sobrelleva el amor de su mejor amigo, que se antepone a su deseo de ir al Zahara. Además, tanto Carriazo como Avendaño son estimados en la venta en la que realizan el trabajo como mozos de baja condición, siendo estos honrados con sus amos y los amos con ellos. Pero todo es parte del deseo de libertad, por el cual Carriazo gusta de la vida del pícaro: “El pródigo acaudalado sale de su casa con el deseo de gozar por un tiempo determinado de su juventud, y esto no se puede imaginar sin la búsqueda del amor y de la amistad” (Nagy, 1974: 25). En Carriazo ambas figuras se funden a la perfección, pues ambos carecen de un oficio delimitado –y aunque Carriazo encuentra uno, es por apoyar a su amigo Avendaño en su estadía y engaño para enamorar a Constanza- a la vez que un pícaro retiene la libertad a pesar de la ausencia de riquezas, a las cuales, en este caso, Carriazo ha renunciado de forma indefinida, aunque al final, como en el pasaje bíblico, recupera el amparo paterno que le permite una vida desahogada y dichosa. Esta definición del pícaro-pródigo permite que ambos fluyan en un sentido único a partir del deseo de aventuras o bien de sobreponerse a la condición social que los circunscribe:

Y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba. Para él todos los tiempos del año le eran dulce y templada primavera (Cervantes, 2006: 139).

Habría que destacar que durante la Edad Media, la Iglesia exaltaba el desprecio de los bienes mundanos y presentaba la pobreza como “una de las más altas virtudes y consideraba a la riqueza como un instrumento de damnación” (Cros, 1979: 35-36.). Sin embargo, durante el siglo XVI, esta interpretación de la pobreza se convierte en una enfermedad social que debe ser erradicada y que ya no sirve a Dios. De ahí que en Carriazo confluyan ambas posturas, en la que, por una parte representa una

clase social alta sin necesidad de mendigar, pero por otra finge pobreza y una vida precaria de forma virtuosa, lo cual lo lleva a la vida libre a la que aspira.

Por ello, la picaresca de Cervantes se adscribe a un modelo que no es contraria a la picaresca, sino que favorece una forma narrativa en la que dos formas de vida pueden convivir en un solo personaje, mucho más complejo y significativo, pues conjunta dos aparentes oposiciones: la virtud y la libertad. A diferencia del *Guzmán de Alfarache*, *La ilustre fregona* mantiene las estructuras de un cuento con elementos integradores-cómicos que se distinguen de los elementos desintegradores presentados por la picaresca de Alemán, ya que Carriazo interpela al lector ante las normas sociales que el pícaro destruye positivamente –para restablecer un orden divino- o bien, se integra a ellas negativamente.

La ilustre fregona presenta un pícaro-pródigo bajo el signo de lo virtuoso que tiende a conjuntar la tradición literaria que se había estado alrededor del pícaro, mientras que Cervantes lo unifica con la virtuosidad, haciendo de la parábola bíblica una reivindicación de la vida aventurera que reencarna en Carriazo las desventuras de la voluntad social que suelen desengañar tanto al pícaro, al pródigo y al pícaro-pródigo. Por ello Cervantes representa dos cosmogonías en convivencia, que plasman una realidad narrativa propia del devenir social del individuo en una sociedad de entre siglos: complejo y lleno de matices.

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo (2006a): *Guzmán de Alfarache I*, ed. J. M. Micó, Madrid, Cátedra.
- ALEMÁN, Mateo (2006b): *Guzmán de Alfarache II*, ed. J. M. Micó, Madrid, Cátedra.
- ALFARO, Gustavo (1977): *La estructura de la novela picaresca*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- CERVANTES, Miguel de (2007a): *Novelas ejemplares I*, ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (2007b): *Novelas ejemplares II*, ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra.
- CRIBADO DE VAL, Manuel (1979): *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación (2006): *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Rochester, NY, Editorial Tamesis.
- MEYER-MINNEBANN, Klaus (2008): *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- NAGY, Edward (1974): *El pródigo y el pícaro. La escuela de la vida en el Siglo de Oro español*, Valladolid, Editorial Sever-Cuesta.
- PFANDL, Ludwig (1952): *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2005): *La nave de los pícaros*, Perú, Fondo Editorial UCSS.

La repercusión en la poesía española de la visita a España del Príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en 1623¹

Zaida Vila Carneiro
Universidade de Santiago de Compostela

Palabras clave: Carlos Estuardo, 1623, Poesía Siglo de Oro, alianza anglo-española, *Elogio descriptivo*.

La visita de Carlos Estuardo a la corte española en 1623 tenía como objetivo zanjar las negociaciones matrimoniales que lo unirían a la infanta María, hermana menor del rey Felipe IV. La permanencia del príncipe inglés y su séquito en Madrid fue un acontecimiento que despertó gran interés en toda Europa y que repercutió de una manera extraordinaria en la creación literaria de la época, especialmente en España. Son numerosas, de hecho, las obras teatrales representadas a propósito de la estancia de Carlos en Madrid², así como los poemas y pareceres dedicados de manera exclusiva al asunto. Paravicino, por ejemplo, tiene un *parecer* al respecto titulado “Sobre la boda de la Infanta con el Príncipe de Gales” de 1623 y Góngora escribe sobre el tema en cuestión el que se considera su último soneto. Se trata de una composición titulada “Del casamiento que pretendió el príncipe de Gales con la serenísima infanta María, y de su venida”:

Undosa tumba da al farol del día
quien ya cuna le dio a la hermosa,
al sol que admirará la edad futura,
al esplendor agosto de María.

Real, pues, ave, que la región fría
del Arcturo corona, esta luz pura

1. El presente trabajo se inscribe en las investigaciones realizadas dentro del Grupo de Investigación Calderón (GIC) dirigido por Luis Iglesias Feijoo en la Universidade de Santiago de Compostela, financiado en estos momentos mediante el Proyecto HUM2007-61419/FILO (“Edición y estudio de la *Sexta* y *Séptima* partes de comedias de Calderón”), codirigido por Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera, el Proyecto INCI-TE09 204139PR de la Dirección Xeral de I+D de la Xunta de Galicia (“Edición e estudo da VIII e IX partes de comedias de Calderón de la Barca”), que tiene como investigador principal a Santiago Fernández Mosquera, y el Proyecto Consolider CSD2009-00033, denominado “Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)”, cuyo coordinador general es Joan Oleza.

2. Acerca de los festejos y las representaciones teatrales que tuvieron lugar en honor al príncipe de Gales en 1623 puede consultarse Vila Carneiro (2010).

solicita no sólo, mas, segura,
 a tanta lumbre vista y pluma fia.
 Bebiendo rayos en tan dulce esfera,
 querrá el Amor, querrá el cielo, que cuando
 el luminoso objeto sea consorte,
 entre castos afectos verdadera
 divina luz su ánimo inflamando,
 Fénix renazca a Dios, si águila al Norte.
 (Góngora, 1985: 117)

Robbins define esta composición como “the best poem dedicated to the Prince and his visit” (2006: 114). En él, el poeta cordobés deja entrever su deseo de que Carlos se convierta al catolicismo. A este respecto señala Jammes (1987: 273):

no era tan sólo una aventura sentimental destinada a tocar el corazón de los poetas; era quizás también el anuncio de la conversión de Inglaterra al catolicismo (...) Góngora ha sabido unir admirablemente esos dos aspectos del acontecimiento y gracias a ello consigue en su soneto una belleza y una grandeza indiscutibles.

Esta confianza en la posible conversión religiosa del reino inglés es palpable también en las siguientes décimas escritas por Hurtado de Mendoza y dedicadas “A la reina de Hungría, cuando estaba en Madrid el príncipe de Gales”:

Señora en esta ocasión
 ningún recato lo dude,
 que a lo San Carlos ayude
 del nombre la devoción:
 vos haréis divina unión
 del santo, y Carlos, en cuanto
 seréis del hereje espanto,
 pues quien (cuando amor negocia)
 debe lo Carlos a Escocia,
 a España deba lo Santo.
 Pues a tan gloriosos fines
 son los retiros ya ingratos
 debéis también los zapatos
 a quien debéis los chapines:
 y de esposa en los confines
 por buen agüero tomad
 gracias a su Majestad,
 que en su bien, aplauso tanto,
 yo soy quien os doy el santo,
 y Carlos su Majestad.

No en vano la Iglesia os fia
 de redimir el oficio,
 que tan glorioso ejercicio
 empieza siempre en María;
 Y otro Carlos algún día,
 Pues a cargo otra vez toma
 diluvios nueva Paloma,
 como yo si amor no yerra,
 se le doy a Ingalaterra,
 vos se le daréis a Roma.
 (Hurtado de Mendoza, 1947-1948: 249-250)

Pero también encontramos composiciones contrarias a la celebración del matrimonio, como el siguiente soneto anónimo de polémica atribución:

En hombros de la pérfida herejía
 ved, Lisardo, que Alcides, o que Atlante,
 el de Gales pretende (y su Almirante)
 llegar al cielo hermoso de María.
 El príncipe bretón, sin luz ni guía,
 alega, aunque hereje, que es amante,
 y que le hizo caballero andante
 la honrosa pretensión de su porfía.
 Juntos se han visto el lobo y la cordera,
 y la paloma con el cuervo anida,
 siendo palacio del diluvio el arca.
 Confusión de Babel en esta era
 donde la fe de España está oprimida
 de una razón de Estado que la abarca.
 (Villamediana, 1994: 434-435)

Esta composición ha sido incluida en la *Poesía inédita completa* del conde de Villamediana por Ruiz Casanova (1994), aunque el mismo editor reconoce que esta inclusión no resulta muy acertada de acuerdo con el criterio cronológico; afirmación en la que coincidimos en este trabajo, fundamentalmente por el hecho de que Villamediana murió en 1622. Bien es cierto que las negociaciones de este casamiento se habían iniciado mucho antes, pero hay determinados versos del presente soneto que parecen aludir a circunstancias que tuvieron lugar durante la estancia del príncipe de Gales en Madrid. Dos ejemplos los tenemos en el verso 6 “alega, aunque hereje, que es amante” y en el verso 9 “Juntos se han visto el lobo y la cordera”. En el primer caso podría estarse haciendo referencia a las declaraciones hechas por Carlos Estuardo en España sobre su verdadero enamoramiento de María. Respecto al noveno verso, es fácil extraer la conclusión de que se menciona un encuentro entre el

príncipe y la infanta que ya habría tenido lugar, circunstancia que, con anterioridad al año 1623, habría sido imposible.

Ciplijauskaitė, en su edición de los *Sonetos completos* de Góngora, incorpora esta composición, junto con otras, bajo el epígrafe “Sonetos atribuidos muy dudosos” (1985: 315) y Blecua, por su parte, cree que dicha poesía fue escrita por Quevedo y así la introduce en su edición de la *Obra poética* (1969-1981: I, 69).

Quevedo no se mantuvo al margen de tan festiva ocasión y, además de ser el posible autor de dicho soneto y plasmar alguno de sus pensamientos acerca de la visita del heredero inglés en *Cómo ha de ser el privado*, actúa a modo de cronista componiendo dos romances en los que refiere los juegos de cañas celebrados en honor a Carlos Estuardo cuyos títulos son “El juego de cañas primero, por la venida del Príncipe de Gales” y “Las cañas que jugó su Majestad cuando vino el Príncipe de Gales”. Asimismo, escribe un poema de diecisiete décimas titulado “Fiesta de toros, con rejonos, al príncipe de Gales, en que llovió mucho”, que parece describir la fiesta de toros y cañas celebrada en la Plaza Mayor de Madrid el 21 de agosto. En estas décimas “lo satírico y lo burlesco se entremezclan, si bien no escasean los versos aduladores sobre las personas reales” (Rodríguez-Moñino, 1976: 143).

Vélez de Guevara fue otro de los escritores que participaron activamente en los festejos y espectáculos celebrados en 1623 en honor al heredero inglés. La llegada de Carlos Estuardo a España proporcionó a este dramaturgo y poeta el oficio de ujier de cámara del príncipe, de acuerdo con la información ofrecida por Bolaños en su introducción a *La serrana de la Vera* (2001: 17), y, a causa de la consecución de este empleo, escribe el siguiente poema:

¡Cancerbero del Príncipe de Gales!
 ¿En qué pecó mi padre ni mi agüelo?
 ¡Aquí del Conde de Olivares, cielo,
 que me como de herejes garrafales!
 Don Gaspar de Guzmán si no me vales,
 a los catorce artículos apelo
 y en el martirologio tomo un suelo
 que caiga el calendario en las canales.
 Yo alargo la cadena a pinta y presa,
 que es lo que ha de venir del hospedaje,
 aunque Meneses pierda la interpresa.
 No tengo a *nitis brut* por buen lenguaje;
 Sáqueme Dios desta empanada inglesa
 y deme para España buen viaje.
 (Vélez de Guevara, 1908: 67)

Este soneto ha sido interpretado de dos modos completamente opuestos. Bolaños opina que fue escrito en agradecimiento por el oficio adjudicado (2001: 17), pero Juan Cortada (1868: 8) afirma, parece que más acertadamente, que “A Vélez de Guevara no debió de satisfacerle este empleo; pero él se sabía de coro el arte de

tomar el tiempo como viene, y echó a broma el asunto en este soneto”. Loftis (1987: 157) subraya el sarcasmo del poeta y añade que “his reference to himself as the Cerberus of the prince and his use of words associated with prisons can scarcely be irrelevant to Charles’s position in the summer of 1623”.

Otro literato que tenía contacto con miembros de la nobleza fue Francisco López de Zárate. González de Garay (1981: 93-94) comenta estas vinculaciones y señala que el conde de Gondomar había presentado al príncipe de Gales y a López de Zárate el 21 de marzo de 1623, ocasión en la que este último recitó nueve octavas reales que respondían al título: “A la venida del Serenísimo Príncipe de Gales en secreto a Madrid por Francia, digno de ser feliz Rey”. El poeta riojano escribe asimismo el siguiente soneto para celebrar la entrada oficial de Carlos en Madrid:

Entra Carlos invicto, que te espera
con triunfo y aras al concurso Hispano,
ya por ti asombro del blasón Romano,
pues de tan claro sol es digna esfera.
Tu Majestad, que oculta reverbera,
alumbre al Español, como al Britano,
vibre tu frente luz, como tu mano,
que ser la del tonante Dios pudiera.
Mayor te manifiesta, que en la Fama,
pues si bien lenguas ocupó en ti sólo,
más tus virtudes que sus voces fueron.
Entra, admírete el pueblo, que te aclama,
por retrato de Júpiter, y Apolo,
en lo que más divino parecieron.
(López de Zárate, 1976: 55)

Lope de Vega también estuvo presente en el panorama poético de 1623 con, al menos, dos composiciones. Una de ellas es el soneto titulado “En la entrada del Serenísimo Príncipe de Gales en 1623”:

Arco divino, que en color, celosa,
Iris del cielo de la gran Bretaña,
después de tanta tempestad, España
te mira en breve esfera luminosa.
Hijo del gran Neptuno y de la hermosa
Reina del mar en su cerviz montaña,
donde la selva Caledonia baña
eterna de cristal corona undosa.
Tú, que en cielo portátil partes sólo
luz con el sol en paz, amor y celo,
triforme resplandece en nuestro polo.

Dilata esmaltes al celeste velo,
 que en darte su lugar promete Apolo,
 que nuestra luna ilustrará tu cielo.
 (Lope de Vega, 2003: 362)

Del mismo modo, contamos con un conocido cuarteto anónimo que le fue atribuido y que dice:

Carlos Estuardo soy,
 que siendo Amor mi guía,
 al cielo de España voy
 por ver mi estrella María.
 (Lope de Vega, 2001: 1)

Otra composición de autoría dudosa es la conformada por veinte octavas cuyo famoso primer verso es “Príamo joven de la Gran Bretaña”³. Este poema, que ofrece una visión positiva del matrimonio, describe el viaje del príncipe de Gales y su entrada pública oficial en Madrid. Reynolds (1969) lo atribuye a Mira de Amescua; de hecho, el testimonio que utiliza para su edición presenta el siguiente título: “Al señor príncipe de Gales, el doctor Mira de Amescua, capellán del serenísimo infante cardenal”. Rafael Iglesias, quien ha editado también este texto, sostiene, sin embargo, que dichas octavas pertenecen a Antonio de Solís (2001).

Pero, sin duda, la composición poética más conocida de este período fue el *Elogio descriptivo*⁴ que el duque de Cea encomendó a Juan Ruiz de Alarcón con motivo de las fiestas que tuvieron lugar en Madrid el 21 de agosto de 1623, en las que se celebraba de manera oficial el hecho de que, después de años de dificultosas negociaciones, el acuerdo matrimonial entre la infanta María y Carlos Estuardo había tenido, aparentemente, éxito. Para componer esta relación en verso, Ruiz de Alarcón pide ayuda a doce poetas, aunque el resultado final aparecerá firmado únicamente por él.

Así pues, el *Elogio descriptivo* se compone de 73 estrofas que fueron distribuidas entre doce autores, entre los que destacan Mira de Amescua —que contribuye con siete octavas reales—, Luis de Belmonte y Bermúdez —que parece haber sido, según Redondo (1998: 130), el que repartió las tareas del grupo—, Juan Pablo Mártir Rizo, Manuel Ponce y Vélez de Guevara. Aún hoy en día parece existir cierta confusión acerca de la paternidad de todas las estrofas, posiblemente por las modificaciones que aplicó *a posteriori* Ruiz de Alarcón a los textos originales.

3. Debido a su extensión no transcribo dicha composición en el presente trabajo, pero puede consultarse la edición realizada por Iglesias (2001) o el texto que recoge Reynolds (1969: 132-137), quien reproduce íntegramente el poema que se halla en la Biblioteca de la Hispanic Society of America.

4. El título completo de la composición es *Elogio descriptivo a las fiestas que su Majestad del rey Filipo IV hizo por su persona en Madrid a 21 de agosto de 1623 años a la celebración de los conciertos entre el serenísimo Carlos Estuardo, príncipe de Inglaterra y la serenísima María de Austria, infanta de Castilla*.

El escritor mexicano no sólo no reconoció la autoría colectiva de su composición, sino que tampoco repartió los beneficios económicos que obtuvo por este encargo. Esta actitud le valió que la antipatía que muchos de los literatos de la corte sentían hacia él se acrecentara y que los escritos en contra de su obra y su persona se multiplicasen.

De este modo, Alarcón y su obra fueron objeto de burla por parte de distintos poetas de la Academia de Madrid, quienes escribieron varias décimas ridiculizándolos. Un ejemplo es la que se le atribuye a Góngora, y que Carreira incluye en su edición de la *Antología poética* del escritor cordobés, cuyo título reza “Contra don Juan [Ruiz] de Alarcón porque se valió de algunos amigos suyos para celebrar las fiestas reales que su Majestad hizo en Madrid” (2009: 647).

Asimismo, se hizo un *comento* en prosa en el que se critica tanto el *Elogio* como la persona de Alarcón, quien es descrito como “hecho en forma de huevo o de paréntesis, corcovado, sabandija, tortuga” (Redondo, 1998: 131). El título de dicho escrito es “Comento contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora infanta María” y está dirigido al Conde de Monterrey. Se desconoce el nombre del autor y, aunque se le suele atribuir a Quevedo, Redondo (1998: 131) señala que quizá haya sido redactado por Lope de Vega.

Innumerables son, por otra parte, las composiciones anónimas y sin atribución clara que se conservan de aquel año, como un soneto contrario a la alianza del que da noticia Rodríguez-Moñino (1976: 148) y que es posible que haya sido escrito por alguno de los religiosos que formaban parte de la Junta de Teólogos.

En conclusión, la repercusión de la visita del príncipe de Gales a España en la creación poética de la época es indiscutible y así se ha intentado demostrar en el presente estudio. Góngora, Lope de Vega, Hurtado de Mendoza, Quevedo, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón o López de Zárate son sólo algunos de los autores que centraron sus poemas en la figura del heredero inglés, en los festejos con los que fue agasajado durante los seis meses que permaneció en Madrid y en las consecuencias que podría acarrear un enlace entre la corona española y la inglesa.

Bibliografía

- CORTADA, Juan (1868): *Proceso instruido contra Juan Sala y Serrallonga, lladre de pas (salteador de caminos), extractado en su parte más interesante*, Barcelona, *El Principado*.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1985): *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2009): *Antología poética*, ed. A. Carreira, Barcelona, Crítica.
- GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, María Teresa (1981): *Introducción a la obra poética de Francisco López de Zárate*, Logroño, CSIC, Instituto de Estudios Riojanos.

- HURTADO DE MENDOZA, Antonio (1947-1948): *Obras poéticas*, ed. R. Benítez Claros, Madrid, Gráficas Ultra, volumen I.
- JAMMES, Robert (1987): *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. M. Moya, Madrid, Castalia.
- LOFTIS, John (1987): *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*, Princeton, Princeton University Press.
- LÓPEZ DE ZÁRATE, Francisco (1976): *Sesenta y seis poemas inéditos*, ed. J. Simón Díaz, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- QUEVEDO, Francisco de (1969-1981): *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, volumen I.
- REDONDO, Agustín (1998): “Fiesta y literatura en Madrid durante la estancia del príncipe de Gales, en 1623”, *Edad de Oro*, XVII, pp. 119-136
- REYNOLDS, John J. (1969): “Mira de Amescua’s «Octavas al Príncipe de Gales»”, *Renaissance Quaterly*, 22, 2, pp. 128-139.
- ROBBINS, Jeremy (2006): “The Spanish Literary response to the visit of Charles, prince of Wales”, en *The Spanish Match. Prince Charles’ Journey to Madrid, 1623*, ed. A. Samson, Aldershot, Ashgate, pp. 107-121.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1908): “Cinco poesías autobiográficas de Luis Vélez de Guevara”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IX, pp. 62-78.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Rafael (1976): *Razón de estado y dogmatismo religioso en la España del XVII. Negociaciones hispano-inglesas de 1623*, Barcelona, Labor.
- SOLÍS, Antonio de (2001): “A la entrada del Príncipe de Gales en Madrid por marzo del año 1623”, ed. R. Iglesias, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, Lope de (2001): “Cuarteto de Lope de Vega en el que se celebra la llegada de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, a mediados de marzo de 1623”, ed. R. Iglesias, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, Lope de (2003): *Sonetos*, ed. R. García González, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2001): *La serrana de la Vera*, ed. P. Bolaños, Madrid, Castalia.
- VILA CARNEIRO, Zaida (2010): “Festejos y representaciones teatrales para agasajar a un príncipe de Gales”, en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, eds. G. Vega y H. Urzáiz, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 1075-1084.
- VILLAMEDIANA, Conde de (1994): *Poesía inédita completa*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra.

La ocasión histórica en los poemas gongorinos: a propósito de una décima sobre la toma de Larache

Sara Pezzini
Università di Pisa

Palabras claves: suceso histórico, ocasión poética, condensación, sátira, lisonja.

(tu
Le sais, écume, mais y baves).
S. Mallarmé

1. De las ochenta décimas que Luis de Góngora escribió entre 1600 y 1627, año de su muerte, la mayoría transfiguran anécdotas personales, bromas entre amigos, *boutades* agudas y salaces, galanteos de personajes cercanos al poeta. El corpus, tardío en la obra del cordobés y muy desatendido por la crítica gongorina moderna, se coloca por completo en la poética de la ocasión, como el mismo Góngora sugiere en una de sus décimas:

Cada décima sea un pliego
de casos nuevos, que es bien,
cuando más casos se ven,
hurtalle el estilo a un ciego vv. 21-24 (Góngora, 2000: I, 237-239)¹.

Entre los “casos nuevos” incluidos tanto en las décimas como en muchos de los sonetos, se eligen también sucesos relacionados con la historia contemporánea. Si la ocasión histórica funciona como pretexto para componer versos en los siglos áureos, en Góngora, y no sólo en las décimas “historia y realidad cotidiana con frecuencia se entremezclan y confunden” (Carreira, 2011: 105)². La muerte de la reina Margarita (1611), por ejemplo, inspiró a Góngora varios poemas fúnebres entre los cuales dos espinelas; por la ejecución de Rodrigo Calderón (1621), como muchos de sus contemporáneos, escribió unos sonetos y una décima. A la toma de la fortaleza africana de Larache (y es exactamente el “caso” de estas líneas) dirige varias composiciones de estilo y metro diferentes: un soneto y una canción “heroi-

1. Citaré siempre de esta edición (= OC).

2. Remitimos a Carreira (2011) por más detalles sobre el recurso a la historia en la obra de Góngora.

cos” celebran la gloria militar de España (“La fuerza que infestando las ajenas” y “En roscas de cristal serpiente breve” OC: I, 300-301); tres décimas, al mismo tiempo, satirizan la rocambolesca *performance* militar (OC: I, 304-305); mientras que, algunos años antes, un soneto de mismo tono e intención (“¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?” OC: I, 263), había relatado uno de los fracasos. Como ya subrayó Romero Tobar (1979: 69), que se interesó por el grupo de poemas sobre Larache en un artículo de los años setenta, Góngora crea alrededor del asunto africano un sistema organizado de referencias que reflejan su tendencia a interpretar los hechos históricos a través de una atrevida experimentación lingüística. A pesar del título tan general del estudio, las tres décimas sobre Larache, como pasa a menudo en esta porción de la obra del poeta, quedan relegadas a un segundo plano del comentario. Si las dos espinelas combinadas contaban ya sobre un rápido pero eficaz comentario de Dámaso Alonso sobre la “alegoría humorística” implícita en el poema, la otra, desatendida por completo, merece una más atenta reflexión (Alonso 1967: 120).

2. La importancia estratégica de Larache, ya apetecida por Carlos V, se transforma con Felipe II en una verdadera obsesión³. El deseo de su conquista llegó por herencia al tercer Habsburgo (o cuarto, según se mire). Durante el reinado de Felipe III, de hecho, se sucedieron tres expediciones contra la fortaleza morisca sin que ninguna llegara a igualar las altas expectativas del monarca. En 1608 el escaso valor militar del ejército (y tal vez el clima adverso) provocaron el sonado fracaso de la empresa. Su desprevenido caudillo, el Marqués de Santa Cruz, no recibió ninguna recompensa de la corte:

Envió el marqués de Santa Cruz su secretario á pedir licencia para venir aquí [a la corte], con cartas para el duque de Lerma, que era el medio para alcanzarla, y no le quiso dar audiencia, y así volvió á su amo sin dar las cartas, pues no le quisieron oír, como estan informados de lo mal que el Marqués ha procedido en la jornada de Alarache y de haberse vuelto sin ver la cara al enemigo, formando miedo de lo que no habia de que tenerlo [...] y todos los que han venido de la armada, echan la culpa al Marqués y á los que tomaron resolucion de volverse, sin probar las fuerzas del enemigo, porque afirman que se tomara aquella plaza con muy poca ó ninguna contradicion. (Cabrera de Córdoba, 1997: 353)

En junio de 1610 Juan de Mendoza, marqués de San Germán y recién nombrado Capitán General de Artillería, consiguió el mismo resultado. Errores tácticos e imprevistos de vario tipo determinaron la segunda frustración en tierras africanas. Se cuenta que:

3. “Sólo Larache vale por toda el Africa”, parece afirmar el monarca hacia mediados de su reinado. Tomo la cita y las informaciones sobre las etapas que llevaron a la conquista de la fortaleza del estudio de Figueras – Saint - Cyr (1973: 23).

llegando allá, le recibió el alcaide de ella con buenos cañonazos y balas, sin dejar acercar navío ninguno, ni recado del dicho Rey para entregarla; y como no llevaba bastante aparejo de gente, y recado para entrarla por fuerza [...] volvió á recojerlos en las galeras sin perder ninguno, y se volvió a Tarifa. (Cabrera de Córdoba, 1997: 410)

Después del doble malogro, a la gloria militar le sucedió el compromiso diplomático. Por intercesión del intérprete genovés Giannettino Mortara, España donó al sultán marroquí seis mil arcabuces, doscientos mil ducados y un salvoconducto por Tánger. El 20 de noviembre de 1610 San Germán, vuelto al asalto de la costa enemiga, oficializó en pocas horas su victoria. La toma de Larache, finalmente, se había transformado en verdadera compra. Si los precedentes fracasos no quedaron secretos para toda España, lo mismo pasó con los pormenores poco heroicos que cerraron la empresa:

Dicen que la plaza es fuerte por naturaleza, y los castillos lo son en su género, con el mejor río y mas capaz de galeras y otros bajeles que se podría desear, con estremada campaña fertilísima [...]; y así es de mucha importancia la fortificacion de aquella plaza y su defensa y poblacion, *y se cree que el trato que allí ha de concurrir, segun las promesas de los moros, dará buena parte del gasto que allí se hiciera.* (Cabrera de Córdoba, 1997: 425)⁴

3. En las dos espinelas (“Larache, aquel africano⁵”) que forman un único poema dedicado al asunto de Larache, Góngora convierte la hazaña militar en el bautismo de un moro. “El glorioso San Germán” al que se alude al v. 3, actúa de padrino del

4. La cursiva es mía, obviamente.

5. [DE LA TOMA DE LARACHE]

Larache, aquel africano
fuerte, ya que no galán,
al glorioso San Germán,
rayo militar cristiano,
5 se encomendó, y no fue en vano,
pues cristianó luego al moro,
y por más pompa y decoro,
siendo su compadre él mismo,
diez velas llevó al bautismo
10 con muchos escudos de oro.
A la española el marqués
lo vistió, y dejar le manda
cien piezas, que aunque de Holanda,
cada una un bronce es.
15 Dellas les hizo después
a sus lienzos guarnición,
y viendo que era razón
que un lienzo espirase olores,
oliendo lo dejó a flores,
20 si mosquetes flores son (OC: I, 304).

cristiano nuevo (“siendo su compadre él mismo” dice el v. 8). Gracias al juego burlesco el poeta consigue nombrar tanto las diez carabelas que “con pompa y decoro” (v. 7) se dirigieron a la vuelta del fuerte africano (o sea las “diez velas” del v. 9), como los escudos de oro y piezas de artillería que el mismo San Germán, a cambio del fuerte, entregó al enemigo (“diez velas llevó al bautismo/con mucho escudos de oro” v. 10 y “cien piezas que, aunque de Holanda,/cada una un bronce es” vv. 13-14). Una vez reconstruidos los pormenores que contribuyeron concretamente a transformar la aventura militar de Larache en una farsa, y que al tiempo de Góngora todo el mundo sin duda debía conocer, las dos décimas restituyen un juicio crítico, y tampoco demasiado escondido, sobre la operación mercantilista de Larache⁶.

La décima suelta que Góngora debió escribir inmediatamente después de la noticia de la entrega, o sea a finales de 1610⁷, ajusta el juicio escéptico sobre el asunto histórico, a la dimensión más personal y biográfica que marca todo el corpus de las espinelas. La mezcla de registros retóricos del breve poema resume el clima de críticas e irónicos comentarios que se desarrollaron alrededor de Larache:

Esta bayeta forrada
 en plata, señora mía,
 luto es de mi alegría,
 bien nacida, y mal lograda;
 5 y esta, por vos desatada,
 hacha, en lágrimas de cera,
 a tener lengua, os dijera
 cuál me trae vuestro desdén,
 que no es Alarache quien
 10 me vistió de esta manera (OC: I, 304-305).

El manuscrito gongorino de más autoridad y prestigio, o sea Chacón, sugiere tanto la ocasión que mueve la décima, como el nombre de su protagonista: “En persona de Don Gómez de Figueroa, en la máscara que se hizo en Córdoba cuando vino nueva de la toma de Larache” (Ms. Chacón, f. 266). No es dado saber quien fuese exactamente ese hombre; sin embargo, a partir de 1618, el poeta lo nombra seis veces en cartas que escribe a Francisco de Corral y al padre Hortensio desde Madrid. En otras tantas escritas en los mismos años, recuerda con afecto y gratitud a “su señor Don Gómez” que es, presumiblemente, la misma persona. Por lo tanto, una vez establecido en la corte, el poeta no olvida la generosidad y protección que el misterioso personaje, de lejos, sigue reservándole. Es muy probable que Góngora entretuviera una correspondencia con el ilustre cordobés, de la que, desafortunadamente, no nos quedan testimonios. Así escribe don Luis al amigo don Francisco de

6. Remitimos también al reciente comentario y notas de Carreira (Góngora, 2009: 285 y 322-323).

7. Antonio Chacón fecha el poema 1611; Carreira lo anticipa a 1610, de acuerdo con Dámaso Alonso según el cual “hazañas tan poco heroicas como esta de Larache son asunto de efímero interés y a nadie mueven en cuanto pasan semanas” (1967: 120).

Corral en 1621: “No he recibido carta de vuesa merced 20 días y más ha, sino la de este ordinario. Siéntolo por haberse perdido la de mi gran señor don Gómez de Figueroa en ellas” (OC: II, 395).

En un impreso de la Biblioteca Nacional, rico en anotaciones manuscritas, el epígrafe que precede la décima reza: “De un cavallero de corona que abiendo venido nueba de la toma de Larache saco en una mascara lo que dize la dezima”⁸ (Góngora, 1633: 59). Es probable que la glosa manuscrita omita el nombre del caballero por escasa información del anotador respecto a Chacón o, simplemente, por banal descuido. Sin embargo, el epígrafe confirma la impresión que el protagonista de los diez versos sea una ilustre personalidad hacia la cual Góngora debía tener gran respeto y devoción. Las implicaciones metafóricas contenidas en el texto corroborarán que el caballero del desfile celebrado en Córdoba en honor de Larache, sea o no Don Gómez de Figueroa, es alguien que habría podido participar en la empresa militar africana y que, por razones desconocidas, no lo hizo.

En la ficción poética, el caballero se queja del desdén de su dama y desvía el texto hacia un ámbito cortés. Ya los primeros lectores debieron considerar el sentido de los diez versos como algo ambiguo: muchos de los testimonios que los recogen, incluido el manuscrito Chacón, en efecto, los catalogan bajo el marbete de “amorosos” o de “líricos”, subrayando la circunstancia mundana que los ocasiona. Otros, dando más importancia a las alusiones sarcásticas que el poeta dirige a un preciso suceso histórico, identifican la espinela como “burlesca”. La décima yuxtapone la alegría por la fiesta celebrada en Córdoba en ocasión de la entrega de Larache, a la tristeza de un caballero desdeñado por una dama: los primeros cuatro versos alternan, en casi perfecta bipartición, los sentimientos que el caballero probaría durante la fiesta si su señora le correspondiera: luto-alegría (“luto es de mí alegría” v. 3); bien-mal (“bien nacida y mal lograda” v. 4); y “bayeta forrada/en plata” (vv. 1-2): en este caso el encabalgamiento que une los dos primeros versos subraya la ambigüedad de los sentimientos y juega sobre el doble sentido de “bayeta” que es tanto el traje característico con que van vestidos los caballeros durante los desfiles (Bernal Martín, 2005-2006: 4), como el adorno típico de los entierros (*Diccionario de Autoridades*). El quinto verso (“y esta, por vos desatada”) que en la espinela funciona casi siempre como núcleo de sentido de la estrofa¹⁰, desplaza, gracias al deíctico “esta”, hacia otro signo exterior de la máscara: un “hacha [...] de cera” (v. 6), o sea una vela monumental, símbolo fúnebre que, junto con la bayeta, la adorna. El sintagma “lágrimas de cera” anuncia la tristeza del caballero provocada por el desdén de su dama y, al mismo tiempo, juega con el instrumento (“hacha de armas”) utilizado para romper las armaduras de los guerreros (*Diccionario de Autoridades*).

8. Véase también Rojo Alique (versión pdf de la tesis doctoral, 2010: 133).

9. Por lo que concierne las ediciones antiguas de la obra del poeta, la décima es amorosa en Vicuña (Góngora, 1963 [1627]: 57), Hoces (Góngora, 1633: 59) y en la antología titulada *Delicias del Parnaso* (Góngora, 1634: 170).

10. “Este quinto verso [...] es el eje, la clave de toda la décima. Si por el sonido lo debemos considerar unido a la primera quintilla, por el sentido corresponde a la segunda.” (Millé y Gimenez, 1937: 41).

Los versos finales subrayan que no es por Larache que el caballero anda vestido de fiesta (“que no es Alarache quien/me vistió de esta manera” vv. 9-10). El epílogo, por lo tanto, invita a leer la décima bajo un marbete diferente del amoroso o cortés. En otras palabras, el final activa un segundo nivel de significación, más escondido y que apunta al código “militar”. El traje de fiesta del caballero no se ajusta a la tristeza de sus pensamientos. Sin embargo tampoco la grandeza del desfile se ajusta a lo que, de verdad, pasó en Larache. Sólo el favor de la dama (plano erótico) pondría en sintonía al caballero con la máscara que está actuando; y, en paralelo, sólo una empresa de tipo heroico (plano militar) merecería ser celebrada. El léxico de la *militia amoris*, generalmente utilizado por Góngora sólo metafóricamente, encuentra en la décima su referencia históricamente documentada (Poggi, 1981).

Ahora bien, la décima condensa en la misma imagen un doble sentimiento de desacierto: el vestido del caballero no está en sintonía ni con su estado de ánimo ni, por supuesto, con la actuación militarmente indigna sugerida por la *pointe*. El “hacha” que alumbra la fiesta se deshace en lágrimas: su llanto revela (“a tener lengua” v. 7) la realidad de los hechos, o sea el luto de amor y, sobre todo, la falta de heroísmo demostrado en Larache. No sería la primera vez que la poesía de Góngora “humaniza”, en clave burlesca, un objeto, que de simple ornamento llega a ser testigo de la verdad. Con un juego parecido se cierra un soneto atribuido de fecha desconocida (“¿Qué es, hombre o mujer, lo que han colgado?” OC: I, 619-620). Aquí Góngora “svolge il motivo del soldato spaccone sulla falsariga della cerimonia liturgica del battesimo” (Góngora, 1997:430) y se burla de un capitán que colgó una bandera y un alfanje en la capilla de los condes de Alcaudete. El conde, a quien correspondería la gloria de la batalla de Orán, no lo había hecho:

Y pues, quien fama y número a los Doce
creció, no cuelga señas de victoria,
no hagas lenguas tú de nuestros ojos vv. 12-14 (OC: I, 619-620).

Tanto los mudos ojos que contemplan los signos exteriores de la victoria del soneto, como el hacha llorosa de nuestra décima, eligen la palabra poética para formalizar, de manera burlesca, una visión crítica de los hechos históricos.

El punto sarcástico que estigmatiza la falta de heroísmo que el ejército español ha mostrado en Africa, contiene al mismo tiempo un homenaje al ilustre personaje escondido detrás del yo poético. El vestido, como se lee en los versos finales, no simboliza el honor y la gloria militar sino, al revés, vergüenza y falta de verdadero valor: el protagonista de la estrofa, por lo tanto, parece no merecerlo en un primer momento ya que no estaba en Larache. Sin embargo, como la empresa no ha sido heroica, el reproche burlesco de Góngora se resuelve, al final, en cortesana lisonja. Dirigiéndose de manera sutil al honor militar del caballero, el poeta sugiere que la batalla no ha sido heroica porque él no ha tomado parte en ella. El reproche-lisonja condensado en el último verso del poema y dirigido a don Gómez de Figueroa, vuelve a colocar la décima en la poética de ocasión que marca todo el *corpus*.

La imagen del desfile en honor de la empresa africana que el poeta transfigura en la décima analizada, reenvía a la reacción que tuvo el mismo Felipe III cuando se enteró de la victoria de España. Refiere Cabrera de Córdoba:

Fue muy alegre nueva esta para S. M., aunque por ello no se ha hecho ninguna demostracion de regocijo, si bien se ha dicho que para dar gracias á Nuestro Señor por esto y por la espulsion de los moriscos, se ha tratado de hacer una procesion general. (1997: 425)

No obstante las demostraciones de júbilos por la victoria conseguida se celebraron en muchas ciudades de España, entre las cuales la misma Córdoba. Si en la canción y en el soneto dedicados a Larache, Góngora no pudo excusarse de celebrar el suceso africano “con tono de áulica lisonja [...] alto, estruendoso, desmesurado” (Alonso 1967: 120), en las décimas, sustituye a la perspectiva heroica la burlesca, confirmando una vez más su escepticismo hacia los signos exteriores de la corte.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso (1967): *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 3 vols.
- BERNAL MARTÍN, María (2005-2006): “Algunas máscaras jesuitas del Siglo de Oro” en *Teatro*, I (revista digital), pp. 1-52.
- CABRERA DE CÓRDOBA (1997 [1857]): *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, ed. facsimil, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- CARREIRA, Antonio (2011): “Fuentes históricas del *Panegírico al duque de Lerma*” en *Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. J. Matas, J. M. Micó, J. Ponce, Madrid, CEEH, pp. 105-124.
- FIGUERAS, García, SAINT-CYR, Joulia (1973): *Larache. Datos para su historia en el siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GÓNGORA, Luis de (1963 [1627]): *Obras en verso del Homero español, que recogió Juan López de Vicuña*, ed. facsimil. con prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC.
- GÓNGORA, Luis de (1633): *Todas la obra de don Luis de Góngora en varios poemas recojidos por don Gonzalo de Hozes y Cordoua*, Madrid: ejemplar de la B. N. E., R/17345.
- GÓNGORA, Luis de (1634): *Delicias del Parnaso en que se cifran todos los Romances Liricos, Amorosos, Burlescos, glosas, y decimas satiricas del regos[sic]ijo de las musas el prodigiosos don Luis de Gongora*, Barcelona: ejemplar de la B. N. E., R/3285.
- GÓNGORA, Luis de (1990): *Canciones y otros poemas de arte mayor*: ed. J. M. Micó, Madrid, Espasa Calpe.
- GÓNGORA, Luis de (1991): *Manuscrito Chacón*, ed. facsimil, Málaga, R.A.E., Caja de Ahorros de Ronda, 3 vols.
- GÓNGORA, Luis de (1997): *I sonetti*, ed. de G. Poggi, Roma, Salerno editrice.
- GÓNGORA, Luis de (2000): *Obras Completas*, ed. y prólogo de A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación J. A. de Castro, 2 vols.

- GÓNGORA, Luis de (2009): *Antología poética*, ed. de A. Carreira, Barcelona, Crítica.
- POGGI, Giulia (1981): “Fedeltà e infedeltà al modello letterario nella strategia amorosa gongorina”, en *I codici della trasgressività in area ispanica*, Atti del Convegno di Verona, giugno 1980, Verona, Fiorini, pp. 117-128.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan (1937): “Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela”, *Hispanic Review*, V, pp. 40-51.
- ROJO ALIQUÉ, Pedro (2010): *Cátalogo bibliográfico de manuscritos e impresos del siglo XVII con poesías de Luis de Góngora* (versión pdf de la tesis doctoral).
- TOBAR, Leonardo (1979): “Sobre los poemas gongorinos dedicados a la toma de Larache” en *Revista de Literatura* (Inst. Cervantes), XL, pp. 49-69.

II. “... DE UNA MEMORIA PERDURABLE”

Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811),
“Jovino a sus amigos de Salamanca”



Estrategias de legitimación tras el elogio: Herrera Maldonado y su “Apología en favor de Fernán Méndez Pinto”

Iván Teruel Cáceres
Universidad Autónoma de Barcelona

Palabras clave: literatura de viajes, Mendes Pinto, Francisco de Herrera Maldonado, crónicas de china, oriente en siglos de oro.

Si Oriente había sido para el hombre medieval europeo un territorio de fantasía, un espacio fabuloso al que se asomó fascinado gracias a obras como *Il milione* de Marco Polo o *El libro de las maravillas* de John Mandeville, y en el que se situaban historias de textura mítica como las leyendas del Preste Juan o la remota cristianización llevada a cabo por el apóstol Santo Tomás, a partir del siglo XVI, tras el descubrimiento en 1498 por parte de Vasco de Gama de la ruta marítima a la India, Europa podrá ver por fin de primera mano unas tierras cuya imagen había sido construida desde la proyección de sus esquemas mítico-legendarios.

Sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, tras más de medio siglo de idas y venidas a aquellas lejanas tierras, un conjunto heterogéneo de sujetos enunciadores formado por mercaderes, navegantes, misioneros, historiadores, funcionarios de la corona o incluso soldados, empezará a escribir sus crónicas y relaciones de viajes dando noticia de todo lo que veían, leían o escuchaban sobre Oriente. La producción de este tipo de textos será ingente y vertiginosa. Y ese corpus de obras –de múltiples imbricaciones e influencias– que se irá configurando con el correr del tiempo, se convertirá en una especie de enorme tejido textual gracias al cual se construirá la nueva imagen ibérica de Oriente¹.

En ese entorno de producción fecunda y de revisión del paradigma oriental, ve la luz en 1614, tras un encadenamiento de circunstancias ciertamente enigmáticas que demoraron su publicación de forma inexplicable, la monumental *Peregrinaçam* del viajero portugués Fernão Mendes Pinto, relato autobiográfico en el que su autor narra las vicisitudes de su periplo de 21 años por tierras orientales. Redactada, según la opinión más extendida, entre los años 1569 y 1578, el manuscrito de la obra, siguiendo la última voluntad del autor, fallecido en 1583, fue entregado por

1. Para un mayor detalle sobre las diferentes fases del proceso de construcción textual de la imagen ibérica de Oriente, véase el estudio de Manel Ollé (2001).

sus hijas a la Casa Pia das Penitentes de Lisboa, a cuyo favor debían destinarse los beneficios de la venta de ejemplares. Por lo tanto, transcurrieron más de treinta años entre la muerte de Mendes Pinto y la definitiva publicación de su obra. Existen diferentes hipótesis sobre las causas que pudieron originar ese prolongado retraso. Rebecca Catz (1978), por ejemplo, en la edición crítica de la versión inglesa moderna de la *Peregrinação*, sostiene que el autor pudo tener miedo de publicar la obra debido a la marcada orientación crítica y satírica de muchos de los pasajes que escribió, en los que venía a cuestionar, no sólo los métodos de conquista y expansión del imperio portugués, sino su misión evangelizadora por los territorios del Lejano Oriente. La sombra de la Santa Inquisición planeaba amenazante en aquellos tiempos, y el autor quizás temió posibles represalias, no sólo contra su persona sino también hacia sus hijas, ante una hipotética mala acogida del libro por parte de los lectores. De este modo, siempre según Catz, dejar el manuscrito bajo la custodia de una institución que preconizaba una moral religiosa ortodoxa era una forma de proteger la obra de las posibles suspicacias que pudiera generar el sesgo crítico de algunos de sus pasajes. No parece, sin embargo, que la teoría de Catz explique el origen del retraso en la publicación, una vez que el manuscrito fue entregado en la Casa Pia das Penitentes.

Maurice Collis (1949), por su parte, consideró improbable que alguien quisiera publicar un libro tan extenso, que relataba acontecimientos ocurridos entre sesenta y ochenta años antes y que trataba de una materia poco novedosa en aquella época, en la que historiadores y cronistas portugueses y españoles producían con bastante profusión textos sobre Oriente.

En ese periplo misterioso del texto hacia su publicación se produjo otro hecho desconcertante: el libro recibió las Licencias de Ordinario, Santo Oficio y Palacio en 1603, pero no obtuvo el privilegio real hasta noviembre de 1613, para finalmente publicarse en los primeros meses de 1614 en la conocida imprenta de Pedro Crasbeeck, en Lisboa.

Sorprende aún más esa tardanza de tres décadas si se tiene en cuenta que Mendes Pinto había ganado una gran reputación en su país como experto en temas de Oriente a raíz de la publicación y posterior divulgación por toda Europa de una carta suya, escrita desde Malaca en 1554, en la que narraba su entrada en la Compañía de Jesús y su inminente viaje al Japón junto al padre Francisco Javier, y en la que daba noticia de los países que había visitado en años precedentes. Tal era la notoriedad que había alcanzado Mendes Pinto en su país —extremo que comprobó asombrado a su regreso a Portugal en 1558— que en 1582 el padre jesuita Giovanni Pietro Maffei, encargado de escribir la historia de los portugueses en la India, se entrevistó con él para conocer de primera mano el testimonio de un testigo directo. Considerado enciclopedia viva de temas orientales, otros historiadores como Joao de Barros o el embajador florentino Bernardo Néri intentaron entrevistarse con él sin éxito.

No quedó ahí su ámbito de influencia ni el interés que despertó en otros autores. El manuscrito, mientras estuvo custodiado en la Casa Pia das Penitentes, fue consultado por algunos historiadores jesuitas como Horacio Torsellini, João de Lucena

o Nicola Orlandini, amén del mencionado Maffei, para componer sus obras sobre Oriente. Roque de Oliveira (2003), en su estudio, aporta también el nombre de dos religiosos españoles que al parecer también utilizaron el manuscrito de Mendes como fuente para sus libros: se trata del carmelita Jerónimo Gracián de la Madre de Dios y del franciscano Marcelo Ribadeneyra.

Desafortunadamente el manuscrito original no se conservó, lo cual generó, a su vez, otra serie de incertidumbres acerca de la estructura de la obra y de su contenido narrativo. Según el crítico Casais Montero (1983), la versión autógrafa de la *Peregrinaçam* se presentaba como una extensísima e ininterrumpida carta autobiográfica, como una relación de los avatares de la azarosa vida de su autor sin más preocupaciones estructurales y estéticas que encadenar uno tras otro, sin mediar pausas, los hechos más destacables de su largo periplo por Oriente. Esa presunta falta de pulcritud expresiva y organizativa sería lo que habría provocado que se le encomendara a Francisco de Andrade, cronista oficial del reino de Portugal, la tarea de pulir el texto y de ajustarlo a moldes discursivos más aceptables en la época.

El principal testimonio crítico sobre la labor que llevó a cabo Andrade en su edición de 1614 lo aportó Francisco Herrera Maldonado, el encargado de la traducción española de la obra, quien en un documento titulado “Apología en favor de Fernan Mendez Pinto, y desta Historia Oriental”, fechado en Évora en 1618 y que sirvió de prólogo a la edición española, aseguraba que el cronista portugués se había limitado a dividir el libro en capítulos. Esa “Apología” de Herrera Maldonado, canónigo de la Santa Iglesia Real de Arbas, resulta determinante para reconocer las principales claves que explican las diferencias sustanciales existentes entre la versión portuguesa original de 1614 y su traducción al castellano.

La traducción española de la *Peregrinaçam* se publicó muy poco después de la primera edición portuguesa, concretamente en 1620, y entre otras cosas sirvió para una mayor difusión de la obra por el continente europeo. Uno de los primeros cambios significativos que introdujo Herrera Maldonado afectó al título, convertido por el traductor en *Historia Oriental de las Peregrinaciones de Fernán Méndez Pinto*. Esa primera modificación muy probablemente se relacionaba con el objetivo medular de la “Apología”: otorgar estatuto de verdad histórica a una obra cuyo contenido narrativo no tardó en levantar sospechas sobre su veracidad. La idea de que carecían de verosimilitud muchos de los acontecimientos relatados en el libro debió de extenderse durante el siglo XVII, cuando era común pensar que Mendes Pinto mentía. De hecho, ese estado de suspicacia permanente dio lugar a un juego de palabras con el apellido del autor: a la pregunta “*Fernão, mentes?*”, se respondía “*mintos*”. El exotismo, la originalidad o las rarezas de todos los paisajes, gentes y costumbres descritos a lo largo de su voluminosa narración, junto con algunas incoherencias cronológicas graves y algunas imprecisiones geográficas fueron abonando la creencia, cada vez más generalizada, de que Mendes Pinto había recurrido más a la invención que al recuerdo al relatar su peripecia oriental.

Habría un par de circunstancias que quizás también contribuyeron a que el autor nacido en Montemor-o-Velho se ganara la fama de mendaz que acompañó su figura

durante los dos siglos siguientes. Por un lado, la *Peregrinaçam*, a causa del evidente revestimiento literario que su autor decidió dar al relato de sus vivencias por tierras asiáticas, debió de suponer una ruptura en las expectativas de un público lector para quien la literatura de viajes, tal como apunta Maria Arruda Ferreira, debía tener un carácter eminentemente informativo y práctico, de tal modo que incluso la imaginación parecía “subyugada por una necesidad de ser útil” (Arruda Ferreira, 2007: 80). Por otra parte, la afirmación de Mendes Pinto atribuyéndose el honor de ser uno de los descubridores de Japón mereció el amplio descrédito de algunos reputados expertos sobre Oriente de la época como Antonio Galvao, Diogo do Couto, Giovanni Pietro Maffei o Alessandro Valigano, quienes manejaban otras informaciones que ponían en entredicho la atribución de Pinto (Oliveira, 2003: 1312).

Por ese motivo, volviendo a la labor de Herrera Maldonado, reformular el título de la obra para la edición española convirtiéndola de simple *Peregrinaçam* en *Historia Oriental de las Peregrinaciones* era una forma de situarla dentro del conjunto de obras de la Historia, y de trasladar, desde el título, el presupuesto de verdad y rigor que se le concedía a dicha disciplina.

Esa voluntad de rescatar la *Peregrinaçam* de Mendes Pinto de las ‘injustas’ opiniones sobre él y su obra se erigirá, como ha quedado apuntado, en la finalidad última de la “Apología”, a la vez que se convertirá en el principal argumento que utilizará Herrera Maldonado para legitimar los métodos y procedimientos utilizados en su proceso de traducción –o adaptación– de la obra al castellano.

El discurso de Herrera en la “Apología”, después de unas primeras líneas en las que alaba la figura del autor portugués, se ordena en torno a la reflexión sobre el origen de las causas por las que el libro ha causado tanto recelo entre los lectores. Asegura que no se hubiera dado el caso “si la perversidad humana tuviera justo límite y no corrieran tan sin él las intenciones de los hombres”, y ofrece como figura de autoridad para corroborar la veracidad de la obra al rey Felipe II, quien al parecer pasaba agradables ratos escuchando las historias del viajero portugués, “dando tanto crédito a sus verdades como era buen testigo el tiempo que gastaba en haberlas”. La autoridad real apuntalaba así la autenticidad histórica de las *Peregrinaciones* y le permitía a Herrera respaldar su tesis desde el principio de su discurso².

Tras ese primer movimiento estratégico, Herrera Maldonado inicia una digresión moral –construida sobre una multitud de referencias y citas clásicas– acerca de la perversidad, la envidia, la ignorancia, la presunción o la maledicencia, actitudes que creía muy comunes en la época cuando se trataba de valorar los trabajos intelectuales ajenos:

2. Herrera Maldonado se vale en realidad de un argumento *ad verecundiam*, puesto que apela al prestigio del rey para refutar las críticas a la obra de Mendes Pinto en vez de recurrir a datos objetivos que validen su discurso. No será la única falacia en la que incurrirá a lo largo de su “Apología”: también ofrecerá como figuras de autoridad a personalidades como João de Lucena, quien precisamente tomó como fuente las *Peregrinaciones* para escribir su *História da vida do Padre Francisco Xavier*.

Porque la envidia y la adulación son tan poco cortesanas para creer en esta era (lastimosa en cien mil acciones) que, faltándoles para estimar el bien ajeno, les sobran para no reparar en daños propios, a truco de desdorar la opinión más limpia y quitar el más merecido premio. El que hoy da el mundo a los escritores es muy sabido, y no sabe nada quien espera otro de sus desvelos; porque hay legiones de hombre baldíos, demonios a lo humano, que juzgándose cada uno por otro Sócrates en el oráculo de su presunción y locura, gastan el tiempo en murmurar a lo soberbio, tachar a lo satírico y juzgar a lo necio, acumulando necesidades a su antojo. (Herrera Maldonado, 1645: f. 1)³.

Y si esas cualidades humanas reprobables y negativas actúan ante cualquier tipo de historias o de estudios:

¿Cómo puede esperar menos el que la escribe de cosas admirables? Pues por la novedad de la materia, por la singularidad del asunto, es forzoso que padezca la verdad alguna injuria, porque la admiración de novedades es madre de diversas opiniones y pocas veces a favor de quien las dice (f. 2).

Así que Herrera Maldonado, a través de la reflexión moral acerca de determinados vicios y costumbres, cuya intemporalidad corroboraba con lugares de autores clásicos, considera predecible y esperable la reacción del público lector ante las experiencias extraordinarias que se narran en las *Peregrinaciones* de Mendes Pinto. De este modo, la cultura y la formación clásica se convierten en herramientas indispensables para detectar –y resolver– los problemas de recepción de una obra literaria. Así, Herrera Maldonado, después de haber presentado al rey Felipe II como testigo y referente de excepción de la veracidad de la obra, se postula a sí mismo como autoridad erudita y académica, e inicia el mecanismo de legitimación de su labor como traductor, que construye a partir de una severa crítica a la tarea editorial de Francisco de Andrade. Herrera Maldonado, desde ese espacio privilegiado que ha construido para sí al inicio de su discurso, recrimina precisamente a Andrade que no haya reparado en ese primer aspecto capital, denunciado en la “Apología”, con lo cual inicia su crítica estableciendo una clara diferenciación entre su trabajo y el realizado por su colega portugués:

Esto pudiera advertir Francisco de Andrada, coronista mayor de aqueste reino de Portugal, cuando vinieron a sus manos estos originales de Fernán Méndez Pinto, para que los dispusiese, corrigiese y enmendase antes de imprimirlos, pues no salieron bien de las de hombre tan docto sin la averiguación necesaria destas verdades, para con eso dar más estimación a la obra y más opinión al dueño, ya que quiso ignorar que para la propia suya no tenía disculpa tan grande descuido, pues dejó tan imperfeto este libro

3. El resto de citas parten de esta misma edición, publicada en Valencia en 1645. A partir de aquí solo se indican los folios. He modernizado la ortografía siguiendo los criterios habituales aplicados a los textos del Siglo de Oro español y que ya utilicé para la edición moderna de la obra, publicada en el volumen *Viajes y crónicas de China* (2009).

que antes que corregirle le ofendió de nuevo, dando ocasión en lo mal que le dispuso para que de sus verdades criasen dudas y opiniones los hombres de talentos apestados (f. 2).

Dos aspectos esenciales se pueden extraer de este fragmento: el primero es que Herrera Maldonado señala como responsable principal de la desconfianza que suscitó la obra de Mendes Pinto al propio Andrade, por no haber corregido el manuscrito original de tal forma que evitase las suspicacias que pudiera generar la narración de hechos tan extraordinarios e inusuales; la segunda, que sería causa de la primera y se vincula directamente con las convicciones estéticas de Herrera Maldonado, es que para este último la verosimilitud de una obra literaria no se sustenta únicamente en el contenido narrativo de la misma, sino en su disposición estética y estructural. Los hechos son o no creíbles en función de su organización externa y de unos adecuados recursos retóricos. Herrera Maldonado expone algunas de las premisas de su retórica citando a Gerolamo Cardano, Gregorio Tolosano y Pietro Vettori –este último considerado el padre de la crítica textual–, tres autores renacentistas que, según él, desconocía Andrade, con lo cual su autoridad académica vuelve a salir reforzada con respecto a la del editor portugués:

Échasele muy bien de ver en este descuido que no había leído a Cardano, *De rerum varietate*, las varias lecciones de Vitorio, ni el *Dilucidario* del doctísimo Gregorio Tolosano, que allí hallará muy por mayor las partes que ha de tener la historia para ser digna, y los apoyos y defensas que ha menester la verdad de cosas admirables, y que no basta decir lo cierto del caso, la computación del tiempo y el todo del suceso, sino que es forzoso hacerle verisímil, absolviéndole o con razones bastantes o con autoridades ciertas, quietando al docto que duda y al ignorante que no sabe, porque la admiración y la mentira fácilmente se dan las manos y hallan asiento en el entendimiento más presuntuoso y discursivo, con que pone en duda la opinión y el premio (f. 3).

La parte de la poética descrita por Herrera concierne a las normas que deben regir una obra que contenga “cosas admirables” y resulta decisiva para comprender el alcance de las modificaciones introducidas por el traductor en la versión española. Esa obligación que debe tener cualquier autor de hacer un texto “verisímil, absolviéndole o con razones bastantes o con autoridades ciertas” explica el proceso de traducción de Herrera Maldonado, y revela la clave de sus mecanismos de adaptación y reelaboración de la obra. Por ahí se explica, por ejemplo, el uso y abuso del epifonema, figura retórica basada en la introducción de cláusulas sentenciosas, de contenido moral y didáctico, con las que se remata y cierra un pasaje. Es decir, el traductor, a través de este recurso, no permite que sea la competencia lectora y cultural del receptor de la obra la encargada de extraer la hipotética enseñanza ética o filosófica de una secuencia, sino que él mismo asume esa función que podría denominarse de “glosador moralizante”, y ofrece al lector la posibilidad de hallar condensada en una sentencia la lección moral que se deriva del relato. Esos despla-

zamientos de lo particular a lo general, para que lo segundo refuerce lo primero, servirían, según la poética de Herrera, para consolidar y fortalecer la verosimilitud de una narración que contenga acontecimientos y descripciones maravillosas.

Pero no sólo se limita Herrera a introducir oraciones de contenido sentencioso que completen el sentido del texto, sino que en muchas ocasiones se permite el privilegio de amplificar de forma sustancial una secuencia añadiendo nuevos datos que no figuraban en el original portugués. Dos ejemplos muy significativos aparecerán en los capítulos I y CLXXVII: en el primer caso, Herrera Maldonado añade un larguísimo párrafo para describir las exequias que se hicieron en Lisboa a la muerte del rey don Manuel I de Portugal, acontecimiento citado sin más en la edición portuguesa; en el segundo caso, con motivo de la explicación sobre el *betel* –planta de origen oriental–, la intromisión es más deliberada, porque incluso llega a emerger la voz diferenciada del traductor, que se disocia por un instante de la primera persona de la narración: “diré lo que he podido hallar del betel (con licencia del autor, que en este particular quedó confuso)”.

La labor de Herrera Maldonado, por tanto, no se circunscribe a la traducción literal de la obra. Como él mismo reconoce, su trabajo consiste en reelaborar el texto, corrigiéndolo -y amplificándolo cuando fuere necesario- para ajustarlo a los preceptos retóricos de la época:

[...] de manera que ahora, cuando las traducimos, no fue posible que fuese guardando la regla de San Jerónimo y Roberto Olivetano, que dicen que sea palabra por palabra, porque no nos dio lugar su poca correspondión y elegancia. Sí, empero, lo hicimos sin apartarnos del sentido cierto de los asuntos, poniendo todo cuidado en buscar frasis propias y eligiendo palabras que tuviesen mayor parentesco y energía con las estrañas, sin faltar al tiempo suceso, modo y caso (f. 4).

Inicia entonces Herrera Maldonado una nueva fase de su discurso en la que exculpa a Mendes Pinto del desaliño expresivo de su obra, tanto por su condición y formación académica,

[...] que como su dueño se preciaba más de soldado que de docto, escribió las jornadas de su vida (admirables por cierto en todo) como las iban haciendo sus sucesos, sin más advertencia de preámbulos, digresiones y figuras, no acordándose tanto del deleitable del poeta, como del útil de la verdad, (f. 4).

como por las pocas expectativas que el viajero portugués se formó acerca de los destinatarios de su relato:

[...] porque éste nunca pensó su dueño que le viesen tantos ojos, y así, se contentó con hacer a los de sus hijos una representación tosca de sus trabajos, verdades brutas (llamémoslas así), diamantes por labrar, pero de preciosos fondos y quilates, para que supiesen valerse en los suyos con su ejemplo, porque las experiencias ajenas sirven de

muralla y defensa en las adversidades propias, de quien tan mal sabe librarse la vida (f. 4).

Eximir a Mendes Pinto de cualquier responsabilidad estética y organizativa del texto vuelve a colocar en el punto de mira, una vez más, a Francisco de Andrade, de quien dice Herrera que se limitó a dividir la obra en capítulos:

[...] y viendo estas verdades tan a lo tosco y a lo por labrar en el lenguaje y ornamentos históricos,[...] dieron a quien ya he dicho cargo de pulirlas, que le pareció que lo estaban bastantemente con dividir las en capítulos, sin considerar las mayores faltas y sin hacerlas más defensa (f. 4).

Por último, Herrera Maldonado, antes de presentar una larguísima lista de autores que han escrito sobre Oriente o sobre otros lugares lejanos como América⁴ —y que le servirán para demostrar de nuevo ante el lector la verdad histórica de las *Peregrinaciones*—, vuelve a reconocer que en su proceso de adaptación de la obra al castellano ha introducido importantes modificaciones, resultando de esa labor una versión bastante más voluminosa que la original:

[...] y así, siendo forzoso vestir de contenidos y sentencias esta escritura, de que estaba mendicante y no se escusaban, porque la elegancia, el gusto, la erudición y método historial no perdieran su decoro ni quedaran desiertos, de necesidad había de salir esta traducción de mayor volumen, pues lleva de más el adorno que faltaba al original primero (f. 4).

La “Apología”, por tanto, no sólo le sirve a Herrera Maldonado como instrumento para defender la veracidad de la obra de Mendes Pinto, continuamente puesta bajo sospecha, sino que se convierte en un mecanismo de legitimación de su propia labor como traductor y en un espacio en el que construir su autoridad académica y erudita. De esta forma, del trabajo de Herrera resulta —como él mismo reconoce— un producto que no se puede considerar propiamente una traducción, sino más bien una reelaboración o una versión adaptada a las expectativas retóricas y discursivas de la época.

Por supuesto que el proceso de adaptación no se limitó a la inclusión de sentencias y pasajes, sino que afectó profundamente a la sintaxis y al ritmo de la narración, que se vieron con frecuencia amoldados a un estilo más rebuscado y a una sintaxis más compleja, más propios, en fin, del *usus scribendi* de los estamentos cultos y culteranos del siglo XVII español.

4. Para una información más exhaustiva sobre la importancia del catálogo bibliográfico que consignó Herrera Maldonado en su “Apología”, véase el artículo de Marcela Londoño (2010: 105-137).

No parece, sin embargo, que el procedimiento de traducción de Herrera Maldonado para las *Peregrinaciones*, basado en la inclusión de sentencias, reflexiones propias e informaciones adicionales, fuera un hecho aislado en su labor intelectual. A este respecto, adquieren una especial significación las palabras que Menéndez Pelayo le dedicó a Herrera en la *Biblioteca de Traductores Españoles* a propósito de la traducción que realizó este de los *Diálogos morales* de Luciano de Samosata. Del traductor dice lo siguiente:

[...] tradujo del latín, según entendemos, y con tan escaso respeto al texto que interpretaba que no dudó en añadir pensamientos, frases, períodos y hasta páginas enteras, no escritas, de cierto, con la ática sal de Luciano, sino con el tenebroso estilo de los prosistas gongorinos [...] Aun en los pasajes menos corrompidos por el mal gusto, cuesta trabajo reconocer a Luciano envuelto en las innumerables perífrasis, circunloquios y ampliificaciones retóricas de su sacrílego intérprete. (Menéndez Pelayo, 1952: 218-222).

La observación de Menéndez Pelayo no carece ni mucho menos de interés, puesto que vendría a corroborar todo lo expuesto hasta ahora en este trabajo. Esto es: que los argumentos ofrecidos por Herrera Maldonado en su “Apología” para retocar el texto supuestamente descuidado de Mendes Pinto no serían sino el pretexto idóneo para reforzar su docta autoridad y legitimar así unos hábitos de traducción que, por lo que parece, también fueron aplicados en la adaptación al castellano de otros autores clásicos.

Bibliografía

- ARRUDA FERREIRA GOMES, Maria Alice (2007): “O discurso sensorial da *Peregrinação*”, *Revista de Filología Románica*, Anejo V, pp. 80-98. <http://revistas.ucm.es/fli/0212999x/articulos/RFRM0707330080A.PDF>> (Consulta: junio 2011).
- CATZ, Rebecca (1978): *The travels of Mendes Pinto*, Edited and Translated by Rebecca D. Catz, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- COLLIS, Maurice (1949): *The Grand Peregrination*, Londres, Faber and Faber.
- HERRERA MALDONADO, Francisco de (1645): “Apología en favor de Fernan Mendez Pinto, y desta Historia Oriental”, en *Historia Oriental de las Peregrinaciones de Fernan Mendez Pinto...*, En Valencia, En casa de los herederos de Chrysostomo Garriz, por Bernardo Nogues, junto al molino de Rouella, Año 1645. A costa de Iuan Sonzoni, y Benito Durànd, mercaderes de libros.
- LONDOÑO RENDÓN, Marcela (2010): “La biblioteca oriental de Francisco Herrera Maldonado”, *Studia Aurea*, 4, pp. 105-137.
- <<http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=158>> (Consulta: abril 2011).
- MENDES PINTO, Fernão (1645), *Historia Oriental de las Peregrinaciones de Fernan Mendez Pinto Portugues, adonde se escriuen muchas, y muy estrañas cosas que vio, y oyó en*

los Reynos de la China, Tartaria, Sornao, que vulgarmente se llama Siam, Calamiñam, Peguu, Martauan, y otros muchos de aquellas partes Orientales... Traduzido [sic] de portugueses en castellano por el Licenciado Francisco de Herrera Maldonado, Canónico de la santa Iglesia Real de Arbas..., En Valencia, En casa de los herederos de Chrysostomo Garriz, por Bernardo Nogues, junto al molino de Rouella, Año 1645. A costa de Iuan Sonzoni, y Benito Durànd, mercaderes de libros.

MENDES PINTO, Fernão (2009), *Historia oriental de las peregrinaciones de Fernán Méndez Pinto*, ed. I. Teruel, en *Viajes y crónicas de China en los Siglos de Oro*, ed. M. J. Vega, Córdoba, Almuzara.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1952): *Biblioteca de Traductores Españoles*, Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas.

MONTEIRO, A. Casais (1983): *Fernão Mendes Pinto. Peregrinação*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

OLIVEIRA, Francisco Roque de (2003): *A Construção do conhecimento europeu sobre a China, c. 1500- c. 1630: impressos e manuscritos que revelaram o mundo chinês à Europa culta*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. <<http://www.tdx.cat/handle/10803/4951?jsessionid=1B15B7B28536F9AF629C6F229ED75E97.tdx2>> (Consulta: mayo 2011).

OLLÉ, Manel (2000): *La invención de China. Percepciones y estrategias filipinas respecto a China durante el siglo XVI*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

El viaje al exilio de un morisco de ficción: memoria literaria del desarraigo hispano-musulmán en la novela *La desdicha por la honra* de Lope de Vega

Benedetta Belloni
Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano

Palabras clave: Moriscos, Exilio, Constantinopla, Lope de Vega, *La desdicha por la honra*.

1. Introducción

Desde España, Ricote huyó a Alemania y al mismo tiempo Felisardo lo hizo a Turquía desde Sicilia. Ambos personajes, producto de la imaginación de dos grandes escritores del Siglo de Oro español, Cervantes y Lope, son los protagonistas en sus respectivas novelas de un largo viaje al exilio. Un destino común, el de los dos moriscos literarios, que les equipara en su peregrinación hacia lugares donde poder encontrar la libertad que jamás podrían recuperar en su tierra natal. Evocaciones de verdaderas historias de desventurados individuos, recuerdos de reales “españoles trasterados”¹, constreñidos a buscar su nueva identidad lejos de la patria de origen cuando, en 1609, se pregonó el real decreto de expulsión.

El capítulo 54 de la Segunda Parte del *Quijote*, en el que cuenta Cervantes la historia del famoso morisco Ricote, ha sido protagonista de innumerables exégesis que llevaron al planteamiento del tema morisco en el *Quijote* y a la elaboración de abundantes análisis del considerable sedimento hispano-musulmán presente en muchos otros textos cervantinos. Parece por ello más relevante dedicar estas páginas a la exploración de algunos detalles específicos de la novela de Lope *La desdicha por la honra*, obra por cierto mucho menos conocida que la cervantina pero que creemos de suficiente importancia desde la perspectiva moriscológica.

Como es sabido, entre los años 1609 y 1614 alrededor de 300.000 españoles se vieron obligados a abandonar su país. Los itinerarios de la emigración fueron muchos: además de las tres naciones magrebíes cercanas a España, los moriscos eligieron como posibles destinos también países más remotos del mundo islámico,

1. Título de la exposición promovida por el Ministerio de Cultura del Gobierno de España y realizada con motivo del V Centenario de la expulsión de los moriscos. La exposición se celebró del 26 de abril al 30 de septiembre de 2010 en el Castillo de Simancas, sede del Archivo General desde la época de Carlos V.

como por ejemplo Constantinopla, centro del poder otomano. También Felisardo, noble morisco protagonista de la novela de Lope, al decretar Felipe III la expulsión de los moriscos de España y de todos sus dominios, se marcha a la capital otomana. La elección literaria de Estambul como lugar del destierro de Felisardo no parece ser nada casual: el dramaturgo retrata la despedida de Sicilia del protagonista reconstruyendo un viaje al exilio que evoca sin duda tristes memorias históricas. Un manuscrito aljamiado en particular puede efectivamente comprobar la existencia de algunas rutas secretas de las que se valían los moriscos para escaparse de los territorios españoles y alcanzar sucesivamente las tierras otomanas. También en unos de los coloquios del *Viaje a Turquía* se hallan noticias de la instalación de los moriscos en las tierras del “Gran Turco” donde, según algunos documentos, fue facilitada la acogida y el asentamiento de numerosas comunidades hispano-musulmanas antes y después de la expulsión. En ese tiempo, entonces, Constantinopla llegó a representar sin duda “la suprema esperanza de los moriscos” (Epalza, 1992: 279).

2. Historia de un morisco ahidalgado

Dejamos que sean las palabras del mismo Lope las que esbocen el retrato del héroe de la novela. Felisardo es un “mancebo de gentil disposición y talle y no menos virtuosas costumbres y entendimiento” (Lope de Vega, 1968: 75)², educado desde que era niño siguiendo los valores más estrictos de la doctrina católica, de hecho “enviáronle sus padres en sus tiernos años a estudiar a la famosa academia que fundó el valeroso conquistador de Orán, fray Francisco Jiménez de Cisneros, cardenal de España, persona que peleaba y escribía” (p. 75). Demuestra su gran rectitud durante los años de formación tanto que “viniendo a la corte de Felipe III, llamado el Bueno, aplicóse a servir en la casa de un grande de los más conocidos de este reino, así por su ilustrísima sangre como por la autoridad de su persona” (p. 75). Incluso el mismo Lope podría dar testimonio de los incontestables valores morales que poseía este caballero ya que cuenta el autor que “yo participé de su conversación y compañía algunas horas” (p. 75). Se cumple la última etapa del proceso instructivo cuando “llevaron este mancebo a uno de los reinos que Su Majestad tiene en ella, en servicio de un príncipe que había de gobernarle, como lo hizo felicísimamente” (p. 76). De tal manera Felisardo se marcha a Sicilia donde encuentra a una hermosa dama italiana, Silvia, a quien suele escribir versos amorosos y “apetecía este mancebo en ella lo que no tenía, porque Silvia era rubia y blanca, y él no del todo moreno y barbinegro, pero de suerte que parecía español desde el principio de una calle” (p. 77). Felisardo se revela entonces como el perfecto gentilhomme, además se siente y se afirma orgullosamente español tanto que, en una riña con el joven italiano Alejandro, declara “yo soy español y criado del virrey; traje estos bigotes de

2. A partir de este momento, la edición de referencia para todas las citas de la obra de Lope de Vega será la de Francisco Rico (1968).

España, no para espantar cobardes, sino para adorno de mi persona” (p. 80). Se da la última pincelada en la representación del caballero con la referencia al fuerte sentido del honor que caracteriza la figura. A las ofensas Felisardo contesta sin temores que “la espada es la respuesta. Y sacándola con gentil aire, y un broquel de la cinta, le hizo conocer que no desdecía de la compostura de los bigotes” (p. 81).

Magistral retrato de un cristiano viejo. Lope construye el personaje poco a poco, agregando matices identificativos a medida que la narración va avanzando, hasta llegar a la edificación de una identidad literaria estereotípica combinando elementos étnicos, morales, religiosos y sociales. El autor ilustra con observaciones empíricas cuál es el concepto ideológico que constituye la esencia de un hidalgo cristiano viejo, en definitiva erige la figura de Felisardo de manera correspondiente al arquetipo social del caballero cristiano. Como indica Parello (1999: 144) “la figura del hidalgo cristiano viejo es un paradigma social en el cual entran en juego los elementos etnográficos de la hidalguía y los valores religiosos del dogma contrareformado” y sigue consecutivamente afirmando que “el concepto obedece a una doble clasificación estamental y casticista, ya que evoca al mismo tiempo la imagen del noble y la del cristiano rancio «sin mancha de moro ni de judío»” (Parello, 1999: 145). Además, el vínculo con el que Lope une Felisardo a dos ilustres figuras de la historia peninsular católica, el Cardinal Cisneros y el soberano Felipe III, contribuye a fijar aún más los estatutos personales de la hidalguía del protagonista.

La vida de nuestro caballero en Sicilia parece progresar favorablemente, el amor apasionado que siente hacia la doncella italiana le lleva a juramentos de matrimonio y también a muchas esperanzas futuras. Hasta que un día, de repente, todo cambia. Felisardo se marcha a Nápoles. Cuenta el autor: “En medio de esta paz, de esta unión, de este amor [...], se dividieron por el más extraño suceso que se ha visto en fortuna de hombre, ni ha cabido en humano entendimiento: pues sin dar disculpa ni ocasión a Silvia, pidió licencia al virrey Felisardo para ir a Nápoles a unos negocios, y se partió de Sicilia” (p. 83). Y a partir de aquí Lope instala en el lector la primera sospecha acerca del galán: Felisardo, el personaje tan “limpio” y cristalino que había pintado hasta aquel momento el mismo autor, empieza a oscurecerse y a esconder algún secreto. Dentro de poco el *coup de théâtre* lopesco: Felisardo escribe al virrey de Sicilia y le revela la verdadera causa de su imprevista salida. El mancebo desvela al príncipe haber descubierto ser un morisco y, aunque descendiente de la más noble stirpe mora, confiesa sentir profunda vergüenza por su nueva y inesperada condición (pp. 85-86). La pérdida del estatus de limpio caballero cristiano le excluye de manera inexorable de esa “cosmovisión elitista y hegemónica” (Parello, 1999, 146) que el Estado y la Iglesia juntamente habían definido. Ser “cristiano nuevo de moro” significaba en la España de los siglos XVI y XVII quedarse al margen de una cultura privilegiada, apartarse de la ideología dominante, en definitiva formar parte de ese grupo minoritario de sangre mala que la sociedad estamental española rechazaba con vehemencia. El cristiano nuevo era entonces “modelo anti-tético del «cristiano viejo, puro de todo mal linaje y mácula»” (Parello, 1999: 150), alejado del sistema de valores y de organización social proporcionado por la casta

dominante. Hidalguía y limpieza³ era un binomio tan indisoluble que difícilmente habría podido desatarse, puesto que “la sangre desempañaba un papel fundamental en cuanto transmisor de las cualidades hereditarias” (Parelo, 1999: 147).

Descubriéndose de ascendencia mora, Felisardo pierde entonces cualquier posibilidad de ser caballero y queda manchado en su honor. Sabias palabras son las que el magnánimo príncipe de Sicilia dispensa a Felisardo en respuesta a su carta, invitándole a regresar pronto a corte sin temor alguno: “en el nacer no merecen ni desmerecen los hombres, que no está en su mano; en las costumbres, sí; que ser buenas o malas corre por su cuenta [...]” (p. 86). Pero tampoco las generosas manifestaciones de amistad y de respeto pueden cambiar el destino del morisco que decide finalmente marchar a Constantinopla en exilio (pp. 86-87). La inversión de la condición de clase de Felisardo cambia indiscutiblemente la suerte de su vida y también la de la narración.

Posición algo contradictoria la de nuestro autor con respecto a la decisión del protagonista de exiliarse a Constantinopla, pero quizá de algún modo justificable porque es referida a la voluntad de un personaje de su creación. Lope reprocha a Felisardo haber elegido erróneamente el destierro porque, en su opinión, se habría quedado a salvo bajo la protección del príncipe, ya sea en España como en Italia (p. 87). El juicio de nuestro autor alude a la posibilidad de exceptuar al mancebo de lo que debía ser el destino común de los moriscos según el decreto promulgado por el rey, oponiéndose de tal manera a lo que era el pensamiento del grupo dominante respecto a la “cuestión morisca”. Los partidarios de la expulsión llevaron a cabo un proceso de construcción del enemigo que llevó a igualar a todos los individuos en un proceso de fusión identitaria, con la intención de reducirlos a una entidad única. Los moriscos entonces fueron conglomerados en un todo, en un “bloque”, según la definición de Caro Baroja (Perceval, 1997: 184), hasta llegar a cimentar un estereotipo bien preciso.

El mismo patriarca Ribera, mencionado de manera adulatoria por Lope en la novela, fue uno de los acérrimos opositores de los moriscos, y fue él, junto a otros defensores de la expulsión, que contribuyó a la edificación de aquel “todo” que tenía que ser eliminado a toda costa. En el Memorial enviado al Rey a finales de 1601, escribía así el arzobispo de Valencia: “su ánimo y obstinación contra la Fe Católica es uno en todos” (Perceval, 1997: 188). Otro activísimo apologista, fray Jaime Bleda, escribía en su obra *Corónica de los moros de España*: “[...] y son todos vno (sic) en el odio, por donde consta en nuestro caso destos conspirados enemigos, que sus delictos se hazian de comun aplauso, y consentimiento de todos: pues vnanimes callauan, ocultauan, y se encubrian vnos a otros [...]” (Barrios Aguilera, 2009: 9). Entonces, como sugiere Perceval (1997: 183) “el morisco de los apologistas fue creado para ser expulsado”, de hecho se creó “un monigote que representaba a un

3. Véase la definición del término “limpio” en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Covarrubias: “limpio se dize comunmente el hombre Christiano viejo sin raza de Moro ni Indio”, Sebastián Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española, 1610*, edición digitalizada consultada en <http://www.archive.org>.

morisco extraño, monstruoso, luego eliminable. Unos buscaban suprimir las costumbres y otros las personas” (Perceval, 1997, 183).

Por lo tanto, parece claro que no existían excepciones o categorías distintas que pudiesen abstenerse de las secuelas del decreto real, como en cambio quiere dejar entender Lope con sus palabras respecto a la posible salvación de Felisardo; en realidad el bloque morisco era calificado como un cáncer que había que ser removido de cualquier manera y de forma definitiva⁴. La afirmación de Lope presente en el texto “sólo pretendió echarlos de aquella parte con que presumieron levantarse” (p. 87), referida a la acción extirpadora del sistema monárquico español, no correspondería a la realidad de los hechos históricos puesto que, como bien se atestigua en los documentos, para los partidarios de la expulsión, incluyendo a Ribera, era “necesario vomitar, arrancar, extirpar al morisco” en su totalidad (Perceval, 1997: 132).

3. El lugar del destierro: Constantinopla y el respaldo de las fuentes

Despierta curiosidad la elección de Constantinopla como lugar del destierro del protagonista. En las siguientes páginas vamos a observar dos distintos niveles en el análisis de esta específica opción lopesca: en primer lugar, se necesita indagar el material manejado por el autor y usado para la contextualización de la historia, seguidamente hay que entender la posible razón de esta preferencia.

Empezamos indicando que la novela presenta una estructuración bipartita que combina ambientaciones diferentes, así como temas distintos: en la primera parte Lope construye el antecedente hasta llegar al punto de ruptura (ambiente español/Sicilia/tema morisco/exilio), mientras que en la segunda parte se despliega una sucesión de eventos extraordinarios que lleva hasta la trágica resolución final (ambiente otomano/Constantinopla/tema del cautiverio/muerte).

Por lo que se refiere a la investigación de las fuentes literarias, hay que remitirse al fundamental estudio de Marcel Bataillon (1964) sobre la génesis de la obra. La observación del especialista se centra sobre todo en el segundo segmento del relato, el del desenlace de los acontecimientos en Constantinopla. Bataillon sugiere que, para la creación de una novela de ambientación otomana que incluya el motivo del cautiverio, es imposible prescindir del trascendental modelo literario cervantino. Afirma Bataillon (1964: 378) que “en la tardía vocación de Lope como «novelador» interviene claramente el deseo de competir con Cervantes sobre el mismo terreno acotado por el manco de Lepanto y cautivo de Argel a costa de heroicas experiencias”; por ambos motivos se deduce entonces que, con toda probabilidad, Lope movió su itinerario novelesco a partir del manantial literario cervantino, con la firme intención de expresar en la novela su propia visión del tema.

4. Se había decidido formular excepciones sólo para los niños, así como describe Carrasco en su estudio. Véase Carrasco (2009: 292).

Más importante aún es la pauta de Bataillon acerca de una de las fuentes más acreditadas de la novela lopesca: se trata de la obra del clérigo siciliano Octavio Sapiencia, un texto fechado en 1622 con el título *Nuevo tratado de Turquía, con una descripción del sitio y ciudad de Constantinopla, costumbres del Gran Turco, de su modo de gobierno, de su palacio, consejo, martyrios de algunos martyres* (Bataillon, 1964: 381-382). Para cincelar su retrato de Constantinopla, Lope aprovecha las bellísimas representaciones literarias de la ciudad otomana, del palacio del Sultán y de la corte turca realizadas por Sapiencia. Para Bataillon el tratado del clérigo “ofrecía a Lope la inmensa ventaja de presentarse como una relación amena, rica en descripciones claras, en episodios animados como páginas de novela” (Bataillon, 1964: 379). Parece entonces cierto que es la obra de Sapiencia la que entrega a nuestro autor las evocativas imágenes para la construcción del fondo otomano e igualmente la que transmite noticias ciertas para el desarrollo del enredo novelesco.

Si, como afirma Bataillon, la historia recopilada en el tratado sobre un noble español cautivo en tierras turcas fue de inspiración a Lope para contar las aventuras de la segunda parte de la novela, no está muy claro, en cambio, el porqué Lope quiera calificar de “morisco” al Felisardo de la primera parte. La historia de Sapiencia relata las aventuras de “don Jerónimo, noble español oriundo de Zaragoza” (Bataillon, 1964: 382), incluyendo sólo de manera muy marginal a la figura de un criado morisco que le traicionó. En el cuento incluido en la obra del clérigo no hay trazas de españoles moriscos en la corte del “Gran Turco” en Constantinopla. Por lo tanto, parece como si Lope hubiese sacado muchos de los ingredientes históricos del *Nuevo Tratado de Turquía* y los hubiese mezclado en un único envase literario. Lo que todavía queda por averiguar es la asociación del elemento morisco con la ciudad de Constantinopla.

4. El camino hacia Constantinopla y una interpretación alternativa

La desdicha por la honra se publicó, juntamente a otras dos novelas, en el volumen misceláneo *La Circe, con otras rimas y prosas* en 1624. Habían pasado entonces diez años desde la última fase del proceso de expulsión de los moriscos, etapa que terminó alrededor de 1614. El motivo por el cual Lope decide trazar el itinerario del destierro del morisco Felisardo hacia Constantinopla todavía no queda muy claro pero quizá guarde su explicación en los pliegues de la historia de su tiempo. La expulsión de los moriscos de España fue sin duda un acontecimiento que afectó mucho a la sociedad española del siglo XVII. Es improbable que el conjunto de los cristianos viejos de los varios reinos españoles desconociese lo que estaba pasando en las costas mediterráneas de la península. Al contrario, esta conclusión política despreciable, aspirada hace años por la misma casta dominante, era muy bien conocida y sobre todo fuertemente sostenida. Por supuesto, también la producción literaria grabó las circunstancias de la época. Cervantes, por ejemplo, en

su obra más popular dio claro testimonio del acontecimiento histórico a través de la representación de la historia del tendero Ricote.

A partir de septiembre 1609, como indicamos anteriormente, alrededor de 300.000 españoles fueron deportados por los puertos del Mediterráneo y por Sevilla hacia los territorios del Norte de África. Hubo también grupos de individuos que marcharon al exilio por tierra, siguiendo la ruta de Francia. Este último itinerario terrestre había sido elegido por los cristianos nuevos desde hace años como uno de los caminos más favorables para huir de España hacia Oriente Medio. De hecho, antes de la dispersión de los moriscos granadinos en los otros territorios del reino, una consecuencia práctica de la rebelión de Las Alpujarras de 1568, algunos núcleos de familias moriscas comprometidas ya habían optado por la fuga hacia el territorio francés, mientras que muchas otras escogieron la vía para el Norte de África (Carrasco, 2009: 287-305). La individuación de los dos caminos del exilio (Magreb y Oriente Medio) lleva a la consideración de que la preferencia morisca hacia esos países tuviese unos fuertes fundamentos religiosos, puesto que ambos territorios formaban parte del *dar al-Islam*, término árabe para definir el conjunto de las tierras regidas por gobiernos musulmanes. Por otra parte, hay que recordar que los moriscos estaban facilitados en la elección de los lugares del destierro porque sabían que el gobierno otomano había asumido una clara posición política a su favor. El apoyo del Turco se manifestaba, en la práctica, a través de estructuras de acogida presentes en todos sus territorios, desde Argelia hasta Oriente Medio anatólico (Epalza, 1997: 279-285).

Con referencia a los recorridos moriscos para Oriente Medio, se conserva en la Biblioteca Nacional de París un manuscrito aljamiado anónimo del siglo XVI que incluye un itinerario de exilio muy preciso así como unas advertencias para los viajeros. El códice, un verdadero manual para el peregrino, confirma entonces la presencia de rutas secretas hacia Francia e Italia de las que se servían los moriscos, antes del bando del decreto real, para alcanzar la capital otomana. El documento, catalogado como ms. 774 París y estudiado por Luce López-Baralt, lleva el título “Itinerario de España a Turquía y avisos para el camino” (López Baralt, 2009: 395-442). Remitimos aquí la transcripción de un fragmento del documento original:

Canfranc, Sarrance, Oloron, a Nay, a Tarbes, a Toulouse, a Gaillac, Villefrance, a Rôdez, a Lyon de Francia para Belonia la Grasa, a Milán. Cuando estéis a cuatro o cinco leguas de Milán, lo dejaréis a mano derecha. Pasaréis detrás de la montaña, que no toquéis la tierra del Emperador. Demandaréis el camino para Brescia, que es la primera ciudad de venecianos. De allí a Verona: no paséis por dentro de la ciudad, que pagaréis a real por cabeza. Allí demandaréis el camino para Padua. Allí os embarcaréis para Venecia. De Venecia, para la Valona, o para Dorazzo, o para Alessio, o para Kastel-Noví: el que antes halles de estos puertos. (López Baralt, 2009: 406-407).

Francia e Italia entonces sólo eran etapas del camino, ya que en realidad el objetivo primario era alcanzar Constantinopla; en Venecia, ciudad “charnela entre

dos mundos” (Domínguez Ortiz, Vincent, 1989: 230), los moriscos podían desvelar sus identidades disfrazadas para seguir con más tranquilidad en la segunda parte del itinerario de Italia a Oriente Medio. En el manuscrito 774 París, el autor anónimo no refiere por completo el trayecto hacia Turquía sino marca como destinación final la ciudad de Salónica. López-Baralt explica la falta de la última parte del itinerario sugiriendo que a los moriscos “convenía ocultar a toda costa el verdadero destino último de los fugitivos” (López Baralt, 2009: 408) y asimismo opina que el códice “o se encuentra incompleto, o bien el autor omitió dar más detalles en torno a la meta final de la «romería» secreta para no levantar más sospechas” (López Baralt, 2009: 408). Se supone entonces que, a lo largo de los años del proceso de expulsión, muchas rutas similares a la del manuscrito 774 París fueron utilizadas por los moriscos para llegar al fin a la capital otomana: no cabe duda, por tanto, que Constantinopla había llegado a ser en ese tiempo un fuerte polo de atracción para las comunidades moriscas de los siglos XVI y XVII⁵.

Los historiadores de la época, sobre todo los apologistas de la expulsión, anotaron en sus textos algunos desplazamientos de los núcleos moriscos. Hay bastante información sobre las emigraciones en los tratados de historiografía apologética contemporánea. Por ejemplo, Domínguez Ortiz y Vincent señalan las obras de Fray Jaime Bleda y Damián Fonseca como ricos depósitos de noticias acerca de los flujos moriscos, citando en particular a padre Fonseca que, en las páginas de su obra, atestiguó “que en Salónica había 500 aragoneses; otros tantos llegaron a Constantinopla, vía Liorna y Venecia. Y 600 sevillanos que se embarcaron en Agde” (Domínguez Ortiz, Vincent, 1989: 229). Asimismo, Domínguez Ortiz y Vincent indican en el *Viaje de Turquía* una significativa fuente literaria que consiga probar la presencia de moriscos en Estambul (Domínguez Ortiz, Vincent, 1989: 230). Siglos más tarde, Florencio Janer, en 1857, recoge en su obra *Condición social de los moriscos en España* numerosos documentos de la fase post-expulsión, entre los cuales uno en particular acredita el viaje de cuatro familias de moriscos murcianos hacia las tierras otomanas (Janer, 1857: 319). Incluso otros tipos de documentación, como las cartas secretas de los espías de Felipe III, atestiguan unas tupidas redes de contacto que los moriscos habían tejido en el ambiente social español y francés para favorecerse en el tránsito hacia “Roma”, nombre en clave con el que se indicaba Constantinopla, lugar donde parece que muchos moriscos ricos se citaban (Bernabé Pons, 2009: 182).

Así pues, muchos documentos, oficiales o menos, pueden autenticar la importante presencia de núcleos moriscos en la capital otomana, ya antes del bando de

5. “La mayor concentración se produjo, como es lógico, en Constantinopla, adonde ya habían llegado muchos granadinos a raíz de la crisis de 1492 y 1569; se establecieron en el barrio de Gálata; se les entregó allí la antigua iglesia de San Pablo, transformada en mezquita. [...] A partir de 1609 su número aumentó en gran manera, pues los despachos del embajador francés, barón de Salignac, y el holandés Cornelius Haga, los pintan «minoría numerosa, activa e influyente». También Ahmad ben Qasim Bejarano, el morisco que fue intérprete y mensajero del sultán marroquí Muley Zaidan, dirigió una carta en 1612 a «los andaluces que vivían en Constantinopla» (Domínguez Ortiz y Vincent, 1989: 230).

1609: como indica Epalza, los gremios de mercaderes y artesanos no tuvieron problemas en integrarse en el contexto turco, tanto que algunos de los grupos minoritarios andalusíes consiguieron ascender en la estructura social, alcanzando incluso “un peso específico en la artesanía y en el comercio exterior de Estambul” (Epalza, 1997: 285). Además hay que añadir que los moriscos gozaron de mucha libertad no sólo en la capital del imperio sino también en algunas zonas de Anatolia oriental. Un documento de los archivos turcos de Estambul fechado 1613, estudiado por el profesor Abdeljelil Temimi, menciona la instalación de comunidades moriscas precisamente en cinco ciudades de Anatolia, certificando oficialmente la implantación de los expulsados en esa específica parte del imperio⁶.

Hasta aquí el esbozo del fondo histórico que con toda probabilidad contribuyó a inspirar a nuestro autor en la formación del enlace entre “su” morisco de ficción y la capital otomana. Cualquier chisme o informe oficial que circulaba en esos tiempos acerca de la suerte de los moriscos expatriados habría podido posiblemente proporcionar a Lope los elementos para la combinación de las dos componentes en la novela. Posiblemente, pero no es seguro. Lo que sí es cierto, en cambio, es que Lope no eligió como espacio privilegiado de su historia a cualquier otra ciudad del mundo oriental sino a Constantinopla.

5. Conclusión

En estas páginas se ha pretendido indagar sobre algunas opciones narrativas llevadas a cabo por Lope, en particular con respecto a la dimensión enlazada al tema morisco. Nuestro objetivo ha sido por tanto adentrarse en el ámbito de referencia de la obra, intentando mirar al texto como “un objeto histórico”⁷. Ha quedado esencial observar el contexto social y cultural en que nació el mismo texto para entender mejor el intercambio recíproco que se realizó entre ellos. Si consideramos a la obra literaria como un “acontecimiento social que establece redes culturales” (Rodler, 2004: 75), nuestra reflexión llega a una interpretación alternativa asentada en datos históricos, cuya propuesta esperamos pueda contribuir a la idea de que sin duda la literatura oficial del Siglo de Oro ha sido afectada por ese destacable evento que fue la tragedia de los últimos musulmanes de España.

6. Aquí seguido el pasaje del decreto del sultán otomano: “En nombre de la fraternidad religiosa e islámica, hemos ofrecido ayuda y cuidado a la comunidad morisca, cuando llegó a nuestros reinos bien protegidos de nuestro Imperio, pidiéndonos un lugar para su instalación, para que vivan coltivando la tierra; les hemos permitido instalarse en los alrededores de Adana, Azir, Sis, Tarsus y Kars [...]” (Epalza, 1996: 146-147).

7. Remitimos a la perspectiva neohistoricista americana, de manera particular a Stephen Greenblatt, cuyo pensamiento ha sido trazado en la antología de Lucia Rodler.

Bibliografía

- BATAILLON, Marcel (1964): “La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope”, en *Varia Lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, pp. 373-418.
- BERNABÉ PONS, Luis F. (2009): *Los moriscos. Conflicto, expulsión y diáspora*, Madrid, Catarata.
- BERNABÉ PONS, Luis F. (2008): “Notas sobre la cohesión de la comunidad morisca más allá de su expulsión de España”, *Al-Qantara*, XXIX, 2, pp. 307-322.
- CARO BAROJA, Julio (2000): *Los moriscos del Reino de Granada*, Madrid, Itsmo.
- CARRASCO, Rafael (2009): *Deportados en nombre de Dios*, Barcelona, Destino.
- CERVANTES, Miguel de (1997): *Don Quijote de la Mancha*, ed. J. J. Allen, Madrid, Cátedra.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián (1610): *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición digitalizada consultada en <http://www.archive.org>.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, VINCENT, Bernard (1989): *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Alianza.
- EPALZA, Mikel de (1992): *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Barcelona, Mafre.
- EPALZA, Mikel de (1996): “Instalación de moriscos en Anatolia (documento Temimi, de 1613)”, *Sharq al Andalus*, 13, pp. 145-157.
- JANER, Florencio (1857): *Condición social de los moriscos*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- LÓPEZ BARALT, Luce (2009): *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España*, Madrid, Trotta.
- PARELLO, Vincent (1999): “El modelo sociológico del hidalgo cristiano viejo en la España Moderna”, *Hispania sacra*, 51, pp. 143-158.
- PERCEVAL, José María (1997): *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen del morisco en la Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- RODLER, Lucia (2004): *I termini fondamentali della critica letteraria*, Milano, Bruno Mondadori.
- VEGA, Lope de (1968): *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico, Madrid, Alianza Editorial.

La doma de la boba: De fuentes y tradiciones en Shakespeare y Lope de Vega

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer
Universidad Complutense de Madrid – Instituto del Teatro de Madrid

Palabras clave: William Shakespeare, Lope de Vega, Ludovico Ariosto, *The Taming of the Shrew*, *La dama boba*.

Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba!

(Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, escena XIV)

La dama boba, de Lope de Vega, y *The Taming of the Shrew*, de William Shakespeare, presentan en su estructura, personajes y fábula similitudes suficientes como para poner ambos textos en paralelo¹. Los dos tratan el mismo motivo de un modo similar: la hermana boba o rebelde debe ser casada por su padre, que se ve en una difícil situación porque Finea-Katharina desafía, con su bravía o con su simpleza, la imagen de la perfecta casada establecida por la jerarquía social masculina. En ambos casos, el matrimonio final feliz se llevará a cabo como una transacción comercial, basada en el dinero (*DB*, vv. 70-88 y *TOTS*, II²), que terminará por convertirse en una armonía conyugal perfecta y aparentemente convencional a los ojos del resto de los personajes. Esto redundará, además, en el supuesto restablecimiento del orden social gracias al engaño de Finea, en la comedia española, y gracias al monólogo final –irónico o no– de Katharina, en la del inglés³.

Sin embargo, no podemos deducir de ello que Lope conociera el texto de Shakespeare, pues no llegó a España el teatro del dramaturgo isabelino hasta el

1. Prueba de que la crítica no ha sido capaz de escapar a esta tentación es el artículo de Louise Fothergill-Payne (1993).

2. En lo sucesivo, se citarán tanto *La dama boba* (*DB*) como *The Taming of the Shrew* (*TOTS*) de modo abreviado por sus iniciales; por versos en el primer caso y por escenas en el segundo. Se siguen siempre a lo largo de este estudio las ediciones de Diego Marín (*La dama boba*) y de Ann Thompson (*The Taming of the Shrew*) recogidas en la bibliografía final.

3. A propósito de la autoría del texto de 1594, en relación con el controvertido final de *The Taming of the Shrew* y la ideología que actualmente se entiende que subyace a dicha escena, véase el artículo de Peter Alexander donde afirma: “In short the Shrew business makes an excellent comedy, but it is not a lesson in domestic deportment for men” (1969: 111-112).

siglo XVIII⁴, ni mucho menos que el inglés conociera la comedia del Fénix, aproximadamente veinte años posterior.

A pesar de estudios como los de Pedro J. Duque (1981), donde se busca establecer una clara dependencia del teatro shakespeariano a partir de la producción barroca española, y pese a la posibilidad de influencias –si bien indirectas y parciales– para textos concretos como los estudiados por el crítico, resulta muy difícil aceptar, en primer lugar por cuestiones cronológicas, que exista realmente un conocimiento directo entre “nuestros dos titanes” (Duque, 1981: 851). Quizá sea más interesante tratar de descubrir bajo los textos si, como plantea Antonio Cortijo Ocaña para el teatro renacentista de Ludivico Ariosto, estamos más propiamente ante “un ambiente de teatro europeo” (2001: 29) receptivo a las mismas fuentes literarias y orales.

The Taming of the Shrew nace de la pluma de William Shakespeare aproximadamente en el año 1594, año en que aparece la edición de una supuesta primera versión –quizá apropiada por un plagiarlo hoy desconocido– titulada *The Taming of a Shrew*. Volviendo los ojos al texto canónicamente shakespeariano encontramos una reestructuración de la obra en la que se han desarrollado más por extenso muchos de los pasajes presentes en la más antigua. En efecto, sea como una primera versión o sea como punto de partida para la comedia que hoy admiramos bajo el nombre del dramaturgo de Stratford-upon-Avon, *The Taming of the Shrew* hereda diversas fuentes que pasamos a analizar a continuación.

La primera y más importante tradición del texto es la que proviene del cuento folclórico que en la tradición castellana tiene uno de sus máximos exponentes en el enxiemplo medieval incluido en *El conde Lucanor*, “Lo que sucedió a un mancebo que casó con una muchacha muy rebelde”⁵. El acercamiento más importante a esta tradición ha sido, sin duda, el propiciado por los estudios de Jan Harold Brunvand (1961), en donde se establecen los motivos de la tradición del cuento folclórico tipo 901, según el catálogo de Arne-Thompson.

En relación con el texto shakespeariano, el cuento, en su doble vertiente literaria y oral, presenta –en alguna de sus tradiciones, al menos– todos los elementos que se recogen en la comedia isabelina⁶: un padre con dos hijas, rico mercader [II C1a], debe casar a la mayor de ellas [II A1fi], que es una furia (*TOTS*, I, 1). Un hombre valiente, antiguo soldado [II B2], recién llegado en busca de un matrimonio ventajoso económicamente pretenderá a la joven (*TOTS*, I, 2) y, a pesar de las advertencias de su padre [III A2], establecerá el día de la boda a menos de una semana (*TOTS*, II). A la boda se presenta el novio vestido disparatadamente [III E1a; III E1b; III

4. Véase el libro de Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo (eds.) a este respecto; en especial la «Introducción» al volumen, donde se deja claro que «de 1764 data la primera nota crítica española sobre Shakespeare –al menos mientras no aparezcan textos anteriores–» (2007: XV).

5. Para más información acerca de la relación entre ambas obras puede verse el artículo de Hugh Wilson (1998), entre otros.

6. Se señala, entre paréntesis, el acto y escena de *The Taming of the Shrew* a la que pertenece cada uno de los motivos tradicionales del cuento, que se recogen entre corchetes siguiendo la clasificación de Jan Harold Brunvand (1961).

E1cii] y ya en la propia ceremonia comienza el tratamiento violento hacia la mujer [III E2a; IV A3], (*TOTS*, III, 2) que culminará de camino a la casa de él [III E2b, III E2c], cuando se la castigue haciéndola caer del caballo [IV A4] (*TOTS*, IV, 1) y privándola de sueño y alimento [IV A5; IV D8c; IV D3; IV D8d] (*TOTS*, IV, 3). La casada, finalmente, tras empezar a ceder ante el punto de vista de su marido [V A3b; V A3c; V A3e] (*TOTS*, IV, 5), asombrará al resto de los personajes reivindicando públicamente la superioridad de este después de haber vencido a su hermana en una última prueba [VI A3; VI B2a; VI B2b; VII B1b; VI D1] (*TOTS*, V, 2).

Una vez esclarecida la fuente primaria del texto nos quedan aún por establecer los orígenes de la subtrama en que se plantea el matrimonio de la hermana pequeña, Bianca. Como muchos críticos han destacado certeramente, es *I suppositi*, comedia humanística de Ludovico Ariosto escrita en lengua vernácula, la fuente remota del Bardo, pasada por la traducción de George Gascoigne, *Supposes*⁷. En ambos casos, así como en la traducción al latín que hiciera en España Juan Pérez Petreyo⁸ (Cortijo Ocaña, 2001), el planteamiento de esta pieza se traslada casi sin diferencias a la obra de William Shakespeare⁹: un joven recién llegado a la ciudad intercambia su papel con su criado para poder entrar al servicio del padre de su amada y cortejarla más fácilmente [I, 1 y I, 3] frente a un pretendiente entrado en años [I, 2] (*TOTS*, I, 1) y, mientras, el falso señor se pone también entre el número de los aspirantes a la mano de la joven [I, 1] (*TOTS*, I, 2). Ante a las riquezas de su contrincante [II, 1] (*TOTS*, II, 1), amo y señor consiguen el favor de un padre fingido que les avale [II, 1], a quien hacen creer que pesa una pena de muerte para los extranjeros [II, 2] (*TOTS*, IV, 2). El desenlace del suceso pasa por la llegada del verdadero padre del joven [IV, 2] (*TOTS*, IV, 5) y su encuentro con los supuestos padre e hijo [IV, 3 y IV, 4], que despiertan en él sospechas de asesinato [V, 1]. Al final, se descubrirán las verdaderas identidades [V, 2; V, 3; V, 4; V, 6] y se consentirá en el matrimonio de los enamorados [V, 7] (*TOTS*, V, 1).

Podemos rastrear las fuentes directas de la comedia shakespeariana en las dos grandes tramas que la componen pero nos queda, sin embargo, un cabo suelto: la historia de Hortensio. En efecto, el personaje no está en ninguna de las dos tradiciones textuales principales o los motivos conocidos que sirven de inspiración al dramaturgo inglés, aunque podemos encontrar un antecedente suyo en el Polidor de la anónima *The Taming of a Shrew* que buena parte de la crítica no duda en atribuir al poeta de Stratford. Él es el segundo de los pretendientes desdeñados por Bianca en *The Taming of the Shrew*, junto con Gremio, y el protagonista de otra de las sub-

7. Como prueba de ello se ha aludido en alguna ocasión a los versos de la escena primera del acto quinto: «Here's Lucentio, / Right son to the right Vincentio, / That have by marriage made thy daughter mine / While counterfeit *supposes* bleared thine eyne» (Shakespeare, 2003: 152. Las cursivas son nuestras). Véanse, entre otros, el trabajo de William Hosley (1964) a este respecto.

8. La obra de Ariosto, directa o indirectamente, debió de ser conocida –aunque quizá no especialmente difundida– en la España de finales del siglo XVI, como lo demuestra asimismo *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora (Dolfi, 1994).

9. Se señalan entre corchetes, como en el caso anterior, los actos y escenas a los que corresponde cada elemento en la obra de Ariosto y sus traducciones.

tramas de la pieza. La evolución del personaje la podemos dividir en tres funciones claramente diferenciadas: Hortensio es amigo cercano de Petruccio y pretendiente de la hermana menor de la que será la esposa del domador de la fiera (*TOTS*, I), igual que ocurría en el anónimo *quarto* de 1594 [I]; Hortensio es también el fingido profesor de música de las hermanas, esta vez bajo el nombre de Litio –nombre heredado de uno de los siervos de *I suppositi* ariostescos– que recoge el mismo papel que tenía en la anónima el “servidor de dos patrones” Valeria (*TOTS*, I, 2; *TOTS*, III, 1; *TOTS*, IV, 2) [II, 1]; y, finalmente, Hortensio es aprendiz de domador de fieras, deseoso de repetir las enseñanzas de Petruccio con su futura esposa, la viuda (*TOTS*, IV, 3 y *TOTS*, IV, 5), como ocurría en la tradición folclórica de la doma de la mujer brava [VII A].

Pasemos por un momento a la escena española contemporánea para entender mejor la importancia de este supuesto maestro de música. Si para *The Taming of the Shrew* no cabe duda de las fuentes utilizadas por el Bardo, en el caso del Fénix de los Ingenios y su comedia fechada en 1613 la crítica ha prestado poca atención a los motivos textuales y suele limitarse a decir que, más allá de la fórmula de comedia nueva en la que se inscribe, Lope de Vega recoge una fábula de temática amorosa inspirada por las ideas neoplatónicas propias de la época y por los consejos del *Ars amandi* ovidiano. Francisco Tolsada planteaba hace ahora algo más de cincuenta años la posible entrada de este tema a través de la literatura italiana en el Fénix al afirmar que:

[...] el tema de que “el amor transforma en listos a los tontos”, es muy antiguo, ya que lo encontramos en Ovidio [...]. Sobre todo en la literatura italiana es bastante abundante la floración del tema, especialmente en la novelística, donde acaso la pudiera leer Lope, aunque por otra parte, en verdad, no le eran necesarios al poeta estímulos exteriores para imaginar una fábula tan endeble como la de nuestra comedia [...] (Tolsada, 1958: 14.)

Si ponemos en paralelo los elementos que, a primera vista, nos pueden parecer novedosos tanto en una como en otra pieza, debemos destacar la elección del tipo de la protagonista como una boba o mujer brava (ambas *quasi* figurones de tradición carnavalesca) en contraposición con su hermana, discreta y bella. La dicotomía se enfatiza con la presencia exclusivamente de dos hermanas, en contraste con lo que ocurre en otras versiones del cuento.

Más allá del motivo folclórico, llama también nuestra atención lo que, en el caso de Shakespeare, queda fuera de cualquiera de las dos tradiciones predominantes analizadas anteriormente y que se puede resumir precisamente en el personaje de Hortensio como profesor fingido de las hermanas. Esta extensión interpretativa de lo sugerido por *I suppositi* plantea el negativo de la historia de Lucentio (Eróstrato) como dómine de su amada y se concreta en las escenas primera del tercer acto y segunda del cuarto acto del texto shakespeariano. Dos lecciones tienen lugar: la primera será la clase del profesor de música con Katharina (*TOTS*, II, 1) y, en el

segundo caso, la clase del profesor de poesía latina con la que es, en realidad, su amada (*TOTS*, III, 1).

Sorprende que sean dos escenas muy similares las que precisan un más detenido análisis en virtud de su originalidad también en *La dama boba*: en la jornada primera (vv. 307-398) aparece el “maestro” Rufino, “con unas cartillas”, para enseñar los rudimentos de la gramática a Finea y, en la jornada segunda (vv. 1365-1426), un nuevo músico, un “maestro de danzar” en esta ocasión, pretende refinar a la “linda bestia”.

Si abstraemos las coincidencias de ambas piezas para tratar de buscar un origen común, podríamos pensar *a priori* que existe un doble modelo: descubrimos más allá de los textos que han llegado a nosotros un patrón ideal compuesto en el que música y gramática aparecen como complementarios, estableciendo con ello un itinerario de educación total en su aplicación a las estudiantes que es el que aparece tanto en *The Taming of the Shrew* como en *La dama boba*. Sin embargo, si prestamos atención también al anónimo *quarto* inglés de 1594 podemos observar que el motivo, heredado por Shakespeare para su configuración definitiva de la comedia, queda parcialmente incompleto en tanto que sólo se recoge aquí una de las escenas anteriores: la clase de música. Escena adoptada, además, siguiendo el juego de falsas identidades planteado a partir del texto ariostesco.

La complementariedad de ambas doctrinas, gramática y música, no se recoge en ninguna de las fuentes conocidas ni del texto inglés ni del español. Sin embargo, su unión no resulta extraña dentro de la tradición humanística y puede venir heredada del modo de entender las artes liberales ya desde la Edad Media, divididas en las áreas del Trivium y Quadrivium. Este sistema de enseñanza será el que, a la altura de principios del siglo XVII en que se compone la comedia lopesca, esté en la base de las universidades españolas: la gramática latina suponía la primera de las enseñanzas del alumno y era frecuente, en los núcleos universitarios españoles, la enseñanza a domicilio, por parte de ayos o de los propios estudiantes, de los rudimentos de la lengua latina, siendo esta la única manera de poder acceder a los estudios de Matemáticas y Astrología, entre otros (Rodríguez-San Pedro Bezares, 1986). Sin embargo, los moralistas parecen contradecir este programa educativo para las mujeres, mostrando una actitud opuesta a la música entendida, como en la comedia shakespeariana, simplemente “to refresh the mind of man / After his studies or his usual pain” (Shakespeare, 2003: 105).

Por tanto, los argumentos anteriores no parecen ser motivo suficiente para explicar el interés de ambos dramaturgos –y de Shakespeare, especialmente– por vincular el modelo femenino de sus comedias con el problema de la educación en sus respectivas sociedades y menos aún justifica las similitudes entre estas escenas siamesas. La clave quizá se encuentre en una escena de *The Taming of the Shrew* que se le escamotea al espectador: en el segundo acto de la pieza, Hortensio, bajo el disfraz de Litio, se presenta, gracias a su amigo Petruchio, como maestro “Cunning in music and the mathematics, / To instruct her fully in those sciences, / Whereof I know she is not ignorant” (p. 90. Las cursivas son nuestras) pero en ningún momen-

to vemos la clase de música que le imparte a la furia. Lo que Shakespeare sí muestra en escena es a Hortensio, en su papel de instructor, saliendo al salón donde están hablando Baptista y los demás pretendientes de las jóvenes para contar retrospectivamente la escena que ha tenido lugar entre cajas en los términos siguientes:

Why no, for she hath broke the lute to me.
 I did but tell her she mistook her frets
 And bowed her hand to teach her fingering;
 When, with a most impatient devilish spirit,
 'Frets, call you these?' quoth she, 'I'll fume with them!'
 And with that word she struck me on the head,
 And through the instrument my pate made way,
 And there I stood amazed for a while,
 As on a pillory, looking through the lute,
 While she did call me rascal fiddler
 And twangling Jack, with twenty such vile terms,
 As had she studied to misuse me so. (p. 94.)

Si desde la perspectiva de un hispanista nos da la sensación de que se está retratando aquí una acción como la que tiene lugar en los versos 1365-1426 de *La dama boba*, lo que en realidad se está reflejando es la escena primera del acto segundo del *bad quarto* inglés. Las similitudes en ambos casos, tanto en el anónimo isabelino como en la obra del dramaturgo madrileño, parecen revelar una fuente común en la configuración de la trama: tanto la escena inglesa como la española comienzan con el disgusto de la pupila ante las enseñanzas de su maestro que, entre condescendiente y asustado (pues, en efecto, aquí Finea se nos muestra más como una mujer brava, de carácter colérico, que como una boba), finge hacer caso a la mujer para salir indemne del aprieto. Mientras que el maestro de danzar de la comedia lopesca es capaz de confundir dialécticamente a su alumna, el pobre Valeria de *The Taming of a Shrew* terminará “with his head broke” (*TOTS*, II), como vemos que le ocurre también a Hortensio. En ambas escenas, asimismo, se recoge, ante la claudicación del maestro, la necesidad de que la enseñanza de la furia provenga del marido de la misma: por boca de Finea, en *La dama boba* (vv. 1411-1412), o como lamento del maltrecho Valeria, en *The Taming of a Shrew* (vv. 41-44; II, 1).

El mismo modelo y el mismo motivo del profesor de música se encuentra desarrollado por extenso en otra comedia del dramaturgo español: *El maestro de danzar*, fechada por Morley-Bruerton (1968: 42 y 74) en el mismo año en que se dio a la imprenta el *bad quarto* de la anónima *The Taming of a Shrew*. Si bien el tono de la comedia no permite caracterizar grotescamente a los que en esta comedia serán los enamorados (como ocurre tanto con la boba como con el ridículo maestro de danzar del texto de 1613), la situación argumental, que parece estar tomada de *I suppositi* ariostescos, tiene mucho que ver en ambos casos. La lectura del vate italiano por parte de Lope queda reflejada aún más claramente en este texto pues se establece, en

la escena quinta de la primera jornada, un paralelo entre la pavana, como danza napolitana, y el *Orlando furioso* que los personajes de la obra demuestran haber leído con interés. Es, con esta, la segunda vez que se vincula a Ariosto con el motivo del maestro de música, ambas aproximadamente en el mismo año aunque en ámbitos geográficos muy apartados.

La comedia shakespeariana, probablemente anterior a la lopesca, y su primera versión impresa de 1594 se han considerado en alguna ocasión como dos redacciones diferentes de un mismo texto o, al menos, como dos recreaciones de una misma fuente común¹⁰. Sea como fuere, lo que parece claro es que hubo de haber una primera versión de un texto en que *I suppositi* aparecía ya vinculado al tema del maestro de música que debía de circular por los ambientes teatrales de la Europa de ca. 1592-1595 y que este texto podría suponer la fuente de inspiración para ambas versiones –coetáneas, posiblemente– de *The Taming...* y para *El maestro de danzar* lopesco.

La lectura por parte del Fénix de los Ingenios de la comedia humanística del italiano parece no dejar lugar a la duda, no sólo por el caso de *El maestro de danzar* –en que tan fielmente sigue su argumento– o el de *La dama boba*, sino incluso en textos posteriores en que Lope recoge el mismo motivo como complemento parcial a la intriga amorosa de los personajes. Así en su “tragicomedia” *El caballero de Olmedo* (ca. 1620-1625), cuando Tello, criado de don Alonso, se hace pasar por “maestro de cantar, / que de latín sea también” para mediar por el amante en una cómica escena que mucho recuerda a la que tiene Lucentio con Bianca en la comedia del inglés (*TOTS*, III, 1) y que se puede poner asimismo en paralelo con algunas de las escenas de *El maestro de danzar*.

Si atendemos a la configuración del motivo tal y como aparece en la tragicomedia lopesca, parece lógico pensar que hubo de haber una obra o una tradición en que el argumento ariostesco se une a la figura del maestro de latín y de música (figura única que fácilmente se podría dividir en los textos subsiguientes, como queda recogido en *The Taming of the Shrew* y en *La dama boba*). Con todo, probablemente el aspecto de mentor en gramática latina en muchas de esas fuentes quedase ensombrecido por la importancia de su maestría como músico, como lo demuestran los testimonios en que aparece únicamente un maestro de música y la ausencia de casos en que aparezca solamente un dómine. Este motivo originario sería el que, simplificado, estaría en el germen de *El maestro de danzar* y, quizá a partir de otro testimonio similar, en *The Taming of a Shrew* y *The Taming of the Shrew*, donde se dividen las áreas de enseñanza del maestro en dos personajes: Cambio y Litio, maestros de latín y de música, respectivamente. De esta misma manera, escindido en dos personajes, será como lo vuelva a utilizar Lope en 1613 para su *Dama boba*.

10. Para un resumen de las diferentes posiciones con respecto a ambas comedias isabelinas, véase lo dicho por Cecil C. Seronsy (1963) en su artículo, en que destaca la predominancia argumental de *I suppositi* / *Supposes*, en la versión de George Gascoigne, como trama unificadora de la comedia impresa en el infolio de 1623.

Si, además de lo dicho hasta aquí, prestamos atención a la cita de los vv. 1912-1930 de *La dama boba*, podríamos conjeturar que la influencia que nos falta por localizar se encuentre precisamente en la figura, casi folclórica ya, de Juan Latino, maestro de gramática de “la hija de un Veinticuatro”. El etíope se casó, igual que los personajes de las comedias que aquí analizamos, con su pupila, doña Ana de Carvajal. Pero ¿es este el motivo que decidió a Lope a plantearse la figura del dómine de Finea en *La dama boba*? No aparece, desde luego, nada similar antes en su *Maestro de danzar* y tan solo la figura de Tello en *El caballero de Olmedo* nos recuerda al negro humanista granadino. Si consideramos que Lope no cita la figura de Juan Latino más que en otras dos cartas aproximadamente de las mismas fechas en que compuso su *Dama boba*, no parece descabellado pensar que sería en este momento cuando la figura del latinista cobrara más importancia dentro del imaginario lopesco.

En su comedia, el dramaturgo sevillano no duda en retratar algunas de las escenas más interesantes desde el punto de vista de la construcción de la pareja protagonista. En ellas el negro se ve en la obligación de enseñar a doña Ana, amedrentado por encontrarse ante su amada (Jiménez de Enciso, 1951: 244-264), y lo hace a partir de su propia poesía de modo análogo a la estratagema de Cambio en *The Taming of the Shrew*, quien “I read that I profess, *The Art of Love*” (p. 128). Se repiten aquí algunos de los motivos que hemos destacado de las escenas de las comedias inglesa y española en la que la pupila se encuentra con el maestro de música. En esta ocasión, Juan Latino se ve obligado a enseñar los rudimentos de la gramática clásica a doña Ana y, para ello, lleva en un libro escrita su poesía. Será al leer un soneto de tradición petrarquista cuando la joven se enfada con su maestro y le conteste en los términos que siguen con la intención de echar al pedagogo de su lado:

¿Estáis loco? ¿Así leéis?
 ¿Hay tan grande atrevimiento?
 Salíos de mi aposento,
 no quiero que me enseñéis;
 y agradeced que no os hice
 pringar. Salíos de aquí.
 ¿Eso me decís a mí? (Jiménez de Enciso, 1951: 251.)

Con todo, pronto se calma doña Ana y no va más allá en su amenaza cuando “toma la vigüela Juan y canta” (Jiménez de Enciso, 1951: 253). Termina la lección con una clase de matemáticas, arte asociada a la música desde antiguo, que deja paso finalmente a los requiebros del galán desnudos de todo artificio, propiciando con ello la salida de doña Ana. La escena termina con un soneto en que Latino declara el amor que ha visto en la mujer.

¿Cabe imaginar que todos estos motivos son recreación en clave de comedia de Jiménez de Enciso o que, por el contrario, formaban parte ya de la tradición folclórica que llega a las manos de Lope cuando está componiendo *La dama boba*? En la figura de Juan Latino, que era tenido por licenciado en Artes, se unirán definitivamente

mente las figuras del maestro de latín o de gramática con la del maestro de música, cuya historia es indudablemente conocida por el dramaturgo madrileño. Además, la presencia en la comedia de Jiménez de Enciso de la amada como bachillera permite una fácil identificación con los otros tipos de mujeres “domables” que son la boba Finea y la furia Katharina. En los tres casos nos encontramos ante el motivo de “la mujer que, interesada en las letras y el saber, se sale de su puesto subordinado y sumiso, estudiado por Melveena McKendrick como una variante del tipo de «mujer varonil» [...]. Son fieras de atar” (Fra Molinero, 1995: 130).

Pero ¿cómo justificar el conocimiento en Shakespeare, si es que realmente es esta la influencia que se percibe por detrás de *The Taming of the Shrew*, de la historia de Juan Latinio? ¿Pudo llegar de algún modo que hoy desconozcamos a la Inglaterra isabelina la figura folclórica de este maestro y pretendiente, tal vez refundido ya en algún texto concreto? Quizá sea tarea, a partir de aquí, de la crítica anglosajona dar respuesta a estas interrogantes.

Considerando que la pista que hemos seguido hasta aquí sea, efectivamente, reflejo de una misma tradición y no mezcla de diferentes motivos que han coincidido en dar como resultado una realidad textual muy similar, podemos plantear lo siguiente:

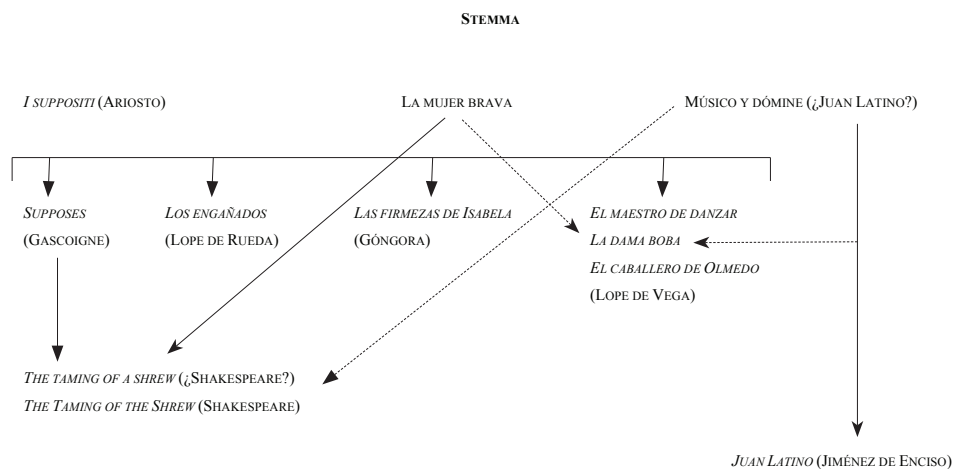
I suppositi, comedia renacentista de Ludovico Ariosto, es la fuente tanto de varias de las comedias lopescas como de las dos versiones de *The Taming...*, además de servir de inspiración a otras obras españolas como *Los engañados*, de Lope de Rueda, o *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora. En el primero de los casos es claro el paralelo argumental entre el texto italiano y *El maestro de danzar* del comediógrafo madrileño, de donde presumiblemente pasará el motivo a *La dama boba* y, más tarde aún, a *El caballero de Olmedo*. Por su parte, *I suppositi* no cabe duda de que fue conocida por el Bardo inglés —y por el autor del anónimo *bad quarto*— a través de la traducción de George Gascoigne.

Entre *El maestro de danzar* y las comedias lopescas posteriores se puede apreciar una segunda influencia al añadirse al motivo del maestro de danzar o maestro de música el del dómine, instruido en gramática o poesía latinas. Este mismo motivo se aprecia en el paso de la primera versión de *The Taming of a Shrew* a la canónicamente shakespeareana, que recoge y modifica la escena con el maestro de música del anónimo. Si para Lope de Vega esta segunda influencia puede tener algo que ver con la figura folclórica del humanista negro Juan Latino, a quien se cita dentro de la propia *Dama boba*, más dificultades nos plantea su conocimiento en la Inglaterra isabelina. Quizá —y es sólo una hipótesis— si no el caso concreto del poeta granadino, pudiera haber llegado alguna historia similar, convertida ya en cuentecillo popular, que entroncase con la misma tradición que recoge William Shakespeare en su *Taming of the Shrew*.

De cualquier manera, de lo que no cabe duda es de que la realidad textual, tanto de *La dama boba* como de *The Taming of a/the Shrew*, ofrece motivos suficientes como para plantearse una filiación indirecta entre ambos textos. Del desconocimiento mutuo de ambas piezas parece no haber dudas: Shakespeare no se conoció

en España, a juzgar por todos los datos, hasta un siglo y medio después de que Lope escribiera la obra protagonizada por Finea. Más aún debemos decir en el caso de *El maestro de danzar*, que comparte claramente fuentes con *The Taming...* y cuyo único manuscrito –¿apógrafo?¹¹– está fechado prácticamente en el mismo momento en que el Bardo estaba componiendo su comedia.

En el caso que aquí nos ocupa parece lógico pensar que lo que hay detrás de los dos dramaturgos es una red de fuentes comunes, heredadas en buena medida de modelos clásicos y tradiciones populares, cristalizadas en testimonios similares, pensados en ambos casos para un público muy amplio que disfrutaba de enredos e historias que sonasen a conocidas, de final feliz y, preferiblemente, no previsible. Solo de la unión de los diferentes ámbitos de la Filología podremos, en el futuro, establecer una red cada vez más fiable de influencias y lecturas comunes para la Europa de los siglos XVI y XVII que nos permita entender hasta dónde es posible que se conocieran entre sí escritores como Shakespeare y Lope.



Bibliografía

- ALEXANDER, Peter (1969): «The original ending of *The Taming of the Shrew*», *Shakespeare Quaterley*, XX, 2, pp. 111-116.
- BRUNVAND, Jan Harold (1961): «*The Taming of the Shrew: A comparative study of oral and literary versions*», tesis doctoral, Indiana University, departamento de Folklore.

11. Se trata del manuscrito 16.048 de la Biblioteca Nacional de España que aparece fechado, en Alba de Tormes, en enero de 1594. Antes de la comedia propiamente dicha aparece una nota de mano de Cayetano Alberto de la Barrera (pp. 1-4) en que se considera esta copia como «traslado antiguo y sacado, al parecer, del autógrafo mismo de Lope» y se explica cómo llegó a sus manos y el porqué de la errónea consideración de autógrafo del ms.

- CORTIJO OCAÑA, Antonio (2001): *Teatro latino escolar: 'Suppositi' - 'Los supuestos' de Juan Pérez 'Petreyo' (Ca. 1540)*, edición, traducción y estudio, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra.
- DOLFI, Laura (1994): «Una fuente italiana de *Las firmezas de Isabela* de Góngora», en *Hommage à Robert Jammes*, vol. I, Francis Cerdan (ed.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 331-342.
- DUQUE, Pedro J. (1981): «Lope de Vega y Shakespeare», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Patronato "Arcipreste de Hita", pp. 851-869.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1993): «La mirada está en la mujer: *The Taming of the Shrew* y *La dama boba*», en *Vidas paralelas: El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, Anita Koll (ed.), Madrid y Londres, Tamesis, pp. 45-61.
- FRA MOLINERO, Baltasar (1995): «"Juan Latino" o el ejercicio heroico de las letras», en *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo Veintiuno, pp. 125-162.
- HOSLEY, Richard (1964): «Sources and analogues of *The Taming of the Shrew*», *Huntington Library Quarterly*, XVII, 3, pp. 289-309.
- JIMÉNEZ DE ENCISO, Diego (1951): *El encubierto; Juan Latino*, Eduardo Juliá Martínez (ed.), Madrid, Real Academia Española (Gráfica Aldus).
- LOPE DE VEGA (1974): *La dama boba*, Diego Marín (ed.), Madrid, Cátedra.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas*, María Rosa Cortés (trad.), Madrid, Gredos.
- PUJANTE, Ángel-Luis y CAMPILLO, Laura (eds.) (2007): *Shakespeare en España*, Granada y Murcia, Universidad de Granada y Universidad de Murcia.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (1986): *La universidad salmantina del Barroco: período 1598-1625. II.- Régimen docente y atmósfera intelectual*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca
- SERONSY, Cecil C. (1963): «*Supposes* as the unifying theme in *The Taming of the Shrew*», *Shakespeare Quarterly*, XIV, 1, pp. 15-30.
- SHAKESPEARE, William (2003): *The Taming of the Shrew*, Ann Thompson (ed.), Cambridge, Cambridge University Press.
- TOLSADA, Francisco (1958): «Análisis de *La dama boba*», en *La dama boba*, Madrid, Ebro, pp. 14-23.
- WILSON, Hugh (1998): «Shakespeare's *The Taming of the Shrew* and traces of Spanish influence: Or exemplary tales and picaresque fictions», *Sederi*, IX, pp. 233-255.



***Il Novellino* de Masuccio Salernitano en algunas comedias de Lope y Calderón**

Diana Berruezo Sánchez
Universidad de Barcelona

Palabras clave: Masuccio Salernitano, Lope de Vega, Calderón de la Barca, *Alcalde de Zalamea*, intertextualidad.

Bien es sabido que *Il Novellino* de Masuccio Salernitano influyó ampliamente entre los prosistas castellanos del Siglo de Oro: escritores como Alfonso de Valdés, Mateo Alemán o el anónimo autor del *Abencerraje* reelaboraron algunas novelas *masuccianas* para crear su ficción narrativa. Asimismo, narradores como Cristóbal de Tamariz, Juan Timoneda, Pedro de Salazar, Sebastián Mey o María de Zayas actualizaron historias de *Il Novellino* para sus fábulas y cuentos. Dentro de la producción teatral del Siglo de Oro, la crítica ha detectado similitudes entre las historias *masuccianas* y algunas comedias áureas, sin llegar a examinar, detenidamente, todas las huellas de lectura que ofrecen estos textos. La presente comunicación quiere ahondar en ese terreno insuficientemente estudiado y trazar, así, una parte del camino que dibuja *Il Novellino* en del teatro aurisecular.

1. Masuccio y su recepción

1.1. *Il Novellino* de Masuccio Salernitano

De Masuccio Salernitano, pseudónimo de Tommaso Guardati, pocos datos biográficos se conocen: nació en Salerno en torno a 1410-15, formó parte de la cortesanía partenopea en tiempos de Alfonso V de Aragón y I de Nápoles (1396-1458), se estableció en Salerno, hacia 1463, como secretario del príncipe Roberto Sanseverino y murió en 1475, mientras preparaba la edición de *Il Novellino*. Dentro del conocido renacimiento cultural que impulsó el magnánimo monarca, Masuccio debió empezar a escribir varios de sus cuentos, de los que se conservan algunos manuscritos datados hacia 1450-1457, que enlazaban, deliberadamente, con la tradición medieval del *Decamerón* y se alejaban de los presupuestos humanistas que se gestaban, por entonces, en Nápoles. Aun así, el salernitano debió entablar amistad con humanistas del círculo literario de la *Accademia Alfonsina* (hoy *Accademia*

Pontaniana), un núcleo cultural al que acudieron humanistas de toda Italia (Reina, 2002: 28), a quienes dedica algunas de sus historias.

Los cuentos que Tommaso Guardati recopilaba antes de su muerte han sobrevivido a los azares que marca muchas veces la historiografía literaria gracias a la edición que mandó imprimir Fernando del Tупpo en Nápoles, en las prensas de Sisto Reisinger, en 1476, *editio princeps* hoy perdida. Las azarosas vicisitudes del texto van todavía más allá, puesto que esa versión manuscrita que rescató Del Tупpo no era una copia autógrafa, destruida por mandato de la autoridad eclesiástica, sino un apógrafo del copista de corte Joan Marco Cinico (Pirovano, 1996: 2-3). De la *princeps* derivaron dos ediciones: Milán, Cristoforo Valdfier, 1483 y Venecia, Battista de Torti, 1484. A raíz del incunable de 1484 surgió una larga familia de ediciones venecianas (un incunable y sucesivas ediciones en el siglo XVI), que atestiguan una difusa circulación del texto hasta que, en 1559, entra a formar parte del *Indice dei libri proibiti*. Posteriormente, el texto circula expurgado o en versiones clandestinas.

1.2. Masuccio en España

Los datos hasta aquí presentados sobre Masuccio Salernitano, un escritor que vivió en las cortes aragonesas de Nápoles practicando una literatura ajena al acontecer cultural del momento, los ha ido reconstruyendo la crítica especializada, gracias a la labor que iniciara Settembrini, y que luego recogieran insignes italianistas del siglo XX, cuyos valiosos estudios nos permiten hablar, hoy, con mayor propiedad sobre el escritor salernitano. Desafortunadamente, no podemos decir lo mismo sobre los interrogantes que todavía sigue planteando la recepción de *Il Novellino* en España.

Las únicas certezas con las que contamos son, en primer lugar, la inexistencia de una traducción al español (ni noticias que, de momento, nos orienten al respecto) y, en segundo lugar, los estrechos vínculos que se establecen entre algunos cuentos del salernitano y otros tantos textos españoles. Teniendo en cuenta las huellas de lectura que recogen textos españoles como el *Lazarillo de Tormes* o el *Guzmán de Alfarache*, resulta evidente que nuestros prosistas conocieron la obra de Masuccio. Rosa Navarro nos dice que Alfonso de Valdés “estuvo con la corte en Italia desde 1529 hasta abril del año siguiente, donde pudo leer el *Novellino*, e incluso antes, en España, porque su amigo Vicente Navarra le dice, en una carta fechada en Barcelona a 25 de octubre de 1528, que va a mandarle libros italianos para su biblioteca” (Navarro Durán, 2007: 234). La circulación del texto italiano, bien en pliegos sueltos –como, de hecho, sucedió en Italia antes de publicarse-, bien en soporte libro, es sin duda una hipótesis de trabajo que no podemos descartar, especialmente para el tema que ahora nos ocupa: la presencia de *Il Novellino* en algunas comedias de Lope de Vega.

Nadie pone en duda el influjo del *Decamerón*, ni la huella de las *Novelle* de Bandello, ni la presencia de los *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio en el teatro del Fénix¹. Tres textos de *novellieri* italianos de los que conservamos sendas traducciones al castellano: la obra de Boccaccio circuló en España desde el siglo XV (Conde, 2007: 129-156); la de Bandello se tradujo a partir de las versiones francesas de Bouistau y Belleforest en 1589 y en 1603 (Gasparetti, 1930: 394-395); y la de Cinthio la trasladó Luis Gaitán de Vozmediano en 1590 (Romera Pintor, 1999: 367-374). Ahora bien, si tenemos en cuenta que desde finales del siglo XVI circula por la Península la versión italiana expurgada del *Decamerón* de 1582, que de las doscientas catorce historias de Bandello solo se tradujeron catorce cuentos y que los *Hecatommithi* se vertieron al español solo parcialmente, es plausible pensar que muchos de nuestros escritores leyeron no las traducciones, sino los originales italianos.

De hecho, así lo atestiguan los estudiosos que han ahondado en la influencia de estos *novellieri* en el teatro de Lope de Vega. Por ejemplo, el análisis de D'Antuono, que compara pormenorizadamente ocho historias *boccaccianas* adaptadas por Lope², concluye que la versión italiana expurgada de 1582 -no traducida al español- fue la que utilizó, con toda probabilidad, nuestro dramaturgo (D'Antuono, 1983: 28-29).

Que Lope tenía noticias sobre la traducción de las *Novelle* de Bandello no ofrece lugar a dudas, pues él mismo lo sugiere en "Las fortunas de Diana", *La Filomena* (Lope, 1983: 659-660). Gasparetti, además, añade la posibilidad de que tuviera noticia, incluso, de la traducción francesa y, por supuesto, de la versión italiana, pues "conosceva la lingua italiana abbastanza bene da poter leggere le cose nostre nel testo originale", según atestiguan los parlamentos italianos que introduce en obras como *El anzueto de Fenisa* (Gasparetti, 1930: 395). Es decir, si Lope leyó los textos italianos de estos escritores, bien pudo hacerlo con el de Masuccio, pues es de sobra conocida la circulación de libros italianos por la Península Ibérica en los Siglos de Oro.

No obstante, caben otras hipótesis de trabajo que nos permitan averiguar cómo llegó a España *Il Novellino*. Sabemos que la *Commedia dell'arte* adaptó, especialmente en el norte de Italia, las historias de Masuccio. Presumiblemente, esas versiones dramatizadas llegaron a nuestra península a través de las compañías itinerantes (Reina, 2002: 50-51), a cuyas representaciones asistió, en varias ocasiones, Lope de Vega.

Tampoco se puede ignorar el hecho de que dentro de ese círculo valenciano que tanto material suministró a la comedia española, y con el que Lope estuvo en contacto directo durante su destierro en la ciudad del Turia, encontramos al canónigo Francisco de Tárrega (1554-1602), que escribió con anterioridad a 1599 *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, texto en el que se actualiza el último cuento de

1. Véase Navarro Durán (2001: 22-24) para el caso de Boccaccio; Gasparetti (1939) para el de Bandello; Romera Pintor (2000) y Gasparetti (1930) para el de Giraldo Cinthio.

2. Navarro Durán (2001: 22-24) añadió dos comedias más, *La dama boba* y *El perro del hortelano*, a la lista de comedias lopescas influidas por Boccaccio.

Masuccio; la misma novela que, más tarde, recogería otro valenciano, Sebastián Mey, en la fábula XILX de su *Fabulario* (Valencia, 1613). Además, poco antes, en esa misma ciudad, Joan Timoneda editó, imprimió y manipuló gran cantidad de material novelesco, entre el que encontramos el primer cuento de *Il Novellino* reelaborado en la tercera patraña de su *Patrañuelo*. Es decir, la etapa valenciana pudo servir al Fénix para conocer, directa o indirectamente, algunas historias *masuccianas*.

2. Masuccio en algunas comedias de Lope de Vega

Existe la posibilidad de que el Fénix leyera, viera representar o estuviera en contacto con los cuentos de *Il Novellino*, pese a que su *modus operandi*, de adaptación, modificación y refundición de una o varias fuentes, dificulte, a veces, encontrar la huella *masucciana* en sus comedias. A continuación, me propongo ofrecer un estado de la cuestión sobre las discutidas filiaciones que ha establecido la crítica respecto a la presencia de *Il Novellino* en las comedias lopescas³.

2.1. *Castelvines y Monteses* (1647)

El hispanista alemán Max Krenkel (1887: 54-55) plantea la posibilidad de que la comedia lopesca *Castelvines y Monteses* esté basada tanto en una novela de Bandello como en una de Masuccio Salernitano, sin especificar cuáles. Por su parte, Antonio Gasparetti, en 1939, analiza la presencia *bandelliana* en catorce comedias de Lope de Vega, entre las que encontramos *Castelvines y Monteses* (comedia citada en el *Peregrino en su patria*, 1618, pero no publicada hasta 1647, en la parte XXV), que compara con tres de sus posibles fuentes: el cuento XXXIII de *Il Novellino*, la versión de *Giulietta e Romeo* de Luigi Da Porto y la novela II, 9 de Bandello. De ese análisis, Gasparetti concluye que Masuccio sirvió de inspiración a ambos *novellieri*, mientras que Lope de Vega imitó conscientemente a Bandello.

Los paralelismos de la comedia con las historias de Bandello y de Masuccio son indiscutibles: la boda secreta que permite a los amantes gozar lícitamente; la muerte de un conciudadano a manos del amante (Mariotto en el caso de Masuccio, Romeo en Bandello y Roselo en Lope) y el consiguiente destierro; la imposición paterna que obliga a la amada a casarse contra su voluntad; la decisión de la amada (Ganoza, Giulietta y Julia) de morir y la solución del brebaje mágico. A partir de aquí, las versiones difieren, pues, como es sabido, las exigencias dramáticas de Lope preferían un final feliz, alejado de los trágicos desenlaces de las fuentes italianas.

3. Me limito a analizar las comedias *Castelvines y Monteses*, la versión de *El alcalde de Zalamea* atribuida a Lope y *El mejor alcalde, el rey*. Existe, sin embargo, una clara reelaboración *masucciana* en *La francesilla*, como bien demostró Donald McGrady en su edición (Lope de Vega, 1981: 50-53): la comedia de Lope sigue muy de cerca el argumento del cuento XLV de *Il Novellino*.

Es innegable que la comedia lopesca comparte tanto el desarrollo del argumento como el calco de los nombres con la versión *bandelliana*. Por otro lado, las diferencias con la novela de Masuccio son tan evidentes que es más probable pensar en *Novelle*, II, 9 como fuente principal de *Castelvines y Monteses*. Además del final, la historia de Ganozza y Mariotto difiere de *Castelvines y Monteses* en que aquella no destaca la rivalidad entre familias mientras que en la comedia funciona como elemento decisivo de la trama; en la novela, es Ganozza, la amada, quien propone la boda secreta frente a la propuesta de Roselo, el amante, en la comedia; y el destierro de Mariotto se localiza en Alejandría, lugar mucho más remoto que la ciudad de Ferrara, donde se refugia Roselo.

Existe, sin embargo, un pequeño detalle que solo se encuentra en la versión de Masuccio y en la comedia lopesca: el disfraz de la amada. Ganozza, una vez ha recobrado el sentido, sale del ataúd donde ha sido enterrada con la ayuda del fraile y parte en busca de su querido Mariotto; para huir, utiliza el disfraz de hombre y viaja hasta Alejandría. En la comedia de Lope, es Roselo quien ayuda a Julia a salir del sepulcro y, para huir, se disfrazan de villanos. Asimismo, en ambos textos, la escena de la iglesia y el sepulcro está llena de confusión, aunque con intenciones bien distintas: en Masuccio, la confusión sirve para que detengan a Mariotto; en Lope, la oscuridad y el desconcierto alientan el miedo de Marín, el gracioso criado de Roselo. En la novela de Bandello, en cambio, si bien es verdad que Giulietta piensa en la posibilidad de disfrazarse de hombre para ir a buscar a su amado, es una opción desestimada en beneficio del brebaje. Además, tampoco llega a realizarse el plan trazado, según el cual Giulietta hubiera salido del ataúd: Romeo y Giulietta, en la versión *bandelliana*, se encierran y mueren dentro del sepulcro.

Claro está que el detalle del disfraz podría haberlo desarrollado Lope no solo porque quede implícito en Bandello, sino porque es un elemento muy querido por nuestro dramaturgo. De la misma manera, Julia tenía que ser rescatada del sepulcro, necesariamente, para que la comedia tuviera el desenlace esperado; el mismo plan que, pese a ser infructuoso, también está presente en la versión *bandelliana*. Aun con todo, esos pequeños detalles que hemos apuntado, el del disfraz, la confusión y la salida del ataúd (todos pertenecientes a una misma escena), nos llevan a pensar que Lope pudo haber leído la historia de Masuccio si bien siguió, claramente, la estela de Bandello.

2.2. *El alcalde de Zalamea* atribuida a Lope (h. 1640) y *El mejor alcalde, el rey* (1620/23)

Un tema ampliamente debatido por la crítica ha sido la fuente *masucciana* en *El Alcalde de Zalamea*, tanto en la versión atribuida a Lope como en la de Calderón. Krenkel (1887: 55) advirtió las semejanzas entre el cuento XLVII de *Il Novellino* y *El alcalde de Zalamea*. Menéndez Pelayo (1969: 159), al analizar tal filiación, concluía que Masuccio no había inspirado más que leves detalles a Lope y que

el desenlace del cuento no correspondía a *El alcalde de Zalamea*, sino a *El mejor alcalde, el rey*. En esta línea se define, también, Escudero Baztán (1998: 82), quien, además, concluye que la versión conservada atribuida a Lope no es de su mano (Baztán, 1998: 79). Sin embargo, si analizamos detenidamente el argumento de la novela y lo comparamos con el de la comedia, hallaremos más de una huella de lectura; guiños de Lope o algún otro dramaturgo del Siglo de Oro que leyó los cuentos de Masuccio.

La novela XLVII empieza con las hazañas de un príncipe aragonés, Fernando el Católico, que, recalando en Valladolid, se hospeda en casa de un noble lugareño. El anfitrión ofrece una gran fiesta en honor al huésped, con música, baile y las más hermosas mujeres de la ciudad. Entre ellas sobresalen las hijas del propio noble, que enamoran perdidamente a dos de los caballeros más estimados del príncipe. Incapaces de controlar sus ardorosos deseos y sabiendo que deben partir al día siguiente, los caballeros corrompen a la criada -de quien sí conocemos el nombre: Agnolina- para que esta los introduzca en la habitación de las doncellas. La seguridad que creen tener las damas en su cámara se desvanece cuando los caballeros escalan de noche, por una escalera de cuerda, y consiguen burlarlas. Los gritos ponen al padre en alerta, quien, después de saber lo ocurrido, quiere capturar a los dos jóvenes huidos. Padre e hijas acuden ante el monarca (al principio llamado príncipe y luego rey), le cuentan lo sucedido y este se toma la venganza como un asunto personal. Para realizarla, se alía con el Podestá de la ciudad y organiza una nueva fiesta con todos los caballeros y damas del lugar, a la que también acuden los jóvenes traidores. Al descubrirlos, el rey les obliga a casarse con las doncellas, entregándoles diez mil florines de oro como dote; después, manda decapitarlos, ordena que las riquezas pasen a las viudas y dispone una nueva boda para las hijas del noble.

Como puede apreciarse, el esquema general de la novela se reproduce en la acción principal de la comedia: dos forasteros consiguen abusar de dos lugareñas mediante la ayuda de un intermediario (Agnolina, en un caso, y Galindo, en el otro). El padre, al enterarse, acude ante el rey en ambos casos: en la novela es el monarca quien, junto al podestá -o alcalde- de la ciudad, imparte justicia casándolos y, posteriormente, decapitándolos; en la comedia, es el alcalde quien, con el beneplácito del rey, consigue los mismos resultados.

Se nos puede argüir que las diferencias entre ambos relatos son mayores que las similitudes, pues, en la comedia, tanto Inés como Leonor acceden voluntariamente a los ruegos de los capitanes, mientras que, en la novela, se fuerza a las dos damas; los jóvenes, por su parte, en la novela no tienen los mismos sentimientos de venganza que en la comedia; y, además, en la novela, las dos jóvenes se casan otra vez mientras que, en la comedia, se convierten en monjas⁴. Sin embargo, hay un detalle que puede remitirnos a las historias masuccianas. Veámoslo.

4. Curiosa inversión: en la novela XXXIII, Gannoza era la que se encerraba en un convento y Julia, en *Castelvines y Montes*, conseguía volverse a casar con Roselo; en esta ocasión, en la novela hay boda y en la comedia, convento. Este final, no obstante, se contradice con lo que prelude el argumento de la novela: "e lei sopra

Don Pedro, al aceptar el cargo de alcalde al inicio de la obra, debe resolver el siguiente asunto: un pobre labrador, venido a Zalamea en tiempos de feria, encarga a un tendero que le custodie un jarrón de plata y un pañuelo con cuatro ducados (moneda de oro); al reclamarle lo que es suyo, el tendero se lo niega de manera que el labrador pide justicia ante el alcalde. Pedro Crespo, para cerciorarse del asunto, manda llamar al tendero, que jura no haber cometido delito alguno ni haber visto nunca al labrador (v.350-356). Incrédulo todavía, el alcalde necesita más verificaciones y manda a su escribano a casa del tendero, con el rosario de este como prueba, para que la mujer le dé, a cambio, el jarro y el pañuelo: “a su mujer [...] por señas deste rosario/ os dé el jarro y el pañuelo” (vv.382-385). Efectivamente, el escribano vuelve con el jarro de plata junto a los ducados de oro y se descubre el engaño del tendero, al que se manda a galeras.

Una escena parecida, en la que el embuste parte de un objeto de plata, se encuentra en la novela XVII de Masuccio, aunque con desarrollo e intención distintas. Micer Floriano compra una copa de plata y oro, que manda llevar a su casa a través del mozo del joyero. Dos malhechores romanos que todo lo ven, mandan una lamprea a casa de Micer Floriando, anunciando a su mujer que la prepare para los invitados que llegarán por la noche; a cambio, le piden la copa, pues su marido se ha desdicho de la compra. Uno de los malhechores se lamenta por no haber podido probar la lamprea y decide volver a burlar a micer Floriano: engaña nuevamente a la mujer diciendo que han encontrado la copa de plata y que su marido quiere celebrarlo comiendo el pescado con sus amigos. La mujer se queda, pues, sin jarro y sin lamprea.

Todo resulta ser un engaño para quedarse con la misma copa de plata y ducados de oro que quiere el tendero de la comedia. En los dos casos, es la mujer quien, reconociendo algo del marido, da el objeto de plata a cambio. Un lejano eco que quizás resonara desde aquel "vasillo de plata en que brindaron" los amos de Guzmán (Alemán, 2004: 208). El pícaro, en *Guzmán de Alfarache* I, ii, 5, robó ese objeto de plata y se lo vendió al mismo propietario, la mujer de su amo.

Más allá de estas leves coincidencias, que bien pueden derivarse del folclore tradicional, nos interesa señalar la moraleja final de Masuccio en la novela que estamos analizando, la número XLVII. En ese apartado final donde el autor sanciona o alaba la historia que acaba de narrar, Masuccio aprovecha la ocasión para ensalzar la labor de los reyes:

attento che pare che non per altro li mondani principi e da Dio e dalla natura e da le divine ed umane leggi sieno in terra a lo reggimento e governo de' populi e ministramento de giustizia stati ordinati e istituiti, che per governo con eguale bilanza reggere e governare, removendo da lor petto ogni amore e passione, odio e rancore. (Masuccio, 2000: 536)

il suo corpo per dolore se more" (Masuccio, 2000: 417). Ganozza habría tenido que morir sobre el cuerpo inerte del amado y, sin embargo, termina sus días en un convento.

Una loa que está en clara consonancia con el mensaje que nos transmite Lope en *El mejor alcalde, el rey*. Como decía Menéndez Pelayo, el final de esta comedia comparte varios elementos con el cuento XLVII: la justicia impartida por el rey, la boda entre la víctima y el noble traidor, a quien se decapita; y la segunda boda que pone punto y final feliz a la historia. No es de extrañar, por tanto, que Lope, conociendo su labor creadora, adaptara las novelas, o parte de ellas, en varias de sus comedias. De esta historia, parece haber utilizado el esquema argumental para construir su versión de *El alcalde de Zalamea*, y el final de la novela en el desenlace de *El mejor alcalde, el rey*⁵.

3. Masuccio y *El alcalde de Zalamea* de Calderón

El cuento XLVII de Masuccio fue analizado por Krenkel (1887: 55-75) como fuente de la comedia calderoniana, basada, a su vez, en la versión atribuida a Lope, pese a que, como indica Sloman (1958: 219), poco tiene que ver una con la otra. Menéndez Pelayo, sin embargo, descartó el influjo *masucciano*, tanto para el caso de Lope como para el de Calderón (1969: 157-159), de cuyo juicio deriva el rechazo de muchos otros estudiosos. Rosa Navarro, sin embargo, deja la puerta abierta para que se examine, con mayor detenimiento, dicha filiación: "basta leer el argumento para advertir que la relación es más que probable" (Navarro Durán, 2007: 251). Cabría recordar que la actualización de una fuente literaria implica, necesariamente, la adecuación a los valores del momento en que se escribe el texto receptor. Por tanto, un antecedente literario no suministra una plantilla con la que calcar los argumentos, sino una inspiración y unas huellas de lectura, sutiles a veces, que se esconden entre innegables diferencias.

Los elementos principales que articulan la novela continúan estando presentes en esta versión teatral: forasteros que llegan a un pueblo y abusan de mujeres del lugar. La dúplice posibilidad está latente, pues la obra se inicia con la llegada de dos forasteros: un sargento y un capitán; las damas también son, potencialmente, dos: Isabel y su prima Inés, a las que Crespo encierra en una habitación. Sin embargo, Calderón opta por reducir el drama a un solo abuso, el que comete el capitán sobre Isabel.

Además de un esquema argumental similar, que podría basarse exclusivamente en la versión anterior, encontramos otros elementos presentes solo en la novela y ausentes en la versión atribuida a Lope. Por ejemplo, la música y el baile de la Chispa y Rebolledo en la comedia calderoniana recuerdan ese ambiente festivo que preparaba el noble vallisoletano para recibir al príncipe en el cuento de Masuccio. Como sucedía en esa segunda fiesta organizada por el rey, para atraer a los caballe-

5. Donald McGrady, tras analizar las posibles fuentes, concluye que la comedia de Lope se aproxima, por un lado, a la versión de Sercambi; por otro, busca inspiración segura en Bandello y en Masuccio (McGrady, 1985: 604-618).

ros traidores, esta pareja de graciosos vuelve a cantar bajo la ventana de Isabel con el objetivo de que el capitán la vea otra vez. En esta ocasión, sin embargo, las notas musicales no surten efecto, pues Isabel no se asoma a la ventana.

La belleza de Isabel también es comparable a las dos hijas de la novela: son las más hermosas del lugar. Describiendo a las hijas del noble vallisoletano, Masuccio nos dice que, entre todas las mujeres que acuden a la fiesta, "più che altre leggiadre e oneste furono doe soe figlie vergini donzelle, e de tanta soperchia bellezza che fra lo resto teniano il principato" (Masuccio, 2000: 532). En la obra de Calderón, el sargento explica a don Álvaro por qué ha escogido la casa de Pedro Crespo para hospedarse: "porque en Zalamea/ no hay tan bella mujer..." (Calderón, 1976: vv.179-180); una mujer hermosa que posee discreción, según advertirá don Álvaro más adelante: "No sólo vuestra hermosura/ es de rara perfección/ pero vuestro entendimiento/ lo es también; porque hoy en vos/ alianza están jurando/ hermosura y discreción" (Calderón, 1976: vv.715-720).

En los dos casos, las mujeres creen estar a buen recaudo en sus respectivas habitaciones. En la novela se nos describe la cámara "dove dette donzelle securissime si credevano essere" (Masuccio, 2000: 532). En la comedia, Isabel cree que en el desván estará segura de todo peligro y su honra estará a salvo: "Mi prima y yo en ese cuarto/ estaremos, sin que nadie/ ni aun el sol mismo, hoy sepa/ de nosotras" (Calderón, 1976: vv.545-548). La honestidad y el recato de Isabel se aproximan al comportamiento de las damas en la novela, pues recordemos que en la versión atribuida a Lope, las dos hermanas deciden desobedecer al padre y huir con los capitanes.

En resumen, podemos decir que en muy breve espacio de tiempo, los forasteros que llegan a Valladolid, en un caso, o a Zalamea, en los otros dos, se encaprichan de doncellas del lugar; como deben proseguir el camino y no disponen de mucho tiempo, satisfacen sus deseos utilizando recursos distintos para abusar de las doncellas (escalando a sus aposentos en la novela; engañándolas en la versión atribuida a Lope; y raptándola en la obra de Calderón). En los tres casos, los caballeros acaban pagando sus burlas con la muerte. Parece plausible pensar que la novela de Masuccio suministró un esqueleto argumental a ambos dramaturgos, si bien la mirada de cada uno de ellos adoptó lo que mejor convenía a su objetivo dramático, variando el tono y la intención en cada una de las recreaciones.

4. Conclusiones

La obra de Masuccio, con toda probabilidad, circuló por España (bien a través de libros que se mandaban desde Italia, bien a través de representaciones dramáticas) suministrando, así, argumentos y motivos literarios que aprovecharon muchos ingenios de nuestro Siglo de Oro. La recreación de algunas historias de *Il Novellino* no sólo se dio en la prosa de ficción, sino también en el teatro de Lope de Vega y Calderón: encontramos lejanas reminiscencias en comedias como *Castelvines* y

Monteses, claras influencias en *La francesilla* o *El mejor alcalde, el rey* y sutiles huellas de lectura en las versiones de *El alcalde de Zalamea*.

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo (2004): *Guzmán de Alfarache* en *Novela Picaresca, I*, ed. R. Navarro, Madrid, Biblioteca Castro.
- BANDELLO, Matteo (1942): *Novelle*, ed. F. Flora, Milán, Mondadori.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1976): *El alcalde de Zalamea*, ed. J. M. Díez, Madrid, Castalia.
- CONDE LÓPEZ, Juan Carlos (2007): "Las traducciones del *Decameron* al castellano en el siglo XV", *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, ed. N. Muñiz, Florencia, Franco Cesati Editore, pp. 139-156.
- D'ANTUONO, Nancy L. (1983): *Boccaccio's "Novelle" in the Theater of Lope de Vega*, Potomac, José Porrúa Turanzas.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan M. (1998): *El Alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones*, Iberoamericana, Madrid.
- GASPARETTI, Antonio (1930): "Giovan Battista Giraldi e Lope de Vega", en *Bulletin Hispanique*, 32-4, pp. 372-403.
- GASPARETTI, Antonio (1939): *Las "Novelas" de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Imp. Cervantes.
- KRENKEL, Max (1887): *Klassische Bühnendichtungen der Spanier, III. Calderon. Der Richter von Zalamea*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth.
- MASUCCIO SALERNITANO (2000): *Il Novellino nell'edizione di Luigi Settembrini a cura de Salvatore Silvano Nigro*, Milán, RCS Libri.
- MCGRADY, Donald (1985): "Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*: its italian novella sources and its influence upon Manzoni's *I promessi sposi*", *The Modern Language Review*, 80-3, pp. 604-618.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1969): "Observaciones preliminares", en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, BAE, tomo XXV, pp. 155-169.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2001): "Lope y sus comedias de enredo con motivos boccaccianos", *Insula*, 658, pp. 22-24.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2007): "Masuccio y la novela española de la Edad de Oro", *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, N. Muñiz (ed.), Florencia, Franco Cesati Editore, pp. 233-252.
- PIROVANO, Donato (1996): *Modi narrativi e stile del "Novellino" di Masuccio Salernitano*, Florencia, La Nuova Italia Editrice.
- REINA, Luigi (2002): *Masuccio Salernitano. Letteratura e società del Novellino*, Salerno, Edisud.
- ROMERA PINTOR, Irene (1999): "La obra de Giraldi Cinzio a través de sus traducciones" en M. A. Vega y R. Martín-Gaitero (eds.), *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 367-374.

- ROMERA PINTOR, Irene (2000): "De Giraldi Cinthio a Lope de Vega: red intertextual en *La cortesía de España*" en M. G. Profeti (ed.), "*Otro Lope no ha de haber*". *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, vol. III, Florencia, Alinea, pp. 33-48.
- SLOMAN, Albert E. (1958): *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, The Dolphin Book.
- VEGA, Lope de (1860): "Castelvines y Monteses", *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. J. E. Hartzengusch, Madrid, Rivadeneyra, pp. 1-23.
- VEGA, Lope de (1981): *La Francesilla*, ed. D. McGrady, Charlottesville, Virginia.
- VEGA, Lope de (1983): *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Planeta.
- VEGA, Lope de (1993): *El mejor alcalde, el rey*, ed. F. P. Casa y B. Primorac, Madrid, Cátedra.



De Barclay a Calderón: algunas claves sobre la fuente de *Argenis y Poliarco*

Alicia Vara López
Universidade de Santiago de Compostela¹

Palabras clave: Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, Barclay, Gabriel de Corral, José de Pellicer.

1. Introducción

La extraordinaria popularidad de la *Argenis* (1621), de John Barclay, en España se refleja en la aparición de dos traducciones del texto latino al español en el mismo año de 1626². Movidio por el éxito de esta obra narrativa de raigambre bizantina, pocos años después (h. 1629) Calderón de la Barca decide componer una adaptación teatral en molde de comedia, con el título de *Argenis y Poliarco*. De entre las distintas ediciones latinas y las dos traducciones al español no se ha determinado hasta el momento cuál fue la fuente para la elaboración de la comedia calderoniana, que sigue en líneas generales la historia de Barclay e incorpora sus personajes principales.

En las próximas líneas me propongo reflexionar acerca de las relaciones existentes entre todos estos textos con la finalidad de aducir las pruebas suficientes para arrojar luz sobre el asunto de la fuente.

2. La *Argenis* de John Barclay y las dos traducciones españolas

Cruz Casado caracteriza la *Argenis* de Barclay (1582-1621) como una “novela latina tardía de rasgos humanísticos incluida entre las secuelas eruditas de la antigua novela griega y bizantina” (2002: 358). Su excepcional auge se manifestó en el gran

1. El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación sobre la obra de Calderón financiado por la DGICYT HUM2007-61419/FILO (cuyo Investigador principal es el prof. Luis Iglesias Feijoo, y el co-director el prof. Santiago Fernández Mosquera) y en el Proyecto Consolider CSD2009-00033, denominado “Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)”, cuyo coordinador general es el prof. Joan Oleza.

2. Informan de este éxito las veintitrés ediciones en latín que se realizaron entre 1621 y 1631 y otras veintitrés en el resto del siglo XVII. Merecen especial atención también la traducción de la obra a trece lenguas; las tres continuaciones y al menos dos adaptaciones teatrales, una del francés Pierre Du Ryer (h. 1630) y otra —la que nos ocupa— de Calderón (Davis, 1991: 219).

número de obras inspiradas en ella y abundantísimas alusiones por parte de distintos autores, que muestran el insólito impacto que causó en lectores de toda Europa.

Como se adelantaba, en el mismo año de 1626 aparecen dos traducciones independientes, reflejo de dos actitudes diferentes frente al texto latino y también ante el debate sobre el culteranismo, vigente en la época. Ambas son completas, ya que recogen enteramente el argumento de la fuente, y proceden de la segunda edición parisina, de 1622, distinta de la primera (de 1621) en dos lugares no introducidos por el autor, que muere en 1621, como se había adelantado (Davis, 1983: 35-37). Las dos traducciones al español se encontraron en prensa simultáneamente, lo cual informa de las garantías de éxito que ofreció la historia en su momento.

Por un lado, Gabriel de Corral, poeta de la época —autor de *La Cintia de Aranjuez*—, traduce la obra de Barclay con el título de *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco, en prosa y verso* en la portada y *La historia de Argenis y Poliarco*, en el folio primero. La aprobación más temprana, de Francisco Boil, data del 5 de noviembre de 1625 y se percibe cierta prisa del autor por apurar el proceso de publicación al ver en la traducción de Pellicer una competidora. Esta traducción es la más libre, idiomática y clara de las dos, en consonancia con la vinculación del autor al movimiento anticulteranista.

José Pellicer de Ossau, Salas y Tovar es el autor de la otra traducción al español de la *Argenis*. En los preliminares figura como fecha de aprobación por parte de Gabriel de Moncada el 31 de octubre de 1625 —pocos días antes que la de Corral— y el “privilegio” es del 24 de noviembre de 1625 —coincidiendo la fecha con la de la otra traducción. Charles Davis afirma que se trata de la más conocida de las dos traducciones y la califica de más oscura, verbosa, poética y ornamental que su homóloga, ya que contiene 25000 palabras más y también mayor presencia de hipérbatos y cultismos (1983: 29 y ss.). Su popularidad se relaciona con la vinculación de Pellicer a la órbita culteranista y gongorina, en pleno apogeo en la época, y explica el supuesto desplazamiento de la traducción de Corral³.

La edición latina más temprana que he podido manejar, ubicada en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela está fechada en 1630 y en la portada puede leerse “Ex officina Elzeviriana”. Pertenece a los Elzevirios, célebre familia de impresores que vivieron en Leiden y Amsterdam, cuya actividad editorial se inició hacia 1580. Fueron famosos por sus libros de pequeño tamaño, de precio asequible y vocación divulgativa.

3. Hacia la determinación de la fuente inmediata de Calderón

Hasta el día de hoy no se ha podido demostrar con certeza cuál de las distintas *versiones* de la historia fue la manejada por Calderón para su reescritura dramática,

3. Lida de Malkiel (1966: 233) estudia el distinto peso que tuvieron en la época las dos traducciones.

aunque los pocos que han tratado el tema coinciden en señalar la traducción de Pellicer como opción más plausible⁴.

Contra la hipótesis de que Calderón hubiera adaptado a las tablas el texto de la traducción de Corral, se levanta *a priori* la ya mencionada ubicación del dramaturgo en la órbita culterana, opuesta a la posición de Corral. En caso de poder elegir, es improbable que el autor se hubiese decantado por una obra alejada de la tendencia gongorina que él secundaba, mas habrá que demostrar textualmente esta falta de vinculación.

Otra posibilidad, ya adelantada en las páginas anteriores, es que Calderón no hubiera utilizado ninguna de las dos traducciones, sino el texto original latino. Si así fuese, no habría consultado la edición segoviana de 1632, ya que parece muy tardía⁵. De hecho, en 1637 se lleva a la imprenta la comedia y ya en julio del 36 se encargan copias para representar la obra en un pueblo, lo cual hace pensar que la obra tuvo que tener un rodaje previo que impediría una fecha tan avanzada para la lectura de la fuente por parte de Calderón y su consiguiente adaptación teatral. Podría, en cambio, llegar a sus manos una edición latina anterior no impresa en España, similar a las que emplearon Corral y Pellicer para sus traducciones, con lo cual no se puede descartar esta opción como fuente⁶.

El cotejo de la comedia con las dos traducciones y el texto latino es la única vía para la determinación de la fuente inmediata, objetivo del presente trabajo.

4. Ya Valbuena Briones afirma que “la fuente inmediata es el libro de don José Pellicer de Salas y Tobar, *Argenis*, que recoge la antigua leyenda escrita por Juan Barclay de Escocia y que posee una enseñanza para los príncipes” (1956: II, 1917), aunque no ofrece ninguna prueba que sostenga su afirmación, la cual podría derivar del desconocimiento de la traducción de Corral, debido a la menor difusión que tuvo en su momento. Ludwig Pfandl (1921: 134) saca a luz este problema y hace notar en un cortísimo artículo la necesidad de estudiarlo en profundidad. A pesar de reconocer no haber cotejado las traducciones ni ninguna edición latina con la comedia, el estudioso asegura simplificar la cuestión al dar noticia de unas palabras del propio Pellicer en una bibliografía de sus obras hecha por sí mismo y editada en Valencia en 1671 (Pellicer, 1671: f. 14). Tras la entrada de la traducción de la *Argenis* de Barclay y de la continuación afirma Pellicer que ambos trabajos inspiraron a Calderón en la composición de la comedia *Argenis y Poliarco*. No obstante, ha de considerarse que la publicación de estas palabras, si bien puede ser tratada como un indicio, no ofrece solución alguna al asunto, ya que Pellicer podría haber señalado su traducción como fuente de la obra calderoniana con la finalidad de aportar prestigio a su propio trabajo en un momento en el que el dramaturgo contaba con gran reconocimiento literario.

5. Todo apunta al hecho de que en España se habría conocido la obra de Barclay antes por las traducciones de 1626 que por la edición latina, excepto en grupos muy selectos.

6. Una cuarta posibilidad podría ser que en la comedia existiesen elementos de la *Argenis* continuada, pero esta segunda parte comienza con el desembarco de un embajador de la reina madre (la madre de Poliarco) en Sicilia y con la muerte del rey Meleandro. Presenta, por tanto, otros personajes y se narran acontecimientos diferentes a aquellos que aparecían en la obra escrita por Barclay. La acción de la comedia termina con el desenlace de la primera parte, por lo que es evidente la falta de vinculación entre ambas obras.

3.1. Nivel léxico

El análisis comparativo del léxico es uno de los recursos más productivos y fiables para resolver cuestiones filiatorias en casos como el que nos ocupa, donde métodos utilizados en crítica textual, basados en los errores de copia, no resultan operativos. Estamos ante un texto original latino que es traducido y adaptado a un molde teatral (el orden de estos procesos se desconoce). Lo que interesa en este caso es determinar cuál de los tres textos (la edición latina o las traducciones) tuvo en mano Calderón, y asegurarnos del número y orden de las transformaciones que sufrió el texto latino antes de metamorfosearse en comedia calderoniana.

Como el resultado final es una adaptación teatral en la que se realizaron omisiones, adiciones, cambios de orden y reelaboraciones con respecto a la historia original, no se hallan fragmentos totalmente equivalentes en los cuatro testimonios, sobre todo si se parte de la comedia. Sin embargo, existen algunos pasajes claramente homólogos en cuanto que atienden a un mismo momento de la trama y reproducen aproximadamente los mismos acontecimientos en la edición latina, las traducciones y la comedia. Su selección es el paso previo antes del hallazgo de evidencias léxicas que permitan iniciar una filiación.

Para comenzar, la alusión al sufrimiento de Timoclea ante el ataque a Poliarco aparece reflejada de forma explícita tanto en la comedia (“voz tan triste”, v. 25; “ecos lastimosos”, v. 27) como en la traducción de Pellicer (“doloroso ruido”, fol. 1v). Sin embargo, este sentimiento de dolor o tristeza se manifiesta en la traducción de Corral de manera indirecta, a través de la alusión al llanto (“atrocidad del llanto”, “sollozos y suspiros”, fol. 1r), que es la consecuencia del sufrimiento. Esta caracterización de Timoclea a través de su llanto procede de la edición latina (“gemendi; Inter anhelitus & suspiria”, p. 28). La selección léxica puede tomarse como un indicio para rechazar la consideración de la edición latina y del texto de Corral como fuentes directas de Calderón, al mismo tiempo que comienza a vislumbrarse como texto base la traducción de Pellicer.

En el momento en el que Arcombrotto pide disculpas a Poliarco por pretender ayudarlo, cuando él solo fue suficiente para enfrentarse a los bandoleros, utiliza una vez más el verbo *socorrer*, presente en la lectura de Pellicer y ausente en el fragmento paralelo de la traducción de Gabriel de Corral. La edición latina había elegido el verbo *auxiliar*, con lo cual se distancia de Calderón.

Algo similar sucede con la alusión a los *bandoleros* en la comedia (vv. 42, 138, 489), que coincide con los “malvados bandoleros” (fol. 1v) de la traducción de Pellicer y no con los “infames salteadores” (fol. 1v) que describe Gabriel de Corral. En la edición latina aparecían palabras como *praedones* y *grassatorum* (p. 28), que se identifican con *ladrones* o *salteadores*, pero no con *bandoleros*, que tendría como étimo *latro-latronis*:

<u>Calderón</u>	<u>Pellicer</u>	<u>Corral</u>	<u>Edición latina</u>
de tres prodigios fieros, / partos destas montañas, bandoleros / que por tirana suerte / su vida compran con la ajena muerte (vv. 41-44).	malvados bandoleros (fol. 1v) sangrienta escuadra de salteadores (fols. 1v-2r)	infames salteadores (fol. 1v) infame gavilla de ladrones (fol. 1v)	praedones nefarii (p. 28) grassatorum ferox turba (p. 28)

Además Calderón se refiere a la lucha de Poliarco con dichos malhechores empleando el adjetivo *combatida* (v. 40) aplicado a vida, que se manifiesta en forma de verbo en la traducción de Pellicer (*combaten*, fol. 1v), referido al mismo Poliarco. En cambio, la otra traducción utiliza el verbo *destruir* (fol. 1v), aplicado a Sicilia. La sintaxis de la edición latina, donde aparece el verbo *oppugnant* (p. 28) (con el significado de ‘atacar’ o ‘asaltar’, también referido a Sicilia) es similar a la de Corral.

Cuando Timoclea describe la cueva donde va a ser escondido Poliarco, emplea el adjetivo *labrada* (v. 629), que coincide con el verbo *labraron* utilizado por Pellicer (fol. 15v) y difiere claramente del *cavaron* (fol. 9v) que emplea la otra traducción. De manera similar, tanto Calderón como Pellicer emplean el mismo étimo (*secreto*, v. 629 / fol. 15r) para aludir a lo oculto del refugio, mientras que Corral prefiere el adjetivo *encubierto* (fol. 9v). La edición latina no coincide con ninguno de los dos casos desde el punto de vista léxico:

<u>Calderón</u>	<u>Pellicer</u>	<u>Corral</u>	<u>Edición latina</u>
una cueva que esta casa / tiene para tal efeto / labrada con tal secreto / que nadie sabe qué pasa / hasta allí. Y, si entras por ella / una vez, fía de mí / que no ha de saber de ti / ni aun la luminar estrella / del sol (vv. 627-635).	Una secreta mina de todos, salvo de mi ignorada, labraron en las entrañas de la tierra los que construyeron esta casa (fol. 15r-v).	una senda encubierto , que fuera de mí nadie la sabe, cavaron debajo de la tierra los que edificaron esta casa (fol. 9v).	Latens iter, & praeter me hodie nemini notum, effoderunt sub terra qui has aedes condidere (p. 47)

El ejemplo que sigue alude al momento en el que el rey Meleandro sufre el accidente en su coche, para caer en la *laguna*, según la comedia (v. 1277) y el texto

de Pellicer (fol. 86r). Es representativo aquí que, en la lectura de Gabriel de Corral, el monarca cae en un *lago* (fol. 53r), identificado con el *lacus* (p. 143) de la versión latina.

<u>Calderón</u>	<u>Pellicer</u>	<u>Corral</u>	<u>Versión latina</u>
un coche y en lo profundo / desa laguna se anega. (vv. 1276-1277)	Una laguna había de pocos más de mil pasos en circuito (fol. 86r)	Había un lago de cosa de mil pasos en torno (fol. 53v)	Lacuum erat passuum non plus mille ambitu (p. 143)

Otro indicio que nos inclina a descartar la traducción de Corral como fuente inmediata es el hecho de que en la obra de Pellicer (fol. 16r), al igual que en la comedia, aparece el gracioso denominado *Gelanor*, frente al *Gelanoro* que presenta Corral (fol. 10v)⁷. Ciertamente es que por sí sola esta elección onomástica es de débil valor para la determinación de la fuente directa, mas si se tiene en cuenta la dirección hacia la que apuntan la mayoría de las coincidencias, sí cobra un valor importante.

Volvamos ahora al momento en el que Timoclea pide ayuda a Arcombroto. En las traducciones al español y en la comedia se alude a su condición de *mujer* como motivo de la obligación de socorro, mientras que la edición latina expresaba esta misma idea empleando la reverencia a su *sexo*⁸:

<u>Calderón</u>	<u>Pellicer</u>	<u>Corral</u>	<u>Edición latina</u>
socorrer pretendo / su valiente fatiga, / que una mujer con ser mujer obliga / al hombre más cobarde. (vv. 30-33)	Hirió la piedad del joven, fuera del favor inclinado a los menesterosos, la reverencia también al ser mujer (fol. 1v)	Dispuso la inclinación del joven, fuera de la obligación de favorecer a los necesitados, el respeto que en ser mujer se debe (fol. 1v)	Concussere illico juvenis mentem praeter favorem in miseris pronum, etiam reverentia sexus (p. 28)

Otro punto que distancia la edición latina de la comedia calderoniana es el hecho de que en el original se hacía referencia a Timoclea como *matrona* (p. 29, ‘madre de familia, mujer casada’), mientras que esta condición no aparece en ninguna de las dos traducciones ni en la comedia. Corral (fol. 1v) y Pellicer (fol. 2r) traducen el

7. La lectura de la fuente, Gelanorus (p. 48) obviamente no sirve para determinar filiación alguna, sino que se trata del origen de la divergencia por parte de los dos traductores.

8. Este ejemplo no sirve para descartar la traducción de Corral como fuente, pero sí es relevante en cuanto al texto latino.

sustantivo como *dama* y Calderón sigue esta tendencia al presentar a una Timoclea joven y soltera que terminará casándose con Arcombroto⁹.

Por último, es pertinente también destacar la alternancia en el uso del lexema *Trinacria* al lado de Sicilia, tanto en la comedia calderoniana (“trinacrio suelo”, v. 23) como en la traducción de Pellicer¹⁰, mientras que Gabriel de Corral (fols. 1r, 1v, 4r, 16v, 161v, etc.) y el texto latino (p. 28, 101, 166, etc.) únicamente utilizan el topónimo Sicilia. Resulta muy representativo un ejemplo en el que Pellicer emplea el gentilicio *trinacrio* (fol. 97v), mientras que Corral opta por la forma *Sicilianos*, traducción directa del latín *Siculorum* (p. 162).

3.2. Nivel semántico

Existen otros ejemplos en los cuales es la proximidad semántica y no léxica la que nos inclina a emparejar la comedia con la traducción de Pellicer y a descartar una vinculación al texto de Gabriel de Corral o a la versión latina primitiva.

Si retomamos un pasaje empleado más arriba se percibe la cercanía entre el significado de *cueva* y *mina* —lecturas de Calderón y Pellicer, respectivamente, que aluden a un lugar excavado en la tierra— y su distancia con respecto a *senda* e *iter* —términos empleados por Corral y la edición latina, más próximos al significado de *camino*.

<u>Calderón</u>	<u>Pellicer</u>	<u>G. de Corral</u>	<u>Edición latina</u>
una cueva que esta casa tiene para tal efeto labrada con tal secreto (vv. 627-629)	una secreta mina de todos, salvo de mí ignorada, labraron en las entrañas de la tierra los que construyeron esta casa. (fol. 15)	una senda encubierta que fuera de mí nadie la sabe, cavaron debajo de tierra los que edificaron esta casa. (fol. 9v)	Latens iter , & praeter me hodie nemini notum, effoderunt sub terra qui has aedes condidere (p. 47)

Así también, en la narración del episodio del intento de secuestro de Argenis existen coincidencias de relevancia. Una de ellas, también semántica, es la elección de verbos muy similares por parte de Calderón (*combatir*, v. 400) y Pellicer (*batir*, fol. 227v), referidos al contacto beligerante del mar con el edificio en el que se escondía la princesa. En cambio, la edición latina no ofrecía este significado de

9. En la comedia Timoclea aparece caracterizada como dama ya en las dramatis personae y Arcombroto alude a ella como “hermosa dama” (v. 49) y dama de Argenis (v. 105). Poliarco la nombra como tal en el verso 487.

10. Se utiliza en la edición de Pellicer el lexema *trinacrio* en los folios 26v, 36v, 92v, 94v, 243v, etc.

oposición, ya que utiliza *alluo* (bañar, p. 359), que Corral traduce como *cercar* (fol. 105r). La otra prueba, de tipo léxico, es la utilización del sustantivo *escala* por parte de Calderón (v. 402) y Pellicer donde la edición latina leía *funiculum* (p. 359) y Corral traduce más literalmente por *cuerda* (fol. 150v).

<u>Calderón</u>	<u>Pellicer</u>	<u>G. de Corral</u>	<u>Edición latina</u>
por una parte que el mar combatía sus cimientos arrojaron cautamente las escalas y subieron (vv. 399-402).	habían hallado senda para el alcázar por donde le bate el mar no sé con qué garfio arrojado al muro, que luego prendió en las piedras y sostuvo inmoble una atada escala (fol. 227v)	Halló modo de escalar el alcázar por la parte que le cerca el mar no sé con qué garfio arrojado al muro que prendió en las piedras y del pendía una cuerda por donde podían trepar arriba. (fol. 150r-v).	Viam ajebat se ad arcem inuenisse; qua mari alluitur ; nescio qua harpagine in murum coniecta, quae ilicet saxis haesit, praeligatumque funiculum , per quem in altum scandi posset, (p. 359)

3.3. Nivel morfológico

En ocasiones se puede hablar de identidad morfológica en el texto de Pellicer y Calderón frente a los demás, aun cuando en todos los testimonios coincide el mismo lexema.

Es el caso del momento en el que Arsidias informa a Argenis de que la nueva de que Poliarco había muerto es falsa. La comedia calderoniana selecciona el mismo tiempo verbal del verbo *vivir* que la traducción de Pellicer y la fuente latina (el presente de indicativo), mientras que Corral prefiere una estructura atributiva. Este pasaje sirve para descartar la traducción de Corral como fuente de la comedia e intentar reconstruir el proceso que sufre el texto latino desde su traducción de mano de Pellicer hasta la adaptación teatral. Al tener delante este pasaje salta a la vista a nivel léxico la coincidencia en el sustantivo *pesar* por parte de Calderón y Pellicer, frente a Corral, que opta por “dolor y desconsuelo”, más fiel al *dolore* latino.

<u>Calderón</u>	<u>Pellicer</u>	<u>G. de Corral</u>	<u>Edición latina</u>
<p>que Poliarco vive (v. 949)</p> <p>Pues no me quitó la vida / el pesar, no me le quite / el placer (vv. 980-982)</p>	<p>Vive, oh señora (dijo) y está bueno Poliarco. [...]</p> <p>Argenis casi con las desperdiciadas lágrimas desmayada: y entonces acaso cuando llegó Selenisa olvidada del dolor se había ociado algún poco, quedando herida del rápido consuelo, más peligrosamente fue oprimida con la presteza del contento que antes lo había sido con el pesar (fol. 51v)</p>	<p>Mas vivo está (dice), vivo y con salud Poliarco. [...]</p> <p>Argenis desagrada casi por el desperdicio de las lágrimas, entonces cuando llegó Selenisa, arrebatada del dolor y olvidada se había trasportado, cuando herida del súbito gozo, peligro más que en poder del dolor y desconsuelo (fol. 32r)</p>	<p>sed, vivit, o domina, inquit valetque Poliarachus. [...]</p> <p>Argenis consumptis lachrymis pene exanguis, & tunc forte cum advenit Selenissa, doloris quoque oblita, languerat; cum repentina consolatione icta periculosius celeritate gaudii, quam antea dolore oppressa est (p. 95).</p>

3.4. Contraejemplos

No se puede pasar por alto algún caso aislado en el que, sea por azar o por otras razones que se tratarán de aclarar, Calderón coincide en algunas lecturas con Gabriel de Corral y no con Pellicer, sin que esto suponga que el autor haya incurrido en *contaminatio*.

Esto sucede, por poner un ejemplo, en la utilización del sustantivo *banda* en la comedia y en la traducción de Corral (fols. 62, 63, 64) para referirse al regalo que Argenis hace llegar a Poliarco en señal de su amor. Pellicer, por su parte, utiliza el término *brazalete* (fols. 97v, 98, 99, 100), traducido más literalmente del sustantivo latino *armilla* (pp. 162, 163, 164). Según *Autoridades* el brazalete es un adorno típicamente femenino, mientras que la banda la llevan los “oficiales militares”¹¹. Esta puede ser la causa de la elección de Calderón, ya que el regalo iba dirigido a Poliarco¹². En el corpus del *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO) aparece en

11. De hecho, en la traducción de Pellicer se lee “este atavío en muchas partes era no sólo de hombres, sino de mujeres” (fol. 98v).

12. No olvidemos que, por decoro al heroísmo de Poliarco, Calderón había prescindido del pasaje en el que Poliarco se cae del caballo, así como aquel en el que se viste de mujer. Por la misma razón podría haber sustituido una prenda femenina (el brazalete) por otra que destacara su condición de alto mando militar (la banda).

Calderón el sustantivo *brazalete* únicamente en una ocasión, en la obra *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, que es además cincuenta años posterior a *Argenis y Poliarco*. Por ello, puede considerarse que no se trata de un término muy común en el *usus scribendi* del autor, mientras que abundan los usos de *banda*¹³.

Otro contraejemplo se halla en la utilización en la comedia del sustantivo *arquita* / *arquilla*, en divergencia con el término *escribanía* (fol. 117r) que elige Pellicer para hacer referencia al cofre donde se guarda la prueba del tesoro de Túsbal, que aparecía en la edición latina expresado como *cistula* (p. 192). Esta coincidencia con Corral se puede justificar por el hecho de que la palabra *escribanía* es menos frecuente que *arca*. No he encontrado en TESO ningún caso en el que Calderón utilice *escribanía* con dicha acepción. Existe por parte de Pellicer la oscilación entre varios sinónimos, tal como se vio en páginas anteriores, de forma que en este caso concreto quizá utilice la variante *escribanía* para evitar reiteraciones léxicas. Emplea en otras ocasiones *arquilla* (fol. 119v), *arca* (fol. 118r), *arquita* (fol. 118r, fol. 430v, 448v) y *cofrecillo* (fol. 117v). Esta última, como se adelantaba, coincide con el *cofrecillo* que aparece en la acotación que sigue al verso 1615 de la comedia. Por otro lado, Calderón y Pellicer concuerdan en la utilización de palabras de la familia léxica de *tesoro*, ausentes en la otra traducción. Estos hechos nos inclinan a pensar que la elección de *arquita*, coincidente con la traducción de Corral, no indica que Calderón tuviese en sus manos esta traducción.

Además, en el mismo pasaje existen más evidencias léxicas que emparentan la comedia con la traducción de Pellicer. Es el caso del empleo del verbo *atesorar* (v. 1591) y del sustantivo *tesoros* (fol. 117r), donde la traducción de Corral (fol. 76r) y el original latino (p. 192) decían *fortuna(s)*.

3.5. Conclusión

Una vez analizados todos estos casos queda sobradamente determinada la fuente inmediata del texto calderoniano. No cabe duda de que el dramaturgo manejó la traducción de Pellicer y se basó en ella para componer su comedia *Argenis y Poliarco*, del mismo modo que se descartan como textos base la edición latina y la traducción al español de Gabriel de Corral, a la vista de los datos. En efecto, cada una de las coincidencias y divergencias léxicas, semánticas y gramaticales aportadas incide en la cercanía del texto calderoniano con la edición de Pellicer y su discordancia con respecto a los restantes testimonios. A todo esto hay que añadir el hecho ya mencionado de que la traducción de Pellicer se acomoda al gusto literario culteranista de moda en la época, compartido por Calderón.

Traducción e interpretación son dos formas de acercamiento a un texto, dos procedimientos hermenéuticos muy próximos y de especial relevancia para la com-

13. No se ha localizado en el *Corpus diacrónico del español* (CORDE) ningún caso en el que Calderón utilice el sustantivo *brazalete*.

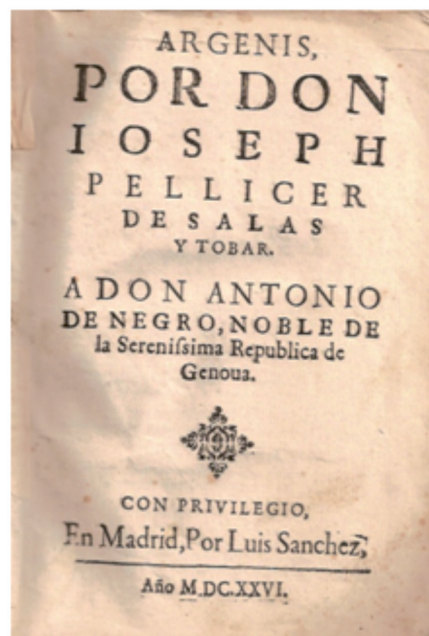
prensión de muchas de las comedias calderonianas que cuentan con fuentes literarias que las inspiran. Los mecanismos y fases sucesivas que intervienen en la gestación de la comedia que nos ocupa son cruciales para llegar a una comprensión profunda de la huella del dramaturgo en la historia, ya que solo con este conocimiento se puede determinar hasta dónde llega la originalidad de la nueva pieza y la capacidad transformadora de Calderón. La ordenación y análisis de los sucesivos procesos que sufrió la historia de Barclay, desde que fue editada sucesivamente en latín, hasta que vio la luz transformada en comedia calderoniana, pasando por la fase de traducción al español de mano de José Pellicer, resulta crucial para el estudio profundo de *Argenis y Poliarco* y la captación de su esencia dramática.

Anexo de imágenes:



Gabriel de Corral, *La prodigiosa historia de los dos amantes Argénis y Poliarco* Madrid, Juan González, 1626.

Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España
(R/729)



José Pellicer, *Argenis*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
Ejemplar de la biblioteca privada de Luis Iglesias Feijoo



Barclay, *Argenis*, Leiden (Lugduni Batavorum), Imprenta Elzeviriana, 1630.

Ejemplar de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (24067)

Bibliografía

- BARCLAY, John (1630): *Argenis*, Leiden, Imprenta Elzeviriana.
- BARCLAY, John (1632): *Ioannis Barclaii Argenis*, Segovia, Jerónimo Morillo.
- CORRAL, Gabriel de (1626): *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco*, Madrid, Juan González.
- CORRAL, Gabriel de (1975): *La Cintia de Aranjuez*, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid, Instituto Nicolás Antonio.
- CORRAL, Gabriel de (1982): *Obras completas*, ed. J. V. Falconieri (nota preliminar de L. Rubio González), Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- CRUZ CASADO, Antonio (2002): “*Argenis y Poliarco*: de la novela al teatro” en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* (actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000), ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 356-368.
- DAVIS, Charles (1983): “John Barclay and his Argenis in Spain”, *Humanística Lovaniensia*, 32, pp. 28-44.
- DAVIS, Charles (1991): “*Argenis y Poliarco*: Calderón y la dramatización de la novela” en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, eds. Manuel Vicente Diago y Teresa Ferrer, pp. 217-231.
- Diccionario de Autoridades* (1999): ed. facsímil, Madrid, Gredos, (1726-1739), 3 vols.
- HELIDORO (1954): *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, trad. F. de Mena, ed. F. López Estrada, Madrid, Aldus.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1966): “Argenis, o la caducidad en el arte”, en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 221-237.
- PELLICER DE OSSAU SALAS Y TOVAR, José (1626): *Argenis*, Madrid, Luis Sánchez.
- PELLICER DE OSSAU SALAS Y TOVAR (1626): *Argenis continuada*, Madrid, Luis Sánchez.
- PELLICER DE OSSAU SALAS Y TOVAR (1671): *Biblioteca formada de los libros y obras públicas de don Joseph Pellicer de Ossau y Tovar*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa.
- PFANDL, Ludwig (1921): “Zur Quellengrabe von Calderons Argenis y Poliarco”, *Archiv für das studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 142, pp. 133-135.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es>.
- Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO) (1998): CD-Rom, ed. S. Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (ed.) (1956): Calderón de la Barca, *Obras completas*. Tomo II (Comedias), Madrid, Aguilar, pp. 1915-1917.
- VARA LÓPEZ, Alicia (2010): “La reescritura de *Argenis* de Barclay por Calderón en *Argenis y Poliarco*: algunas notas sobre los criterios de omisión”, en *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, pp. 1067-1074.



La batalla de Fuenterrabía en la comedia calderoniana *No hay cosa como callar*

Karine Delmondes
Universidad de Navarra

Palabras clave: Fuenterrabía, España, Francia, *No hay cosa como callar*, Calderón de la Barca.

La comedia de capa y espada titulada *No hay cosa como callar*, de Calderón de la Barca, escrita entre los años de 1638-1639, tiene como marco histórico el cerco de Fuenterrabía y la consecuyente victoria española sobre los franceses. Además, la batalla también sirve de fondo para el desarrollo del eje fundamental de la obra: la violación por parte del galán, don Juan, a una dama, Leonor. Él, cuando parte al encuentro del Almirante de Castilla, se da cuenta de que se había olvidado unos documentos en su casa. Cuando él vuelve para recogerlos, encuentra a la dama a quien persigue, y por quien se dice enamorado, tumbada en su habitación tras haber sufrido un incidente en su casa. Y es, en este momento, cuando la ve medio vestida y dormida, que don Juan, el soldado de Fuenterrabía, la viola sin saber al menos su nombre y por qué se encontraba allí.

Fue en 1635 cuando Francia, por iniciativa del cardenal Richelieu, decidió declarar la guerra al imperio hispánico tras algunos fracasos suyos y de sus países aliados¹. España contaba con una unidad interior vulnerable, además de la preocupante falta de aliados. Por otro lado, la corte francesa estaba dominada por el descontento y la división, aunque poseía una política de alianzas “gracias a las cuales Richelieu potenció, de manera muy eficaz, la multiplicidad de frentes de su enemigo. Uno y otro “concentraron sus esfuerzos en eliminar estos puntos débiles” (Palafox y Mendoza, 2003: 19-20).

Un posible enfrentamiento con Francia suponía un grave peligro para la Monarquía Hispánica. El plan de 1635 de atacar a los franceses, elaborado por el conde-

1. Usunáriz, en su excelente estudio preliminar de la obra de Palafox y Mendoza (2003: 10-11), habla de uno de los principales argumentos para este hecho: “el cardenal [Richelieu] había optado por incitar y apoyar las pretensiones de daneses y suecos en el Imperio, sin intervención directa de las tropas galas, en medio del conflicto internacional que asolaba Europa desde 1618. Pero la victoria de las tropas hispano-imperiales en Nördlingen en 1634, aplastando al mejor aliado de Francia en el continente, el ejército sueco, hizo evidente que la política de Richelieu, de valerse de las tropas protestantes para controlar la Europa del Norte y hostigar a los Habsburgo, había fracasado. Francia, rodeada de imperiales y españoles al Norte, al Este y al Sur de sus fronteras, quiso convertirse, a los ojos del resto de los estados, en adalid frente a las pretensiones hegemónicas de España”.

duque de Olivares, incluía dos flotas, cuatro ejércitos, siendo dos de España y dos de los Países Bajos e Italia y la intervención de 100.000 hombres, plan que ha sido reconocido como la “concepción militar más ambiciosa de los albores de la Europa moderna” (Anderson, 1990: 40-41). Claro está que, con todo este aparato bélico, la ventaja española sobre los franceses era bastante evidente y resultaba casi imposible debilitar a esta ostentosa artillería.

Francia tampoco se encontraba en un buen momento interno: rebeliones campesinas, obstruccionismo en el Parlamento, etc., lo que también llevó al cardenal a proponer un acuerdo de armisticio con el conde-duque que fue vehementemente rechazado por él y por el Consejo de Estado el 18 de junio de 1638.

En junio de 1638, el ejército español luchaba contra los franceses en Italia, en los Países Bajos y en el Rosellón, mientras que a Madrid empezaban a llegar los primeros rumores de que el ejército francés se disponía a entrar en España². Valbuena Briones, en su estudio sobre la obra calderoniana, aborda este hecho histórico con todo lujo de detalles:

Mientras la Corte se divertía organizando grandes festejos, en Francia Richelieu preparaba la invasión de España. En junio de 1638 el Príncipe de Condé atraviesa el Bidasoa con 20.000 hombres, 1.000 caballos y abundante artillería, y pone sitio en toda regla a la ciudad de Fuenterrabía. [...] En cuanto se supo la noticia de que los franceses habían cercado Fuenterrabía, y que era su deseo tomarla en breve, igualmente que San Sebastián, e internarse en España con objeto de alcanzar cuanto antes Madrid, el Rey se retiró a Palacio, y no se oían por las calles sino sollozos y lamentos. (1954: 71)

Usunáriz, en su estudio preliminar de la obra de Palafox³, afirma que la guerra empezó con dos graves errores por ambas partes: el primero, del conde-duque de Olivares, que nunca consideró los rumores que llegaban a la corte en Madrid de que una gran concentración de tropas francesas entraban rápidamente en el país por las fronteras navarra y guipuzcoana bajo el mando del Príncipe de Condé. Incluso, el propio Virrey ya había avisado del rápido progreso de las tropas del cardenal francés. El otro error, afirma Usunáriz, parte de Richelieu, que no supo aprovechar el malestar de los catalanes y entró en España cruzando el Pirineo Occidental.

El 1 de julio de 1638 el príncipe de Condé y sus tropas ponen sitio a la fortaleza de Fuenterrabía. Cito las palabras de Usunáriz:

Durante sesenta y nueve días sus habitantes vivieron entre la ilusión y la desesperanza. Contra todo pronóstico resistieron: soportaron continuos bombardeos que convirtieron la villa en un conjunto de ruinas y cadáveres; vieron cómo sus murallas se resquebrajaban ante la explosión de las minas; combatieron con denuedo los asaltos de las tropas francesas; recibieron con desilusión las noticias de la completa destrucción de la flota

2. Wilson (1969: 254).

3. Palafox y Mendoza (2003: 22).

a la altura de Guetaria que, al mando de Lope de Hoces, había sido enviada para su socorro. (Palafox y Mendoza, 2003: 25)

Hombres, mujeres, jóvenes... Todos se sumaron al ejército con la intención de ayudar al Rey y salvar la nación. Las Cortes de Castilla ofrecieron 6.000 hombres. Voluntarios de varias regiones españolas (aragoneses, navarros y castellanos) colaboraron con el reclutamiento de tropas. Fuenterrabía se había convertido para el conde-duque Olivares

en el símbolo de la unidad nacional, de la consecución de la Unión de Armas, en la que había puesto todo su empeño. De toda España fueron llegando tropas para la defensa de la ciudad. Aquí seguramente se demostraba la pretensión del conde-duque de que no había “diferencia entre una y otra nación de las que caen dentro de los límites de España”. Esta era realmente la Unión de Armas. (Palafox y Mendoza, 2003: 23)

La guerra obligaba no sólo a un aumento en el número de soldados, sino también a la búsqueda de conocimientos de técnica importantes, de planificación compleja... puntos cruciales para evitar una derrota. Pero lo que pasaba a las tropas españolas era todo lo contrario, y el reclutamiento se convirtió en algo anticuado, casi medieval. Cito las palabras de Domínguez Ortiz sobre este aspecto:

Para el éxito de Fuenterrabía hubo que rebañarlo todo, hasta las guardias de la costa de Granada. A falta de una organización moderna y eficiente, que hubiera debido prepararse a tiempo, se acudió a medidas que ya eran de pura tradición medieval... Estábamos haciendo en pleno siglo XVII una campaña con las formas y los estilos del siglo XIV y lo milagroso es que los desastres no fueron mayores. (1960: 60)

La defensa se hacía cada vez más heroica con el refuerzo del Almirante de Castilla, reanimando aquellos ánimos casi perdidos con la sucesión de algunos hechos que convertían la situación en algo angustioso, como cuando los franceses consiguieron, tras capturar a la escuadra española, prender fuego a todas las embarcaciones, hundiendo once de los doce navíos con muchos capitanes, alféreces y marineros que no quisieron salir de sus barcos; o, también, cuando una tempestad paralizó la batalla, lo que provocó el momentáneo abandono de los miles de soldados reunidos tras mucho esfuerzo.

Todos creían que la derrota de España era posible y, con eso, la invasión francesa por el norte español, más inminente. Pero, para defender un honor casi ya destruido, el Almirante de Castilla y su ejército atacaron a los franceses por varios lugares “con una de esas genialidades que unas veces pueden salir bien y otras mal”:

Cundió entre los franceses el pánico, que degeneró en vergonzosa desbandada. Huyeron a las barcas con el propósito de alcanzar las grandes naves, y allí fue la gran matanza: 2.500 cayeron para no levantarse más, se ahogaron otros 1.500 y más de un millar

fueron hechos prisioneros. Se tomaron más de 70 banderas, toda la artillería enemiga, bagajes, e incluso las habitaciones particulares del Príncipe de Condé, de sus generales y sus oficiales, pues únicamente pudieron cargar en la huida con sus cuerpos y por ello dieron gracias a Dios repetidas veces. (Valbuena Briones, 1954: 75-76)

El 7 de septiembre del mismo año, las tropas españolas habían conseguido derrotar por completo a los franceses. Dos días después, la noticia de la caída de Fuenterrabía ya hacía eco por la corte de Madrid. Anoto las palabras de León Pinelo sobre el goce de la villa madrileña al recibir la ansiada noticia:

[...] fue extraña la alegría de todos celebrándola con demostraciones raras, y habiendo enviado su Majestad la enhorabuena a D^a Luisa de Sandoval y Duquesa de Rioseco, gustó que el día siguiente fuesen los Consejos como acostumbran en los mayores sucesos a besar su real mano, y visitasen al conde-duque dándole la Gloria por la prudencia y atención con que había dispuesto el caso, a pocos días fue S. Majestad a caballo a nuestra Señora de Atocha a dar a Dios, y a la Virgen Santísima las gracias, y a 14 del mes ordenó a los Consejos que cada uno celebrase esta fiesta dotándola perpetuamente con limosnas. [...] A 19 de noviembre entró en Madrid el Almirante victorioso y aclamado y le salió a recibir el Conde de Monterrey Consejero de Estado, y Presidente de Italia, y más cerca el conde-duque con gran parte de la Corte, acompañándole hasta Palacio. (1971: 313-314)

Y la alegría y el orgullo de toda la nación española se aprecian también en varios versos de *No hay cosa como callar*, donde podemos ver la alusión calderoniana al victorioso cerco de Fuenterrabía cuando don Diego le pregunta a don Luis, que se había ido a luchar en la campaña española, “¿cómo de la jornada venís?”, y éste le contesta:

Como quien se ha hallado
en la mejor, la más alta,
más heroica y más lúcida
facción que ha tenido España. (vv. 2453-56)⁴

Tratando de los personajes y hechos históricos de esta transcendental batalla, Calderón es muy fiel a todo ello: menciona al jefe de las tropas francesas, el Príncipe de Condé (“Al Príncipe de Condé / me llevaron, y él previno / que, pues era caballero, / tratase el rescate mío”, vv. 2193-2196); deja explícita la época en que se dio esta batalla, en el verano, cuando Barzoque, detallando las cosas que llevaba, como, por ejemplo, un par de botas de vino, don Juan cree que el criado hablaba de zapatos (“¿En julio / botas?”, vv. 785b-786a), además de acordarse del nombre del Almirante de Castilla (v. 395).

4. Para el texto de la comedia, manejo la edición de Valbuena Briones (Calderón, 1954).

La reconquista de Fuenterrabía además de un hecho heroico para toda una población con los ánimos derrumbados y ya casi destrozados, significó también una preciosa oportunidad para el conde-duque de reafirmarse ante una población regocijada y con la confianza ya rescatada. La sonada y retumbante victoria española sirvió como excusa para el surgimiento de una gran oleada de obras propagandísticas a favor a Olivares. La difusión de estas obras era hecha de manera ajustada y debidamente manipulada, no de manera inocente, y con la finalidad de producir el entusiasmo y la confianza en el valido de Felipe IV⁵, principalmente porque eran reconocidas todas las dificultades sufridas por el ejército⁶. Grandes nombres de la época cooperaron para el surgimiento de estos documentos, bajo los pedidos de la Corte y con puntuales intenciones ayudando a que Olivares alcanzara la “apoteosis de su privanza”⁷.

Para eso, al entorno de Olivares le pareció lógico⁸ alabar al conde-duque utilizando dos importantes nombres: Juan de Palafox y Mendoza, con su *Sitio y socorro de Fuenterrabía*, y el marqués Virgilio Malvezzi, con *La libra de Grivilio Vezzalmi, traducida de italiano en lengua castellana. Pésanse las ganancias y las pérdidas de la Monarquía de España en el felicísimo reinado de Filipe IV el Grande*⁹, lo que generó la reacción notoria del almirante y de sus aliados a través de duras críticas, como las palabras de Francisco de Melo sobre la enemistad de ambos personajes históricos:

El Almirante de Castilla era, después de éste [el Marqués de los Balbases], aquel donde se encaminaban los ojos, y muchos le anteponian al primero. Era el Almirante hombre con principios de grande, y en sangre y ánimo asaz ilustre, amado sobre los más de su orden; había vencido tantas veces como peleado; fueron pocas sus victorias, porque lo fueron sus ocasiones; mas como la grandeza de los validos se desplace naturalmente de aquellos que por algún otro medio suben a la eminencia de la autoridad, no le pareció al conde-duque conveniente darle nueva materia para añadir a su buena fama otros aplau-

5. Maravall (1980: 132) afirma: “La cultura del Barroco es un instrumento operativo cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada, a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades, conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento. [...] El Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres [...] a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social”. Arredondo Sirodey (2009) relata también, además de la importancia de los temas anteriormente recordados, el oportunismo de las fiestas y conmemoraciones acerca de este tema.

6. Arredondo Sirodey (2011: 173).

7. Palafox y Mendoza (2003: 25).

8. En su edición de *Sitio y socorro de Fuenterrabía*, Usunáriz explica que era de sumo interés por parte del patronazgo estatal la concepción de estas dos obras porque defendían al conde-duque frente a todos los que pretendían arrebatarle el poder y que minusvaloraban las victorias (2003: 42).

9. Usunáriz, en el prólogo de la edición de la obra de Palafox y Mendoza (2003: 36-37), nos proporciona un extenso listado de veintinueve obras, catalogadas por el Patrimonio Bibliográfico Español, que sirvieron de medio eficaz para corroborar la idea de exaltación a la batalla de Fuenterrabía, una clara muestra de los intereses con que trataban esta cuestión el gobierno y determinados sectores de la nobleza. Pero las obras consideradas más importantes son estas dos de Palafox y Malvezzi.

sos. Así, con algún honesto desvío, no fue dificultoso apartarle de la consideración de los que lo deseaban; y a la verdad, medida su suficiencia con el valor de la empresa, no eran iguales¹⁰.

Pero, además de Francisco de Melo, otros dos importantes nombres con sus piezas breves y encomiásticas aparecen en este escenario para recordarles a todos el nombre del Almirante de Castilla por su heroica hazaña: me refiero al *Panegírico al excelentísimo señor Almirante de Castilla* (un poema en que se enaltece la responsabilidad de Juan Alfonso Enríquez en el cerco), de Calderón de la Barca, y *La sombra del Mos de la Forza se aparece a Gustavo Horn, preso en Viena, y le cuenta el lastimoso suceso que tuvieron las armas de Francia en Fuenterrabía* (“una sátira feroz e ingeniosa contra el enemigo francés”), de Quevedo¹¹.

Calderón, también en *No hay cosa como callar*, relaciona este marco histórico al nombre del Almirante como, por ejemplo, en los versos en que don Pedro, padre de don Juan, le ordena a su hijo que vaya a Vizcaya a su encuentro para unirse a las tropas españolas:

lo que te quiero es que sepas
que ya el señor Almirante
partió a Vizcaya, y es fuerza
que salgas hoy de Madrid,
y aun por la posta quisiera,
porque en el sitio te halle
cuando llegue Su Excelencia (vv. 395-400).

Con la llegada de los avisos de la victoria, la tensión y el nerviosismo de los españoles dieron lugar al regocijo y a la alegría popular por las calles madrileñas traducida en fiestas, celebraciones, mascaradas, algazara, etc. Y la alegría y el orgullo de los españoles se reflejan perfectamente en los versos de *No hay cosa como callar*, como, por ejemplo, en las palabras de don Luis (vv. 2453-2456) que antes citaba.

Para terminar, concluyo con los versos de Calderón en los cuales retrata todo el contenido de su nación reflejado en las celebraciones como señal de alegría y agradecimiento por la victoria¹²:

10. Esta cita la recojo de Wilson (1969: 256-257).

11. En este apartado no voy a detenerme en ninguna de las obras citadas. Arredondo Sirodey (2011: 167-188) trata muy bien los aspectos importantes y de manera muy detallada sobre la batalla de Fuenterrabía en tales obras.

12. Arredondo Sirodey (2009) en su interesante artículo, trata de la importancia de esta victoria para la monarquía y el pueblo españoles, analizando los aspectos de sus conmemoraciones y de sus formas para hacer constancia de ello a través de la escritura, la pintura, las cartas, etc.

¿Quieres aquesta noche
 salir a ver la máscara, en un coche,
 que hace Madrid en generosas pruebas
 de cuánto estima las felices nuevas
 de la mayor vitoria
 que ha de durar eterna a la memoria
 del tiempo, en duras láminas grabada? (vv. 1233-39).

Bibliografía

- ANDERSON, Matthew Smith (1990): *Guerra y sociedad en la Europa del antiguo régimen (1618-1789)*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- ARREDONDO SIRODEY, María Soledad (2009): “La corte celebra las victorias de la guerra: Fuenterrabía y Lérida”, en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, ed. E. Borrego Gutiérrez y C. Buezo Canalejo, dir. J. M. Díez Borque, Madrid, Visor Libros, pp. 17-41.
- ARREDONDO SIRODEY, María Soledad (2011): *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1954): *No hay cosa como callar*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, CC 137, pp. 111-223.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1922): “Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca”, *Boletín de la Real Academia*, tomo IX, cuaderno XLII, Madrid, pp. 163-208.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio (1960): *Política y hacienda de Felipe IV*, Madrid, Derecho Financiero.
- LEÓN PINELO, Antonio de (1971): *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, ed. P. Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- PALAFOX Y MENDOZA, Juan de (2003): *Sitio y socorro de Fuenterrabía*, ed. J. M^a Usunáriz Garayoa, Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero.
- WILSON, Edward (1969): “Calderón y Fuenterrabía: el “Panegírico” al Almirante de Castilla”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XLIX, cuaderno CLXXXVI, Madrid, pp. 253-278.



La tradición clásica en *El Eneas de Dios* de Agustín Moreto

Sofía Cantalapiedra Delgado
Universitat de Barcelona

Palabras clave: teatro, Edad de Oro, Moreto, tradición, mitos.

*¿En qué Eneas de te ofendí?
Pío al padre, a mí cruel,
sacásle de un fuego a él,
y póneseme otro a mí.
Mas ¡ay! Que loca me siento,
porque con ebrio furor;
cuando me bebí el Amor;
me bebí el entendimiento.*

(John Owen, traducción de Francisco de la Torre)

Estos versos resumen a la perfección el hilo conductor del drama político que a continuación vamos a destejer para entender el bordado que Moreto emplea para la creación de su obra recurriendo a fuentes mitológicas, bíblicas y petrarquistas.

La obra que hoy les presento, *El Eneas de Dios* titulada, también, *El Caballero del Sacramento*, es una pieza teatral poco o nada conocida hoy en día, pero que debió gozar de gran éxito durante los siglos XVII y XVIII por la cantidad de testimonios conservados de la misma. Empiezo destacando este dato para resaltar, precisamente, el quehacer dramático de Agustín Moreto ya que debió gustar a la sensibilidad de los espectadores barrocos como a la de los ilustrados, posiblemente porque el Eneas cristianizado que aparece -y que a continuación analizaremos- fuera muy del gusto del pensamiento de aquellos espectadores.

Moreto escribió la obra en torno al año 1648, pues se conserva un testimonio de esta fecha y datos que apuntan a que la comedia fue representada en el año 1650 por el grupo teatral de Antonio Prado y Diego Osorio (Lobato, 2008:21); tratándose de una comedia de singular reescritura, pues se trata de una refundición de la comedia de Lope de Vega titulada *El Caballero del Sacramento* fechada en Toledo, el 27 de abril de 1610 e impresa en la *Décima Quinta parte de comedias* de Lope en el año 1621. Debemos señalar la afición de nuestro dramaturgo de reescribir comedias de otros autores, basta recordar las palabras empleadas por Cáncer y Velasco para de-

finir la actividad refundidora de Moreto, extensible a otros escritores de la escuela calderoniana:

Y revolviendo unos papeles, que, a mi parecer, eran comedias antiquísimas, de quien nadie se acordaba. Estaba diciendo entre sí: “Esta no vale nada. De aquí se puede sacar algo mudándole algo. Este paso [se] puede aprovechar”. (2005: 161)

Una práctica que permitió a nuestro dramaturgo “profundizar en sus propias ideas barrocas en cuanto al carácter y vida del género humano en toda su complejidad paradógica”, pues muestra cómo a partir de una fuente, profundiza y re-crea una pieza dramática dotándola de gran originalidad. En este sentido, podríamos situar a Moreto dentro del grupo de escritores comprometidos, encabezado por Cervantes y Ruiz de Alarcón, que buscan una sociedad distinta, ofreciendo soluciones que animan a su sentido creador, aunque Moreto en menor medida; pero debemos destacar cómo en el caso de esta comedia se compromete, pues estamos ante un drama político en el que manifiesta la voluntad de experimentar mediante distintos recursos dramáticos: el enredo, la mitología y la religión para denunciar, bajo diferentes ropajes, la tiranía de un rey y recuperar el orden social bajo la máscara barroca de la política de Dios. Es muy probable que el dramaturgo escribiera esta propuesta político-religiosa movido por la etapa de decadencia del reinado de Felipe IV, después de la caída del Conde Duque de Olivares, ya que era una práctica común que en las comedias mitológicas exaltaran la imagen del príncipe y de un estadio ideal que sirviera de muestra a gobernantes y súbditos² y, alentado, a su vez, por los tratados de la época en torno a la Razón de Estado en el marco de la Contrarreforma, alternativa a la llamada *maquiavélica*, tema del que ya hablé en otro congreso recientemente³. En consecuencia, Moreto a diferencia de Lope de Vega, manifiesta en esta comedia la máxima horaciana del *docere et delectare* de la que prescindió Lope en su preceptiva dramática, así lo manifiesta en los primeros versos:

Y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en los libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (vv. 40-48)⁴

1. Mackenzie (1993: 15).

2. Rodríguez Cuadros (2002: 116).

3. Cantalapiedra, Sofía, “Reminiscencias paganas en la intención cristiana de Agustín Moreto en *El Eneas de Dios*” conferencia leída en el Congreso Internacional de la AIH celebrado en Roma, julio 2010.

4. Lope de Vega (2006: 133).

1. La influencia de los manuales mitológicos

El redescubrimiento de la antigüedad, de la mitología en España durante el siglo XVI y XVII, viene influenciada de Italia, pues como apunta Sebastián Neumeister: “aumenta exorbitantemente la utilización de figuras y asuntos mitológicos en las artes plásticas y en la literatura, para comunicar mensajes precisos o como signo de una alta cultura estética” (2000: 31), ya que en el Barroco se valoraba el conocimiento *poético* que la tradición humanística intentaba ensalzar bajo la unión entre ciencia y literatura antigua o entre literatura y filosofía, convirtiéndose en paradigma de ello Homero; Lope de Vega lo referirá en *La Arcadia*:

Las obras de los antiguos, Virgilio, Homero, y otros están llenas de moral y natural filosofía, que ésta es la principal maestra de los conceptos, y bellas invenciones, y llenas también de mil discreciones de tiempos, y lugares en que se conoce ser grandissimos Cosmógrafos y Astrólogos. (1598: 8)

La influencia italiana será, especialmente, de Boccaccio y, concretamente, de su libro *Genealogía de los dioses paganos* (1350-1375), una defensa y justificación de la poesía en un mundo marcado por el compás del cristianismo, es decir, la conexión existente entre mito y poesía para la moralización cristiana:

Y así algunos otros [...] compusieron las grandezas de Dios bajo el velo métrico-literal que llamamos poético. Yo, y quizá no tontamente, pienso que los poetas paganos siguieron las huellas de éstos al componer sus poemas; pero donde los hombres divinos escribieron llenos del Espíritu Santo, empujándoles éste, así también los otros por la fuerza de la mente, por las que son llamados vates, apremiándoles este fervor crearon sus poemas. (2007: 628)

Este libro será el primer eslabón de la larga retahíla posterior de manuales mitológicos que creció durante los siglos XVI y XVII con la perspectiva “alumbradora” de lo pagano como, por ejemplo: Lilio Gregorio Gyraldi, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imginibus et cognominibus agitur...* (Basilea, 1547); Natales Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (Venecia, 1551); Vincenzo Cartari, *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* (venecia, 1556); Ovidio, *Metamorfosis*; Boecio, *Consolatio philosophiae* o Ficino y Pico della Mirándola que interpretaban el mito como una poética teológica⁵ y, destacando en España, Pérez de Moya con la *Philosophia secreta* (1585) y Baltasar de Victoria y su libro titulado *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620-1623) en el que señalaría:

5. Idea extraída de Sebastian Neumeister (2000: 30).

Sabida cosa es, que los Filósofos, y Poetas antiguos fueron los Teologos de la antigua Gentilidad como lo afirma Lactancio Firmiano, San Agustín, y San Ambrosio, y assi los mas de los Poetas procuraron aprovecharse de los libros del sapientissimo May-sen, y de los demas que tocauan a la sagrada Escritura, sacándola de sus quicios para adorno de las fabulas. Assi lo afirma S. Iustuno Mártir, S. Teodoreto, y San Clemente Alexandrino, por lo qual todas las fabulas que compusieron, fue trasegándolas, y traduciéndolas de las verdades Catolicas, componiéndolas, y enmascarandolas a su modo gentilicio⁶.

No debemos olvidar que a partir del siglo XVI la Iglesia recurrió a la mitología como elemento civilizatorio:

A mediados del siglo XVI, la tendencia hacia la moralización e interpretación cristiana de los mitos se radicaliza. La Contrarreforma aprovecha la materia profana como instrumento ejemplar para sus fines religiosos, ante la imposibilidad de erradicarlos, dada la sólida base con que la transmisión había consolidado su asentamiento en la cultura occidental, fomentando, con esto, por otra parte, una dirección interpretativa que, desde los clásicos, había alcanzado su apogeo en la Edad Media: la literatura del *exemplum*. (Romajaro, 1998: 112)

Ya que durante la Edad Media y el Renacimiento los dioses paganos fueron interpretados como alegorías morales y, en consecuencia, generando en el siglo XVII y en el género teatral fuentes para ejemplificar desde unas claves éticas y estéticas concretas, como será el caso de *El Eneas de Dios*.

Son muchas las comedias mitológicas barrocas que recurren a la fuente pagana para reconstruir el mito como núcleo primario, adaptándolo a las convenciones y a las coordenadas de un molde dramático bien delimitado⁷, pero hay, asimismo, un gran número de comedias áureas en las que las alusiones mitológicas se insertan en el argumento no mítico con una clara función ejemplificativa, según la categoría denominada por Rosa Romajaro⁸, en la que se observa:

Un desarrollo específico del signo mítico que obedece a dos definiciones fundamentales de la palabra *ejemplo*: una, como «caso o hecho sucedido en otro tiempo, que se propone y refiere, o para que se imite y siga, siendo bueno y honesto, o para que se huya o evite, siendo malo»; otra, «como hecho, texto o cláusula que se cita para comprobar, ilustrar o autorizar un aserto, una doctrina u opinión». (1998: 111)

Siendo la comedia de Moreto un híbrido de ambas formas de ejemplo, como veremos a continuación.

6. Baltasar de Vitoria, cito por Sebastian Neumeister (2000: 93).

7. Echevarren (2007: 92).

8. Rosa Romajaro divide las funciones del mito en cinco: función tópico-erudita, función comparativa, función ejemplificadora, función re-creativa o metamítica o función burlesca.

1.1. Fuentes clásicas y bíblicas: el mito cristianizado, Eneas

Agustín Moreto se valió de diversas fuentes para la creación de su comedia: la fuente lopesca para re-crear una pieza teatral innovadora, la tradición mitológica -asentada por los manuales mitológicos y, en consecuencia, una fuente directa como es Virgilio y su obra *La Eneida*-, las imágenes petrarquistas y la influencia de la bíblica. De tal modo que configurará a lo largo de la obra a unos personajes como son Luis de Moncada, el galán de la comedia, y doña Gracia, la dama, remitiéndonos a unos mitos paganos, Eneas y Dido, con tintes claramente cristianos. Para ello, no debemos olvidar la importancia de los *Triunfos* de Petrarca (el del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad) por ser uno de los primeros poetas que cristianizó un género, como fue el triunfo, bajo el influjo de los *Amores* de Ovidio, capaz de desplazar al jefe guerrero por la alegoría de Cupido como jefe triunfador en el Amor⁹.

A continuación iremos desglosando cada una de las imágenes mitológicas, petrarquistas y bíblicas a las que Moreto recurre para la configuración de su drama político.

1.2. Imágenes mitológicas

Eneas, hijo de Anquises y Afrodita, descendiente del mismo Zeus y amante de la reina de Cartago, es el personaje mítico que Moreto escoge para la configuración de Luis de Moncada, sobrino de don Ramón, conde de Barcelona. Y opta por este mito por reunir dos de las características principales que configuran al héroe: modelo de piedad y valía guerrera. Un héroe protegido por los dioses paganos, como será el caso del galán de la comedia en clave cristiana, protegido por Dios. Es decir, Moreto selecciona todas las características mitológicas de un modelo universal para encarnar al perfecto caballero cristiano, como ejemplo a seguir por reyes y príncipes, pues como señalé más arriba estamos ante un drama político en el que se denuncia la tiranía de un Rey, en este caso, Manfredo –el rey de Sicilia– y la recuperación del orden político.

San Agustín ya dejó fijada la concordancia entre la religión pagana y la cristiana:

La cosa misma (*res ipsa*) que ahora es llamada religión cristiana, estaba ya en los antiguos (*erat apud antiquos*) y estaba ya en la raza humana desde sus principios hasta que en Cristo se hizo carne: desde entonces la verdadera religión, que ya existía, empezó a ser llamada cristiana. (Wind, 1972: 30-31)

9. Véase el estudio de Lola Josa y Mariano Lambea a propósito de la influencia de Petrarca en el tono humano barroco: “« Pien d’infinita e nobil maraviglia » o la pervivencia de Petrarca en el tono humano barroco hispánico” en <http://digital.csic.es>.

Y así lo manifestará el dramaturgo madrileño a lo largo de la obra. El nuevo Eneas, nacido de la pluma moretiana representará lo que Echavarren señala como la “exitosa dicotomía armas/letras” (2007: 97) del Eneas virgiliano y que Curtius señaló:

Virgilio encarnó en su *Eneida* un nuevo ideal heroico, fundado en la virtud moral, aunque no por eso deja de ser Eneas un buen guerrero. Así pues, la virtud moral (*iustitia*, *pietas*) sustituye en Eneas a la sabiduría y crea junto con la destreza de las armas un equilibrio al parecer sin conflictos. (Curtius, 1955: 250)

En la literatura dramática los episodios más empleados de la *Eneida* son el libro II y el IV, los mismos de los que se vale Moreto. En el primer caso, el libro II, recoge el episodio de salvación del padre, Anquises, que tras ser sorprendido entre las llamas, Eneas lo rescata llevándose a cuestas hasta el monte Ida; otra de las formas alusivas al rescate, estudiadas por Echavarren, es:

Padres y objetos culturales cristianos en situación de peligro, por tanto, se ven relacionados simbólicamente con el rescate narrado en el libro II de la *Eneida* a través de las unidades argumentales coincidentes. No obstante, la comparación con el pasaje virgiliano se aplica también en numerosos dramas de manera traslaticia y de las más variadas formas; en estos casos, la mera presencia de un personaje, sea cual sea, es una escena de riesgo –a menudo un incendio- y el acto de transportarlo en brazos o sobre los hombros justifica la mención del pasaje de la *Eneida*. (2007:102)

Esta última será la escogida por el dramaturgo cuando Luis de Moncada salva de las llamas de Sagrada Forma:

LUIS La iglesia se está abrasando,
 voy al remedio volando.

SALVADERA Qué te has de perder, recelo.

GRACIA Aquesta es buena ocasión
 para que logre su intento
 don Luis, pues nos dan aliento
 este fuego y confusión.

LUIS De las varias luminarias
 se emprendió, al socorro llevo.

SALVADERA Tu prima está
Dentro ¡Fuego, fuego!

LUIS El fuego arde en partes varias.
 No permita mi valor
 que yo dé tan mal ejemplo

que vea abrasarse un templo
y vaya a lograr mi amor.
(vv. 612-626)¹⁰

LUIS Mi pecho de amor va ciego,
mas en esta distancia
apagar mayor ganancia
del divino templo el fuego.
(vv. 631-634)

LUIS Pero en el pesar que tengo
es justo que me consuele,
que si aquí pierdo a mi prima,
mi noble valor se advierte
que ha ganado mayor fama
con más timbres y laureles
en no sacarla, porque
con celo y amor ardiente
he sido Eneas de Dios,
sacándole del rebelde
incendio que a su deidad
acometió velozmente;
y perder por más lo menos
es de pechos nobles siempre.
(vv. 765-778)

Versos, estos últimos que nos remite a la cita leída al inicio. Luis de Moncada se comparará con el mismo Eneas, ensalzando su valía: “Si celebrado fue/ el troyano que a su padre/ sacó del fuego cruel,/ yo he sido Eneas de Dios,/ mejor lo merezco que él” (vv. 1058-1062). Y convertirá a partir de ese momento el Santo Sacramento en compañero de viajes, de peregrinación en busca del amor.

Otro de los motivos literarios del mito empleados es la alegoría de Troya de amor, basándose en la metáfora del amor como fuego; Moreto empleará diferentes isotopías para hacer referencia al fuego, al incendio de amor a través de alusiones al volcán Etna, al fuego del amor, a las llamas del alma, etc. Del mismo modo que recurrirá a un gran número de imágenes petrarquistas –que no estaban agotadas a mediados del siglo XVII- como las perlas, cristales, la mariposa, el sol, la salamandra...

El tercer motivo literario remite al libro IV y los amores entre Dido y Eneas. La reina de Cartago no será la protagonista en esta comedia, pero cabe destacar cómo en algunos versos Moreto perfila a doña Gracia con alguna de las características de Dido, por ejemplo, cuando doña Gracia se siente abandonada por don Luis, del mismo modo que Dido por Eneas al final del libro IV:

10. Moreto, *El Eneas de Dios*, en www.moretianos.com

GRACIA Beatriz, si de mi dolor,
de mi llanto y de mis males
tienes piedad, como fiel
testigo de mis pesares,
pues en quien todo lo ha sido
en éste más lastimable
quiero también que lo sea,
y contigo ahora ensayarme
a resistir mi pasión.
¿Ves todos estos raudales
que inundados de mis ojos
a hurto del alma salen?
No es porque perdí a don Luis,
es porque tirano amante
me burlase y ofendiese
en el amor, cuando sabes
que idolatré tanto en él
en nuestras tiernas edades,
que un corazón nos regía
un alma en dos tan iguales,
que el pesar que yo tenía
era en él pesar tan grande
que del movimiento mío
se ocasionaba su achaque.
Pues el ingrato a esta ley
de amor, perdóneme que hable
mi respeto desta suerte,
viendo que yo con mi padre
forzoso era obedecer,
con pecho noble y amante,
que nunca mira quien ama,
consentí en que me llevase
la noche antes de mi boda,
y el traidor, falso o cobarte,
faltó aquesta obligación
y ha dejado que me case
con Manfredo y esto a fin
de que pretende casarse
con Celia, que de mis celos
ha sido la causa infame.
Éste es en suma mi agravio,
mi dolor y mis pesares,
mis lágrimas y suspiros,

los incendios y volcanes
 que sin respirar mi pecho
 es forzoso que los guarde
 hasta que dentro ellos mismos
 mi propia muerte me labren. (vv. 779-826)

O cuando doña Gracia entrega las reliquias a don Luis para olvidar sus amores, nos remite al pasaje en el que Dido quema todas las reliquias de su amado en una gran pira.

1.3. Imágenes bíblicas

Una de las imágenes más bellas que enlaza el mito pagano con la religión es la condición de peregrino del protagonista. Un peregrino de amor a lo profano, como el propio Eneas, pero en este caso en clave cristiana influenciado por la Contrarreforma y el ideal de caballero cristiano, el peregrino andante. Moreto lo perfila de tal modo a partir del acto II y a lo largo del acto III, cuando don Luis junto a Salvadera, su criado, los disfraza de peregrinos en tierras italianas. No debemos olvidar como señaló Antonio Vilanova que el peregrino era el “hombre cristiano, surgido de la idea bíblica de la peregrinación de la vida humana y de la peregrinación amorosa” (1989:332), “dando a la peregrinación de su vida un sentido trascendente y simbólico acorde con los principios religiosos”(1989: 349). Y esas serán, precisamente, las características del nuevo Eneas cristiano, que peregrina por Amor y, a su vez, acompañado por Dios, para conseguir un fin justo, restaurar una tiranía y ser premiado con la mano de doña Gracia.

Las alusiones bíblicas o religiosas a lo largo de la comedia son varias para ir configurando la clave cristiana de la misma y, casi siempre empleadas para caracterizar al personaje principal, para dotar al mito de matices cristianos nombraré, brevemente, algunas como, por ejemplo, la salvación del Santo Sacramento de la quema de la Iglesia de Santa Olalla, trasunto de Santa Eulalia –patrona de Barcelona- y a la que Moreto recurre, posiblemente, por la quema misma de la Basílica de Santa María del Mar (1379), donde se encontraron las reliquias que la joven mártir o bien, como alusión a uno de los martirios sufridos por la adolescente de trece años, que consistió, precisamente, en quemarla. Otra de las alusiones bíblicas es la comparación que hace Salvadera nombrándose Cirineo de don Luis, como ejemplo de acompañamiento fiel; Salvadera compara la fortaleza de su señor con el David que venció al gigante Goliat; alusión, también, para destacar la valentía de don Luis a Josué, sucesor de Moisés, que hizo que se detuviera el sol en el cielo hasta conquistar Israel:

¿No dicen que es Josué
 quien hizo parar el sol

y le tuvo hasta vencer?
 Pues si él paró el sol del cielo,
 Yo a quien hizo el sol libré
 De las llamas de aquel templo. (vv. 1052-1057)

2. Conclusiones

Como hemos podido comprobar, brevemente, Moreto conocía a la perfección la sensibilidad barroca, las diferentes maneras de configurar a un personaje dramático caracterizándolo como perfecto caballero cristiano, precisamente, para servir de ejemplo a gobernantes y reyes y, lo hace de una forma magistral, recurriendo a la tradición clásica según el modelo virgiliano de la *Eneida* y, así, fijar en un texto dramático el pensamiento y sentir de un siglo que recurrió a la mitología para ejemplificar la conducta del nuevo hombre barroco cristiano.

Bibliografía

- BOCCACCIO (2007): *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Atenea.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo (2005): *Obras varias*, ed. Rus Solera López, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.
- CANTALAPIEDRA, Sofía (2010): “Reminiscencias paganas en la intención cristiana de Agustín Moreto en *El Eneas de Dios*”, en prensa.
- CURTIUS (1955): *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, FCE.
- ECHAVARREN, Arturo (2007): “La figura de Eneas en el teatro del Siglo de Oro”, *Silva*, vol. 6, pp. 91-117.
- JOSA Lola y LAMBEA Mariano: “«Pien d’infinita e nobil maraviglia» o la pervivencia de Petrarca en el tono humano barroco hispánico” en <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/22361/1/Pien%20d'infinita%20e%20nobil%20meraviglia%20o%20la%20pervivencia%20de%20Petrarca%20en%20el%20tono%20humano%20del%20Barroco%20hispanico.pdf>>
- LOBATO, María Luisa (2008): «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro», *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Vervuert, Iberoamericana.
- MACKENZIE, Ann L. (1993): *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, University Press.
- MORETO, Agustín, *El Eneas de Dios*, ed. Sofía Cantalapiedra en www.moretianos.com
- NEUMEISTER, Sebastián (2000): *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2002): *Calderón*, Barcelona, Síntesis.
- ROMOJARO, Rosa (1998): *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos.

- VEGA, Lope de (1598): *La Arcadia, prosas y versos de Lope de Vega*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- VEGA, Lope de (2006): *El Arte Nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra.
- VILANOVA, Antonio (1989): “El peregrino andante en el “Persiles” de Cervantes”, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen.
- WIND, Edgard (1972): *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral.



III. “ETERNIDAD QUE NO SE VE”

Gonzalo Rojas (1917-2011), “Baudeleriana”



“Comencémos á conocer à una nacion, que tanto nos importa tenerla à raya.” El fenómeno de la emulación en la *Estafeta de Londres* (1762) de Francisco Mariano Nifo

Leticia Villamediana González
Queen's University Belfast

Palabras clave: Nifo, *Estafeta de Londres*, Carlos III, emulación, anglofilia.

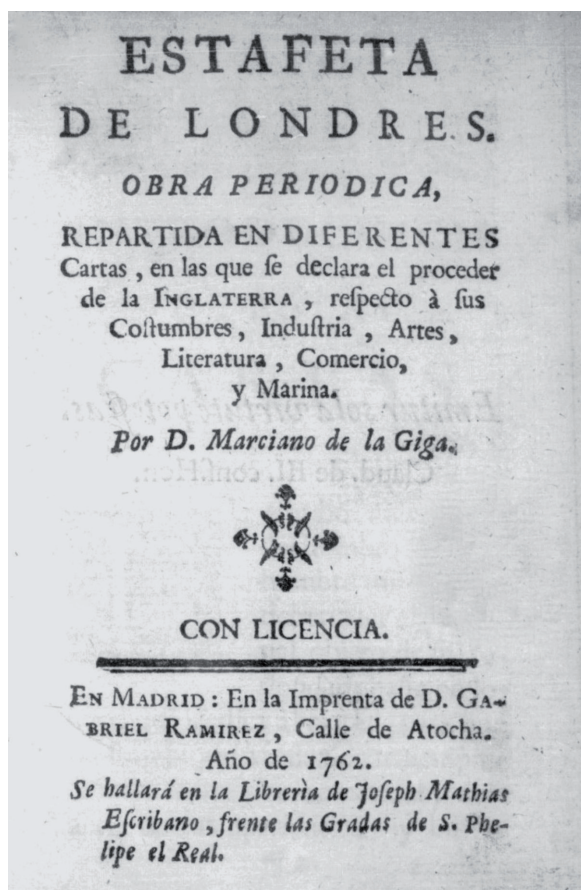
“El estudio mas digno del hombre es el del hombre mismo” (Nifo y Cagigal, 1762: III)¹. Con esta traducción original del verso más conocido del *Essay on Man* (1732-1734) del poeta inglés Alexander Pope (1950: II, 53) inaugura Francisco Mariano Nifo su periódico la *Estafeta de Londres*, sin duda una de sus obras más notables y mejor acogidas por los lectores de la época. Prueba de ello son las dos reediciones madrileñas que salieron a la luz pocos años después, en 1779 y 1786, respectivamente². Sin embargo, a pesar del éxito editorial y de ser fruto de este gran periodista, habitualmente descrito por la crítica como: “El más prolífico editor de periódicos de los más variados tipos de todo el siglo [XVIII]” (Seoane y Saiz, 2007: 38), o incluso como el fundador del periodismo español moderno, los trabajos de investigación dedicados exclusivamente a este periódico son, hasta el momento, inexistentes³.

La *Estafeta de Londres* es un semanario ensayístico en octavo, dividido en cartas, dedicado a divulgar cuestiones de política, economía y comercio ingleses, entre otras materias, en su interrelación con España. Vio la luz por vez primera en Madrid el 14 de septiembre de 1762, publicándose semanalmente todos los martes hasta el 28 de diciembre del mismo año. La salida de sus quince números tuvo lugar durante un complejo contexto histórico, cargado de cierta ambigüedad política, que no puede obviarse a la hora de su lectura y análisis. Por un lado, transcurrían los prime-

1. *Estafeta de Londres. Obra periódica repartida en diferentes Cartas, en las que se declara el proceder de la Inglaterra respecto à sus Costumbres, Industria, Artes, Literatura, Comercio y Marina. Por D. Marciano de la Giga.* «De la Giga» es anagrama de su segundo apellido Cagigal. Futuras referencias a esta obra se citarán de esta edición, manteniéndose la ortografía original. Las páginas de la ‘Introducción de estas cartas’ siguen una numeración romana mientras que el resto de las cartas siguen numeración arábica.

2. *Estafeta de Londres y extracto del Correo General de Europa. Distribuido en varias cartas en las que se declara el proceder comun de la Inglaterra; y se proponen medios casi infalibles de hacer feliz à España con el auxilio de la Agricultura, Artes, Comercio, Marina, y Ciencias, &*

3. Existen estudios más genéricos, destacando los trabajos de Enciso Recio (1956), Arencibia Santana (2004) y Álvarez Barrientos (2006).



ros años del prometedor reinado de Carlos III (1759-1788), quien aún contaba con Ricardo Wall en el gobierno como secretario de Estado y de Guerra. Sin embargo, por lo que se refiere a la política exterior, la intervención de España en 1762 en la Guerra de los Siete Años (1756-1763), conflicto colonial que enfrentó inicialmente a Francia e Inglaterra, puso fin a la neutralidad que había caracterizado al reinado anterior de Fernando VI (1746-1759). Esta intervención tardía no acarrió más que inconvenientes para España, comenzando con la toma de La Habana y Manila por los ingleses en julio y septiembre de 1762 respectivamente, y concluyendo éstos con la Paz de París (febrero de 1763), por la que España se vio obligada a hacer bastantes concesiones en sus territorios coloniales americanos en beneficio de Inglaterra.

Curiosamente, mientras en el campo de la política internacional Inglaterra se erigía una vez más como el gran rival español, dentro de las propias fronteras nacionales Nifo la convertía en su objeto de estudio y en protagonista de su nuevo semanario. Esto demuestra que a lo largo del siglo XVIII el sentimiento de la rivalidad española hacia Inglaterra no sólo se manifestó en guerras y conflictos internaciona-

les, sino que como indica Gabriel Paquette (2008: 30), también tuvo repercusiones intelectuales y culturales, expresadas mediante el fenómeno de la emulación. Por tanto, partiendo de esta idea, este trabajo ofrece un análisis del alegato de la emulación británica en la *Estafeta de Londres*, en relación con la coyuntura política europea y la política de reformas borbónicas.

La traducción del verso de Pope, con el que Nifo introduce la obra, no es un lema gratuito sino que posee un vínculo muy estrecho con el sentido principal de la obra:

La observacion de la Inglaterra ha de ser siempre muy importante para la España, yá se considere respecto à sus vicios, ò yá se medíte en quanto à sus buenas qualidades. Sus vicios nos harán cautos, para investigar primero las resultas que podrá causarnos su Comercio; y sus buenas qualidades podrán ofrecernos socorros para no necesitarlo: pues imitando lo bueno de su conducta, lo ingenioso de sus ideas, lo eficaz de sus inspiraciones, y lo sagáz, y fino de su Política [...] conseguiremos hacerles la guerra mas formidable (Nifo y Cagigal, 1762: V-VI).

Pigman (1980: 2) indica que la imitación puede surgir en muchos contextos y que por lo tanto puede esconder diferentes propósitos, pero sin duda uno de ellos es el proporcionar el estímulo de lucha necesario para alcanzar el éxito o logro deseado. Si a esto se le añade una reflexión crítica e incluso una corrección del modelo imitado, surge el concepto de la emulación. Común en Europa a lo largo del siglo XVIII, la emulación constituyó una estrategia a través de la cual los estados podían modernizar sus estructuras administrativas, fiscales y militares, en consonancia con los usos y prácticas de sus vecinos y rivales, a fin de equipararse y poder enfrentarse a unos adversarios en posición más aventajada:

Everything, from literary devices to the mechanisms of sugar mills, was eligible to be siphoned, borrowed, or adapted. A “spirit of ambitious emulation” was rampant across eighteenth-century Europe [...] Contemporaries were keenly aware of emulation’s role in the diffusion of foreign ideas, practices, and institutions as well as its link to interstate rivalry (Paquette, 2008: 31).

Por consiguiente, cada país se inclinó a emular las mejores prácticas de sus mayores y más directos rivales, ya que su principal objetivo era sobrepasar al enemigo para así poder enfrentarse a él, desde una posición de ventaja funcionando como “a vehicle for *grandeza*, a quest for national pre-eminence” (Paquette, 2008: 31).

En el contexto hispano, también los ministros borbónicos asumieron en general esta postura, no sólo en materia de guerra sino en otros muchos campos, intentando emular y adaptar aquellas ideas que resultasen de utilidad para España. Durante el reinado de Fernando VI, el ministro de Estado, José de Carvajal y Lancaster, mostró un insaciable interés por las novedades técnicas, por los progresos de la agricultura o por la misma *Enciclopedia*, y solicitaba constantemente información a sus diplomáticos.

El segundo ministro en cabeza, el marqués de la Ensenada, adoptó una estrategia similar mediante el reclutamiento de diseñadores e ingenieros europeos para la marina de guerra española. Los célebres matemáticos y marineros Jorge Juan y Antonio de Ulloa, así como numerosos pensionados que marcharon al extranjero por impulso del gobierno, recibieron el encargo de elaborar informes sobre las más diversas materias y de presentarlos después en los ministerios correspondientes. Muchas de las instrucciones que Ensenada dio a Jorge Juan se referían a las técnicas de la construcción naval inglesa, ejerciendo éste labores de espionaje industrial en los astilleros de la Royal Navy y logrando contratar a algunos de los mejores ingenieros navales ingleses.

Nifo, consciente del papel que Inglaterra desempeñaba en el pensamiento reformista español, estableció esta idea como su base dialéctica. Los ingleses, los grandes rivales militares, comerciales y coloniales, se convirtieron en el gran modelo a emular:

Últimamente, llenarán una gran parte de estos periodicos los muchos motivos de emulación, que unos a otros se dan los Ingleses para animarse mas, y mas à todo lo util, y precioso: nota característica, que distingue à esta nacion de todas las demás: también las Ciencias, y Artes, en toda su acepción, harán la parte principal de este Tratado. En él me supongo residente en Londres, y observando lo bueno, y lo vicioso de sus costumbres (Nifo y Cagigal, 1762: XX).

El planteamiento es motivo recurrente a lo largo de toda la obra, con numerosísimas referencias al fenómeno de emulación no sólo por parte de España, sino de todas las naciones europeas.

¿A qué se debía este interés por la emulación? El origen de este fenómeno hay que encontrarlo en la reflexión acerca de las causas de la degeneración y corrupción, clave central del pensamiento dieciochesco europeo, en la variante de la dualidad progreso-declinación, situándose España en el vórtice de ese fenómeno. Como explica Alejandro Diz (2000: 157) España en ese examen en torno a las causas de la decadencia sería *sujeto y objeto de estudio*; sujeto pensante y reflexivo, y objeto pensado y estudiado, en la medida que fue el paradigma de la época en cuanto gran potencia que se sentía y juzgaba en declive. La *Estafeta de Londres* es un ejemplo más de esta literatura que reflexiona sobre la propia decadencia con propósito y ánimo autocrítico, como instrumento de avance. De dicha teorización surgieron varias interpretaciones, una de ellas la teoría circulatoria de la cultura o la civilización, la más aceptada entre los intelectuales españoles (Diz, 2000: 161). Es la teoría que se manifiesta y defiende en las cartas de la *Estafeta de Londres* y en toda una serie de obras contemporáneas como el *Viaje fuera de España* de Antonio Ponz⁴ o en la

4. Ponz, durante su estancia en Inglaterra a mediados de los años ochenta, compara la situación de prosperidad a la que había llegado aquel país con la decadencia en la que había caído España, viendo la causa en que los ingleses habían sabido consolidar sus riquezas (Ponz, 2007).

defensa del abate Denina sobre las aportaciones de España, que señalan una de las causas más importantes del declinar español en la ausencia de un verdadero rival que sirviese de estímulo para desarrollar todas sus potencialidades (Diz, 2000: 169). Por todo ello, en última instancia se ve justificado ese optimismo histórico sobre bases racionales, de que se hace gala, en cuanto a la posibilidad de que España pueda salir de su declive. En ese sentido, Nifo concluye su obra en un tono muy optimista sobre las posibilidades del país:

Ea pues, ESPAÑOLES, dignos mas honor, y capaces de mayor gloria, manos al trabajo: acordaos de lo que fuisteis para no ser motivo de las censuras que os infaman: en vuestras manos está el ser dichosos: en vuestra voluntad veros menos necesitados: en vuestro entendimiento, el ser mas juiciosos... La epoca actual de España pueda ser una de las mas ilustres de nuestra historia, si cada uno cumple con el amor que debe profesar à la Patria... (Nifo y Cagigal, 1762: 440).

Si por lo tanto, de acuerdo con las conclusiones de Nifo, los españoles emulasen el modelo inglés, siguiendo el ejemplo de Londres que “levanta la cabeza sobre todo el mundo comerciante” (Nifo y Cagigal, 1762: 324), España mejoraría su comercio con todo el mundo y volvería a su pasado glorioso, aquel en el que: “todas las Naciones Europeas envidiosas de la fortuna de España, pusieron en tormento à la industria para usurparle, ya que no la posesión [de las colonias americanas], la riqueza” (Nifo y Cagigal, 1762: 373). Y es que Nifo no cesa de recordar a sus lectores lo que España había sido en su pasado glorioso, cuando las otras naciones europeas, en concreto Inglaterra, emulaban sus saberes y prácticas. Lo que era entonces Inglaterra, lo había aprendido de España, encontrando en el ejemplo de la Castilla de la Baja Edad Media y comienzo de la Moderna el modelo de su desarrollo agrícola, demográfico y artesanal (Nifo y Cagigal, 1762: 135). Por consiguiente, consideramos que este fenómeno de emulación no corresponde a un proceso circular sino triangular; en los vértices de la base se situarían el pasado glorioso español y la España del setecientos mientras que en el vértice superior, entre las dos Españas, se encontraría Inglaterra. Así, emulando a la Inglaterra contemporánea, la cual sirve como imagen especular para la España de Nifo, ésta conseguiría volver a ser la España gloriosa de los siglos XV y XVI.

Así se explica el sentimiento de añoranza por el pasado glorioso español que intenta aprovecharse como fuerza motriz de las nuevas reformas. Esta retrospectiva se centra en diversos hitos que llegaron a conformar la identidad nacional: “Quisiera retrotraer para vuestra grandeza los reinados triunfantes de los Alfonsos, los gloriosos, y dominantes de Fernando y Carlos V” (Nifo y Cagigal, 1762: 423) porque “la política antigua de España sabía sacar oro de la vanidad del hombre” (Nifo y Cagigal, 1762: 70).

Pero hay un aspecto en este planteamiento que separa al periodista de la generalidad y es que no acusa a la España contemporánea del reformismo Borbón de la

decadencia en que vive, sino a las generaciones previas, que abandonaron las buenas costumbres, se relajaron y dieron paso a lo peor de ellos (Álvarez Barrientos, 2006: 211). De ahí su apología de Carlos III, “héroe, lleno de deseos piadosos, y cristianos, [que] quiere nación ilustre, vuestra exaltación” (Nifo y Cagigal, 1762: 423). Este enfrentamiento entre inmediato pasado y presente no sólo se manifiesta de manera verbal en la *Estafeta de Londres* sino que Nifo también lo ilustra a través de una viñeta situada precisamente sobre la cabecera de la Carta I, hasta ahora obviada por la crítica pero cuyo sentido inequívoco refuerza la intencionalidad sociopolítica de la obra.



En la figura de la izquierda se puede ver España representada como matrona con un espejo, símbolo de la vanidad, y una serpiente, símbolo del engaño. Refleja el reciente pasado -todavía presente- de decadencia socioeconómica del que se quiere salir. En la figura de la derecha, la misma España es representada como madre cuidadosa y amante de sus hijos y en el óvalo central se aprecia al Ave Fénix -que aquí simboliza a España- regenerándose con las luces de la Ilustración, de las ideas reformistas e ilustradas. El lector del periódico debió ser capaz de interpretar sin vacilación el sentido de esta imagen, en que se mezclan símbolos propios de la cultura barroca, con otros de la cultura neoclásica e ilustrada.

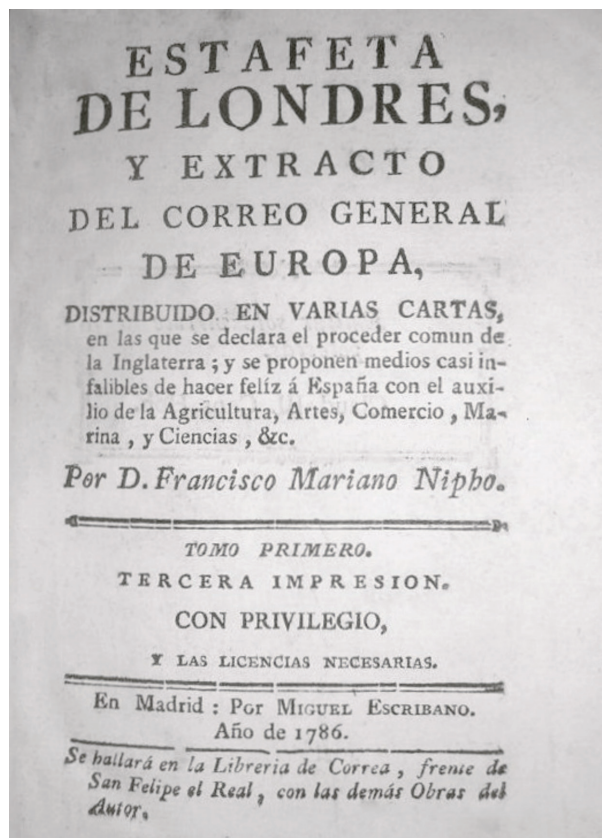
En realidad, atendiendo al pensamiento de Nifo, la rémora de España no fue el tradicionalismo, sino el misoneísmo, es decir, el rechazo a todo lo nuevo. Esta ideología se inserta en uno de los debates que protagonizaron el setecientos español y que oponía *lo antiguo*, relacionado con lo nacional y *lo moderno*, identificado con las nuevas reformas que llegaban del extranjero. Las publicaciones periódicas desempeñaron un papel muy importante en la divulgación de la ciencia y la técnica, dedicando mucho espacio a difundir y popularizar nuevos avances científicos y técnicos, lo que ayudó a una popularización de las nuevas maneras de pensar y las nuevas inquietudes asociadas. La *Estafeta de Londres* también participó en esta

popularización de las nuevas ideas en su vertiente económica, social y técnica representando un equilibrio sutil, difícil y complejo entre tradición e innovación, que sitúa a Nifo como: “un conciliador de lo antiguo y lo moderno” (Álvarez Barrientos, 2006: 208).

Lo mismo sucede con respecto al binomio patriotismo-cosmopolitismo: “[...] y lo que es más digno de imitación, [los ingleses] son los más zelosos, y amantes de la gloria, y felicidad de su Patria.” (Nifo y Cagigal, 1762: 11), pues es manifiesta la tensión entre la admiración por el progreso de otras naciones europeas⁵, con el consiguiente afán de emulación ilustrada, y la irritación que le producía el menosprecio con que se miraba a España. “He leído en autores extranjeros críticas poco decorosas contra los españoles, tratándolos de perezosos y aun ignorantes” (Nifo y Cagigal, 1762: 307), palabras que curiosamente pone en boca de uno de los supuestos amigos ingleses del narrador. Es signo de que nos encontramos en una época en la que se produce un desarrollo de la conciencia nacional a la vez que se intensifica el sentimiento de pertenecer a un proyecto común llamado Europa, pues aún no se percibe el patriotismo como un sentimiento de diferenciación excluyente, sino que “patria y extranjero son términos de diferenciación pero en emulación armónica, no excluyentes, no antagónicos” (Diz, 2000: 443). Digamos que el sentimiento que anida en la *Estafeta de Londres* converge hacia un patriotismo racional, inteligente y dominado por *el justo medio*, como el que José Cadalso, modelo de este humanismo cosmopolita, defendió en sus *Cartas Marruecas*, comenzadas a redactar en la segunda mitad de la década. En esta obra, acerba crítica del misonerismo y lúcida advertencia contra el patriotismo acrílico, Cadalso advierte que: “El amor a la patria es ciego como cualquier otro amor; y si el entendimiento no lo dirige, puede muy bien aplaudir lo malo, desechar lo bueno, venerar lo ridículo y despreciar lo respetable.” (2000: 252).

Tal y como indica F. Sánchez Blanco (1991: 158), en la segunda mitad del siglo XVIII, hablar de prejuicios nacionales servía de acicate para proponer y legitimar reformas. Reformas, que por otra parte, coincidían con el programa gubernamental. No ha de ser casual pues, que Nifo comenzara a publicar sus diarios poco después de que, según Sempere y Guarinos (1787: 177-78), el gobierno pensara seriamente en restaurar las ciencias y las artes, y decidiera servirse para ello de la prensa. Cabe apuntar que la relación entre gobierno y hombres de letras se fue estrechando a lo largo del siglo XVIII y éstos sirvieron con su pluma las necesidades publicísticas del estado con gran eficacia. Sin embargo, esta relación debe verse como un proceso simbiótico, en que el beneficio fue mutuo, pues durante estas décadas del setecientos era imprescindible la aquiescencia y el apoyo del poder político para la mera salida y la continuidad de estas publicaciones periódicas.

5. Holanda sería la que más atención recibe después de Inglaterra. Así, parte de su carta VIII la dedica Nifo a glosar el auge del comercio exterior de la República de las Provincias Unidas, apoyado en una sólida marina mercante (Nifo y Cagigal, 1762: 217-222).



La declaración de guerra de 1762 estimuló la demanda de materiales relacionados con el conflicto, el espacio geográfico en el que tenía lugar o la historia entre ambos países. Lógicamente, los grupos de poder fueron igualmente conscientes de la utilidad y ventajas que esto suponía; de ahí que se intentara utilizar dicha opinión pública como nueva carta política y arma ideológica. Nos encontramos ante un periodo caracterizado por su faccionalismo político, un sistema “bipolar”, ya muy fuerte durante el reinado de Fernando VI pero incluso todavía más durante el de Carlos III, dividido en francófilos, liderados por el marqués de la Ensenada, partidario de la alianza y el modelo francés, y anglófilos, a los que ha sido asociado Ricardo Wall, no sólo por su origen irlandés (Téllez Alarcia, 2003: 9).

Wall, ministro de Estado durante la publicación de la *Estafeta de Londres*, había sido embajador en Inglaterra en 1747-54, periodo durante el cual, además de estar al tanto sobre los avances prácticos y conocimientos científicos del país, conoció la verdadera dimensión que estaba tomando allí la opinión pública y su consiguiente capacidad de presión sobre figuras políticas y grupos sociales (Téllez Alarcia, 2006: 269). Su particular interés por la prensa es uno de los más destacados de todo el Despotismo Ilustrado español, pues era consciente del papel fundamental que

jugaban estas publicaciones periódicas, especialmente en el contexto del renovado conflicto con Inglaterra.

Por lo tanto, teniendo en cuenta las reiteradas alabanzas dedicadas a Carlos III y su gobierno a lo largo del texto, nos inclinamos a pensar que Nifo recibiera un posible impulso o apoyo gubernamental para la publicación de su *Estafeta de Londres*. De hecho, en la dedicatoria de la Carta XIV a “uno de los mas respetables Individuos de las Reales Juntas de S.M.C.”, Nifo insinúa que sus pesquisas sobre el estado de Inglaterra se deben a un encargo, como si se encontrase trabajando al servicio del gobierno, como si su obra contara con ciertos impulsores destacados dentro de las estructuras del poder⁶. Considerando el control que Wall ejerció sobre las publicaciones periódicas, buscando tanto su propio beneficio político como el poder maquillar una imagen dañada por su tendencia política anglófila y los ataques personales de sentido xenófobo, no resulta extraño que dicho ministro de Estado pudiera haber impulsado la obra de Nifo⁷. Con la *Estafeta de Londres*, las noticias sobre Inglaterra servían además para impulsar los avances en distintos campos, en línea con las pautas marcadas por el reformismo ilustrado.

Otra circunstancia que podría corroborar esta posible intervención estatal es que ya durante el reinado de Fernando VI, Nifo había contado con el patronazgo del duque de Medinaceli, para la publicación de algunos de sus periódicos⁸. Paul-J. Guinard (1973: 131) supone ese apoyo también para la *Estafeta de Londres*. Dicho duque podría encontrar un eco narrativo en la figura del Excmo. Sr. Duque de ***, al que Nifo dedicó el mayor número de cartas de su periódico⁹.

Precisamente esta minoría dirigente cercana al gobierno y al poder monárquico, es la que conforma el grupo de lectores a los que este semanario pretendía dirigirse. Aparte de las cartas dedicadas al Duque de ***, hay otros ocho receptores a los que Nifo remitió retóricamente sus cartas, que suponemos representativos del público que él tenía en mente¹⁰. Aunque sus nombres no se especifican, todos los destinatarios ficticios pertenecen a la élite social y política, con una cierta relativa

6. “Ya tenia formada la Carta en continuación de la antecedente, quando recibí la última de V.S. en que se sirve favorecerme con el encargo, de que averigüe todas aquellas máximas de los Ingleses, oportunas para acalorar en sus Artífices, y que sean adaptables a nuestra España [...] Agradezco las muchas expresiones, que, pródigamente benigno y honorador, esparce V.S. sobre algunas de mis Cartas, que dice havèr visto muy estimadas en poder de Personas de la mayor esfera.” (Nifo y Cagigal, 1762: 391-92).

7. Ejemplos de este control en la prensa son el cese de los *Discursos Mercuriales* de Graef en 1756, la absorción por parte del Estado del *Mercurio Histórico Político* y de la *Gaceta de Madrid* en 1756 y 1761, respectivamente, o el apoyo gubernamental otorgado a *El Pensador* de Clavijo y Fajardo.

8. En su obra *Regocijos publico / de la Imperial, Y coronada / Villa de Madrid / en la Plausible / Real Entrada en ella / de su Catholico Monarca / Don Carlos III. / (que Dios prospere) / explicados / por Don...* (1759), Nifo abre su texto con una epístola en prosa dirigida al Duque de Medinaceli, grande de España, caballero mayor del rey.

9. Son cuatro cartas, de la VIII a la XI, las que Nifo dedica al Excmo. Sr. Duque de ***.

10. *Al Excmo. Sr. Conde de **** (Carta I); *A un catedrático jurista de una de las principales Universidades de España* (Carta II); *A un respetable Individuo de una de las principales oficinas de España* (Carta III); *A un intendente de una de las principales Provincias de España* (Carta IV); *A un caballero de los más ilustres de Andalucía: al Señor Marqués de **** (Carta V y VI); *Al señor Marqués de **** (Carta VII); *Al Excmo. Sr. Duque de **** (Carta VIII, IX, X, XI); *A un Señor Canónigo de una de las principales Catedrales de España* (Carta XII);

variedad y representatividad entre los cargos escogidos por Nifo. No sólo son la élite por su educación y su cultura, sino que sobre todo son las personas que tienen en sus manos la capacidad de favorecer e implementar las propuestas de reformas que necesita el país: “la Cabeza [Carlos III] trabaja ansiosa por el bien general de todo el cuerpo; pero desgraciadamente los miembros insensibles á su propia ruina, están rendidos en el infeliz letargo de la negligencia” (Nifo y Cagigal, 1762: 65). Una vez más el periodista ensalza la figura y la labor del monarca sobre la de sus vasallos, responsables ahora de avivar el país. La intención del periodista es obtener unos lectores activos y dinámicos que asimilen las ideas planteadas y que actúen en consecuencia:

Algunos que leen mal, y entienden peor las Gacetas, estudio que les parece basta para hacerse políticos, cuando se habla de los medios oportunos para sacudir nuestra somnolencia, y adelantar passos hacia el honor, y riqueza de nuestro suelo, dicen: Mientras el Rey... interin los Ministros... premios... libertad... Artes... Comercio... &c [...] Los ministros no van de puerta en puerta, ni de plaza en plaza buscando quien sea digno de su benevolencia: va á buscar su proteccion el estudio, el zelo, la animosidad, la industria y la invencion. Estar ociosos, y querer ser afortunados, es dormir, y soñar á ojos abiertos (Nifo y Cagigal, 1762: XXX- XXXI).

En instancias como éstas, muy reiteradas, el lector contemporáneo se sentiría invitado a formar parte de la obra, a hacer su propia lectura, a comentarla y discutirla; se estaba, en definitiva, forjando la creación de una opinión pública capaz de facilitar y colaborar en el programa de reformas. Por esta razón, la *Estafeta de Londres* supone un ejemplo a destacar de la relación simbiótica que se produjo entre gobierno y hombres de letras, constituyendo una importante fuente histórica en torno a la nueva política de reformas borbónicas, así como una inmejorable manifestación del fenómeno de la emulación. Guiándose por las luces del pensamiento ilustrado y por el modelo británico, el periódico reflexiona con ánimo autocrítico y sentido utilitarista sobre la situación de decadencia española, funcionando como agente modernizador, que intentó poner en marcha y acelerar la incorporación de medidas de progreso en múltiples facetas. Sirva esto de preámbulo; no obstante, quedan aún por estudiar otras cuestiones de esta publicación tales como su temática específica, sus fuentes extranjeras o su marco narrativo, aspectos que sin duda arrojarían una mayor luz a la lectura y entendimiento de este periódico reformista español¹¹.

A uno de los mas respetables Individuos de las Reales Juntas de S. M. C. (carta XIII, XIV); *A la Ilustre, Leal, y Prudente Nación Española* (Carta XV).

11. Este trabajo forma parte mi tesis de investigación *Anglomanía y anglofobia en la prensa periódica española entre los reinados de Fernando VI y Carlos IV (1746-1808)*, que llevo a cabo en la Queen's University Belfast, y está financiada por el Arts and Humanities Research Council.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2006): “La ilustración de Francisco Mariano Nifo”, *Dieciocho*, 29.2, pp. 205-228.
- ARENCIBIA SANTANA, Yolanda (2004): “El *Correo de Canarias* y *La Estafeta de Londres* en el diálogo del setecientos”, *Anuario de estudios atlánticos*, 50, pp. 121-125.
- CADALSO, José (2000): *Cartas Marruecas*, ed. R. P. Sebold, Madrid, Cátedra.
- DIZ, Alejandro (2000): *Idea de Europa en la España del siglo XVIII*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- ENCISO RECIO, Luis M. (1956): *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- GUINARD, Paul J. (1973): *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et Signification d'un Genre*, Paris, Centre de Recherche Hispaniques.
- NIFO Y CAGIGAL, Francisco Mariano (1759): *Regocijos publico / de la Imperial, Y coronada / Villa de Madrid / en la Plausible / Real Entrada en ella / de su Catholico Monarca / Don Carlos III. / (que Dios prospere) / explicados / por Don...* Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez.
- NIFO Y CAGIGAL, Francisco Mariano (1762): *Estafeta de Londres. Obra periódica, repartida en diferentes cartas en las que se declara el proceder de la Inglaterra respecto a sus costumbres, Industria, Artes, Literatura, Comercio y Marina*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez.
- NIFO Y CAGIGAL, Francisco Mariano (1779; 1786): *Estafeta de Londres y extracto del Correo General de Europa. Distribuido en varias cartas en las que se declara el proceder comun de la Inglaterra; y se proponen medios casi infalibles de hacer feliz á España con el auxilio de la Agricultura, Artes, Comercio, Marina, y Ciencias, &c.*, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 2 vols.
- PAQUETTE, Gabriel B. (2008): *Enlightenment, Governance, and Reform in Spain and its Empire, 1759-1808*, Cambridge Imperial and Post-Colonial Studies Series, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PIGMAN, George W. (1980): “Versions of Imitation in the Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, 33, pp. 1-32.
- PONZ, Antonio (2007): *Viaje fuera de España*, ed. M. Bolufer, Alicante, Universidad de Alicante.
- POPE, Alexander (1950): *An Essay on Man. Epistle II*, ed. J. Butt, Hertfordshire, Broadwater.
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco (1991): *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1787): *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, IV, Madrid, Imprenta Real.
- SEOANE, María Cruz y María Dolores Saiz (2007): *Cuatro siglos de periodismo en España. De los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza Editorial.
- TÉLLEZ ALARCIA, Diego (2003): “La supuesta anglofilia de D. Ricardo Wall”, *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 21, pp. 501-537.

TÉLLEZ ALARCIA, Diego (2006): “Opinión pública y conflictos bélicos: la propaganda estatal durante la Guerra con Portugal de 1762”, en *Redes y espacios de opinión pública. De la ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850*, ed. M. Cantos Casenave, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 267-279.

Las aportaciones del viaje de Norberto Caimo a la revisión de un género

Noelia García Díaz
Universidad de Oviedo

Palabras clave: Viajes, imagen de España, Norberto Caimo.

España fue un destino secundario en el horizonte del viajero dieciochesco, si bien esta tendencia empieza a romperse paulatinamente hacia la segunda mitad del siglo, en la que se registra un notable aumento del número de viajeros que visitan nuestro país, cuyos relatos supondrán un enriquecimiento y actualización de su deñostada imagen en el escenario europeo.

Uno de los primeros relatos de viajes que reconsidera la imagen de España y reivindica su patrimonio intelectual y cultural es el del jerónimo Norberto Caimo. En sus *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* ([1759]-1767) revisó los tópicos y falsedades sobre España para desmentirlos, hasta donde fuese posible, con información veraz y contrastada, sin dejar de dar cuenta por ello de la situación de atraso en la que se encontraba el país. De los cuatro tomos que forman la obra, los tres primeros se dedican al viaje por España, que va de mayo de 1755 a marzo de 1756. La materia narrativa se organiza según la exitosa fórmula epistolar entre dos amigos, el viajero, que escribe las cartas, y el editor de éstas, que decide enriquecerlas con un crecido número de notas.

A pesar de su perfil novedoso dentro de la literatura de viajes dieciochesca, este texto, tan citado como desconocido, no ha llamado la atención de la crítica sino para insistir en la idea, tantas veces formulada, de que Antonio Ponz escribe su *Viaje de España* (1772-1794) para refutar las informaciones calumniosas del «Vago italiano», a pesar de que el abate consideró a Norberto Caimo como «uno de los extranjeros que mejor nos ha tratado», diferenciándolo de aquellas plumas que, con sus desapacibles tintas, contribuyeron al desprestigio de España. No me ocuparé aquí de este tópico que creo haber desmontado suficientemente en otro lugar (García Díaz, 2009).

El propósito de estas páginas es detenerme en la contribución de Norberto Caimo al debate —que en la segunda mitad del siglo cobraría fuerza— sobre el papel de la literatura de viajes «de gabinete» y las geografías en la construcción y difusión de una imagen de España distorsionada, con especial interés en las posiciones historiográficas desde las que escribe.

En primer lugar situaré al jerónimo dentro de la corriente de la historiografía crítica, desde la que define su modelo literario —que se identifica con la historia— y su oposición a una literatura de viajes novelesca. A continuación abordaré la crítica a los Diccionarios y Geografías que el jerónimo examina —*Le grand dictionnaire historique* (1674) de Moreri; *Le Grand Dictionnaire Geographique, et critique* (1726) de La Martinière, y la *Modern History or the Present State of all Nations* (1724), de Thomas Salmon— y su relación con las fuentes literarias que rechaza— *Voyage d'Espagne* de Madame de Aulnoy, las *Lettres juives* (1736) o las *Memorias de la guerra del capitán George Carleton* (1728) de Daniel Defoe— .

1. Norberto Caimo historiador moderno

Uno de los aspectos más significativos de este viajero es su pertenencia a una de las dos vías de renovación en las que se manifiesta la temprana ilustración, la historiografía crítica, que nace en el siglo XVII y se extiende a lo largo del XVIII. Frente a la narración indocumentada y novelesca o la hagiografía fingida, el criticismo supondrá el nacimiento de la Historia como ciencia, con rigor y método, reclamando la necesidad de fundamentar las afirmaciones sobre el pasado en documentos cuya autenticidad sea indiscutible (Mestre, 1987: 301).

El jerónimo es un ejemplo de este criticismo, de la necesidad de examinar con detalle las fuentes, en la búsqueda de una historia rigurosa y libre de ficciones. Para ello emplea el método basado en el contraste de fuentes y testimonios, así como la observación directa de la realidad, apoyándose siempre en la crítica como actitud general. No sólo coteja y contrasta los libros de viajes, Diccionarios y Geografías, sino que somete la información que suministran a la realidad, a la experiencia personal, lo que le lleva, por ejemplo, a negar el tópico de la España perezosa a su paso por Cataluña, de la que alaba sus manufacturas de acero y plata, rechaza la «mala educación que el mundo atribuye a los catalanes» que dice no haber encontrado en ningún lugar, así como tampoco «la suciedad que se atribuye a las ciudades españolas» (*Lettere*, I: 57). Para ello se vale de un criterio que funcionó como autoridad hasta el siglo XIX, el de haber visto y comprobado con sus propios ojos los hechos que narra.

Este método basado en el contraste de fuentes y testimonios —que proviene de la escuela jesuítica de Bolland y después de la benedictina de Mabillon¹- es también el empleado por los representantes de la historiografía crítica española que aparecen en las *Lettere* y son la fuente de información a la que otorga validez: el Padre Flórez², de quien destaca su sólida crítica y cuya *España Sagrada* (1747-1773) define como «obra utilísima, erudita, bien formada y crítica», en la que «se diserta

1. Las referencias a Mabillon y Montfaucon no son infrecuentes (*Lettere*, II: 56-57, 138, n. 1, 140, n. 1, 141, n. 2, 142, n. 1, 154, n. 1 y 159, n. 1, entre otras).

2. Véanse: *Lettere*, II: 155, 156, n. 2, 157, n. 1, 159, n. 1 y 167, n. 1; III: 12, n., 29, n. 1, 83, 92, n. 1 y 98, n. 1, entre otras.

sabiamente contribuyendo a las luces», y de la que recomienda su traducción al italiano (*Lettere*, II: 156-157, n. 2); Nicolás Antonio³; Martí⁴; el Cardenal Aguirre (*Lettere*, II: 50 y en nota), a quien considera «autor de buen olfato»; Mayans⁵; Feijoo, del que destaca su fina crítica, gran erudición y vastísimo ingenio⁶ y de cuyas obras espera la pronta edición italiana; o Antonio Solís, a quien llama «el Jenofonte de las Españas o la abeja castellana» (*Lettere*, I: 142), especialmente por la purgada historia de la conquista de México, que Caimo elogia, obra, no puede olvidarse, dirigida a combatir la «falsa» versión que circulaba entre los extranjeros de la Historia americana. (Stiffoni, 1989: 31)

No es casual que el jerónimo, al ocuparse de la Historia de España, acuda a estas fuentes —y otras significativas, como el Padre Mariana⁷—, son los hombres de letras que, no sólo estaban elaborando un nuevo concepto de Historia, sino que desde una posición crítica participaron activamente en la polémica sobre la contribución de España a la cultura europea. Al invocarlos, está reivindicando, tanto una interpretación moderna y veraz de la Historia de España hecha por los propios españoles —con lo que esto conlleva de apología de nuestro panorama intelectual— como una línea de renovación del pensamiento español.

El jerónimo no sólo apoya esta línea de pensamiento crítico, sino que la anima a dar un paso más, situándose junto a las corrientes más audaces al negar la validez de los falsos cronicones, sobre todo de aquellos más espinosos que enfrentaron —como él mismo recuerda— a muchos historiadores dentro de las filas del criticismo. Así, a su paso por Zaragoza, niega la aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago. Al hacerlo se apoya en las palabras del cardenal Aguirre (*Lettere*, I: 114, n. 1), cuya negación, no obstante, es moderada, ya que, como la mayor parte de los historiadores españoles de aquel periodo, no pudo superar completamente el gran escollo que suponían estas «glorias nacionales», dada la presión política-social que este «dolo pío» ejercía en España; un país en el que la identidad nacional se cohesionaba, en buena parte, sobre la asunción de una memoria compartida de catolicismo combatiente, así como la gradación de actitudes mostradas por los historiadores al respecto. Caimo alude discretamente a esta limitación de Aguirre y niega abiertamente la tradición de esta fábula por carecer de fundamento histórico positivo, apelando a la autoridad de Alessandro Natale, dominico que defendió el sistema copernicano y en cuya obra *Historia ecclesiástica* (1699) —que fue prohibida— niega la existencia de la venida de Santiago. Aduce, además, razones de tipo histórico que impiden la existencia de tal fábula. Caimo acude a los mejores autores modernos españoles y

3. Véanse: *Lettere*, II: 161 y 163; III: 12, n. 1 y 77.

4. Véanse: *Lettere*, II: 177, n. 1, 212, n. 1, 209, en nota, y sobre su relación epistolar con Montfaucon, III: 120, n. 1 y 122, n. 1.

5. «Miglior fede dovrà meritare quel che ne dicono gli Spagnuoli Storici, e fra questi Gregorio Mayansio nella *Vita Latina* di Emmanuele Martino prefissa alle *Lettere* di questo pag. 4 [...]». (*Lettere*, III: 110, n. 1)

6. Feijoo es cita habitual, véanse: *Lettere*, I: 83, n. 1, 167; II: 27, 29, n. 1, 46, n. 3, 176, n. 1, 208, n. 1 y 212-213, n. 1 y III: 43, n. 1 y 68, n. 2.

7. *Lettere*, II: 155, n. 2, 160, n. 1, 161, n. 1; III: 42, n. 1.

extranjeros, contrasta siempre los datos, testimonios y experiencias que somete a crítica para ofrecer cierto perfil del país, cuyas líneas orienten la acción reformadora, ya que su visión dinámica de la Historia le lleva a rechazar el estado decadente de España como algo consustancial a su carácter como nación. Por eso alude a un pasado glorioso, señala las vías de renovación españolas que detecta e invita a los españoles a iniciar el camino de la reforma intelectual:

Fate conoscere al mondo che la presunzione non è sempre il vostro carattere; che sapete vincere voi medessimi quando volete; e che arrivate al par d'ogni altro a comprendere che le più volte il parer propio inganna [...]. In sì fatta maniera vi riuscirà d'impor silenzio alle continue dicerie degli stranieri; i vostri Scrittori medesimi gioiranno dell'intento avuto coi loro rimproveri; e ognuno sarà costretto a confessare, che la Nazione Spagnuola sa pensar bene quando vuole [...]. (*Lettere*, II: 218)

Esta idea de la variabilidad del estado cultural de un país, en virtud de la diferente acción de los factores que operan sobre la cultura, le lleva a una crítica dirigida a la reforma del país. Si el estado de un pueblo es variable es posible cambiarlo. Por eso rechaza el planteamiento inmutable y superficial de los clichés y tópicos que los extranjeros han difundido sobre el país, atribuyendo su estado a un supuesto carácter nacional.

La búsqueda de la verdad, y la crítica como actitud, son los motores de su método, la verdad como única razón de ser de la Historia y la materia prima del libro de viajes en cuanto testimonio de ésta. La Historia como conocimiento conversor de la cultura y modo de ser de un pueblo. No olvidemos que los libros de viaje y las Geografías daban cuenta, no sólo de la contemporaneidad, las costumbres, el estado de los caminos y posadas, el carácter de la nación... sino también de la Historia Civil y Eclesiástica del país. Por eso define a su viajero con las mismas cualidades que Juan Ferreras señaló para el buen historiador: amor a la verdad, rechazo de los errores y de las falsedades. Caimo sitúa la literatura de viajes dentro de la Historia, como ya había hecho el Abate Andrés al considerar los viajes literarios parte de la Geografía —uno «de los dos ojos de la historia»—, ésta aparecía como auxiliar de la Historia y facilitaba el marco que ayudaba a comprender los acontecimientos históricos, servía a la Historia y por lo tanto era un medio para acceder a la verdad, por eso Caimo le presta tanta atención en su revisión de la información suministrada por Geografías y Diccionarios.

2. Dos modelos literarios

La literatura de viajes es una pieza más en la construcción de esta imagen, y sobre ella aplica el jerónimo el mismo método que le lleva a negar los falsos cronicos, procurando deslindar la verdad de la ficción y enfrentando así dos modelos literarios. El representado por las *Lettere* en las figuras del viajero y editor, que

busca información directa y contrastada y representa rigor historiográfico, exactitud, veracidad y objetividad —identificándose con la historia— y el representado por una literatura de viajes ficticia, verosímil pero basada en fuentes falsas y que transmite una idea de España distorsionada —que se identifica con la novela— en un momento en que este género aún no ha alcanzado su estatuto.

Los perfiles de ambos quedan perfectamente delimitados en el prólogo al lector:

Non sono Franzesi, ma italiane; non finte, ma veridiche; atte a instruire, non a lusingare; da un'amico scritte ad un altro, non da un'innamorato ad un'amante; venute realmente da alcune più note contrade d'Europa, non a queste fantasticamente appropriate le Lettere, ch'io t'offro, o mio cortese leggitore. (*Lettere*: I, 19)

Es toda una declaración programática, en la que se identifica al texto con una literatura verídica, útil, real, y cuyo horizonte intelectual, lejos de la frivolidad de intereses que atribuye a la novela, se identifica con las aspiraciones ilustradas. Frente a ésta la novela de viajes: «fingida», orientada sólo al disfrute, frívola y, quizá verosímil, pero falsa; no sólo hay, por lo tanto, un interés en deslindar los ámbitos de actuación de cada uno de los modelos, realidad y ficción, sino por caracterizar a uno como útil, pues sirve a la «felicidad pública», mientras el otro no. Lo que se está ventilando son las relaciones entre historia y ficción, o, si se quiere, entre historia y novela y sus estatutos de validez.

Se considera a la literatura de viajes parte del género histórico, el propio viajero se presenta como un narrador fiel a las leyes de la historia:

[...] o mio lettore [rimira] la piccola storia di questo viaggio come un seguito racconto di fatti realmente avvenuti, di cose occularmente vedute, il tutto accompagnato sempre dalla verità. Questa si è prefissa, attenendosi scrupolosamente alla legge da Tulio prescittagli: “Primam historiae legem, ne quid falsi dicere audeat”. (*Lettere*, I: 25-26).

A ella se somete invocando el famoso pasaje de Cicerón en *De Oratore*, donde éste reclama para el orador el privilegio de ser el mejor intérprete de la Historia, en el que lanza la famosa definición de ésta como «maestra de vida» y «luz de la verdad». El viajero se nos presenta así, no como un mero observador de la realidad española, sino como un intérprete crítico de la misma, como un historiador: «Parlo di quello onde si fa degno qualunque storico, il quale più schietto che cauto, non ascoltando la voce della condiscendenza, con rigore si tiene alla legge prescittagli dal più eloquente Romano.» (*Lettere*, IV: v). Y al que define como aquel: «[...] di quanti hanno scritto i loro viaggi o veri o finti della Spagna, nessuno serbasse maggior contegno, convenevolezza e verità di lui [...]» (*Lettere*, II: ix) El modelo literario que defiende se dirige: «[...] a giudicare de' popoli, e delle persone rettamente e senza parzialità». (*Lettere*, II: xvi) y se rige por: «L'amor del vero, la brama d'introdurre

il buon senso». (*Lettere*, I: 28) Realidad y verdad, porque la Ilustración se impone y se construye desde la realidad, una realidad que se desea mejorar; y buen gusto no sólo como concepto estético, sino ético, pues con él se propone un nuevo modelo de conducta del individuo encarnado en la figura del «hombre de bien».

A este modelo se opone la novela de viajes sobre España, a la que considera ficción, negando su validez como fuente de información. Porque calificar una narración de fábula es negar a su objeto la realidad, y, por consiguiente, excluirla de la historia. Aplica, así, la máxima de Voltaire —ya establecida por Aristóteles— de que la Historia «es el relato de los hechos que se consideran ciertos, mientras que la fábula es el relato de los hechos que se consideran falsos». Por tanto sólo tendrá validez aquella literatura cuya materia prima sea la verdad; ello tiene una consecuencia inmediata, invalidar uno de los cauces de difusión más importantes de los tópicos sobre España. Así, al pasar revista a las obras de viajes que han tenido un mayor impacto sobre la imagen de España, las desautoriza por considerarlas falsas, carentes de instrucción o frívolas.

De las *Lettres juives* (1736) del marqués de Argens, cuya imagen sobre España fue tan demoledora que aún a finales de siglo encontramos fragmentos textuales en conocidas colecciones de viajes inglesas, como la de John Fielding, dice:

In prova del vero leggansi primieramente le *Lettere Giudaiche* e si vedrà come sono trattati gli Spagnuoli. Ma in particolare si consideri la Lettera 93, senza restar attonito, se si può, all'orrida comparsa che per entro vi fanno i medesimi. (*Lettere*, II: ix-x)

Como prueba, reproduce en nota el fragmento que correrá por diversas guías y que condensa todos los tópicos sobre la nación española: orgullo, pobreza, ignorancia, beatería.... Tópicos que niega, calificando a su autor como: «[...] un solenne calunniatore, un falsario, un'impostore, bugiardo, maligno, acre, velenoso, privo d'umanità, non men che di religione, e degno del gran disprezzo, che ne fanno i suoi nazionali medesimi.» (*Lettere*, II: x). E insiste en ello al señalar que estas *Cartas* de Argens:

[...] sono dirittamente offensive dell'umanità, dell'onestà, e del pubblico decoro [...]. Queste altro non sono che un'ammassamento senz'ordine di erudizione a larga mano quà e là presa, un'aggregato senza modo di nefandissime empietà più volte ripetute, e un mucchio senza simmetria di menzogne, d'ingurie, e di calunnie le più nere e le più velenose che mai si possono ideare contro ogni ordine di persone, ogni sorta di nazione e quasi direi contro il mondo tutto. (*Lettere*, I: 22, n. 2)

En la misma línea, aunque con menor dureza, juzga las *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu —modelo que siguió Argens—, como es sabido, la carta 78 tuvo un papel significativo en la difusión de la «leyenda negra» española, porque condensa todos los tópicos y clichés sobre el carácter español: flemático, arrogante, grave,

vago, beato, celoso e ignorante. Al tan conocido viaje de Madame de Aulnoy le reprocha la mezcla de pasajes amorosos y comentarios frívolos que «al unirlos a algunas verdades las disminuyen». (*Lettere*, I: 23)

Hay una crítica a la literatura de viajes «de gabinete» que estos autores dan a luz «sin tomarse la molestia de realizar un largo viaje», que se extiende a novelas como el *Robinson* (1719), el *Gil Blas* (1715-1735) de Lesage, el *Farsamone*, que no son viajes a España pero utilizan la retórica de la Historia para narrar y presentarse como verídicos.

Caimo es consciente de que esta literatura de viajes está suministrando datos a Geografías y Diccionarios, como advertirá Ponz —quien en su *Viaje fuera de España* señalará a la Condesa de Aulnoy, el padre Labat y otros, como el «rancio semillero» en el que los extranjeros se proveen para formar sus invectivas. (Ponz, 2007: 185)

3. Geografías y Diccionarios

A finales del siglo XVII y principios del XVIII, la palabra *geografía* «era un término que se usaba para describir una compilación de extractos y síntesis obtenidos de los libros de viajes»⁸. Las primeras colecciones de viajes contaban con buenos mapas, pero pronto los editores se dieron cuenta de que la erudición y precio de los libros no respondían a las expectativas de un público ansioso de información, lo que les llevó a publicar resúmenes de libros de viajes y síntesis ordenadas por continentes y países. (Freixa, 1994)

Una de las características de los Diccionarios Geográficos fue el uso amplio y libre de las obras anteriores. El *Diccionario* de Moreri, al que antes me he referido, toma como base el de Charles Etienne, de 1561, y el de La Martinière, entre otras, la *Población general de España* de Rodrigo Méndez Silva, de 1648, por lo que las informaciones obsoletas iban pasando de unos a otros.

También las geografías presentan este problema, la poca fiabilidad de sus fuentes de información, unida a la escasa preparación de los redactores —personas que vivían de la pluma y escribían apresuradamente sobre todo tipo de temas, copiando de aquí y allá, resumiendo, sacando conclusiones y moralizando— generaron textos repetitivos y saturados de tópicos que pasan de unos autores a otros. Un ejemplo de todo ello es *The modern gazetteer* de Thomas Salmon, con la que viaja Norberto Caimo y de la que dice «comete tantos errores cuantas líneas aparecen en su descripción» (*Lettere*, II: 22). En ella se recogen los conocidos tópicos sobre el carácter español, orgullo, indolencia, lujuria, falta de aplicación al estudio o beatería, y abundan los juicios de valor, tales como considerar de escasa importancia las manufacturas españolas «debido a la indolencia de sus nativos». (Salmon, 1766: 37)

8. Marshall, P. J. y Williams, G. (1982): *The great map of Mankind*, Londres, 47-48, citado en Freixa (1994).

La principal fuente de información con la que trabajaban estos redactores eran los libros de viaje. El problema se agudizaba en el caso de España; el país, fuera del circuito del *grand tour*, apenas era visitado y la carencia de datos fue suplida con fuentes obsoletas. Las más utilizadas por las geografías británicas, como la de Salmon, son, durante gran parte del siglo, como ha mostrado Consol Freixa (1994), los libros de viajes del XVII, como los de Willoughby, que recorrió España en 1664, Ellis que lo hizo en 1685, o Bromley que viaja en 1694. Pero el problema no se limita al uso de fuentes obsoletas, sino, en una gran parte de los casos, al empleo de fuentes falsas. Esto es lo que sucede con dos de los textos que empleó Thomas Salmon en su geografía, el *Voyage d'Espagne* de la condesa d'Aulnoy, que no fue producto de un verdadero viaje —aunque entonces no se sabía— ya que se vale de otros relatos de viajeros franceses del XVII y cartas privadas, como ha mostrado Foulchè Delbosch, relato más bien frívolo sobre España que contribuyó a sostener la idea de atraso del país, y fue usado por muchos redactores del siglo XVIII; y las *Memorias de la guerra del capitán George Carleton*, que la crítica moderna ha adjudicado a Daniel Defoe, quien se sirve, entre otros textos, del relato de Aulnoy.

Resultado del rigor que caracteriza al jerónimo es el cotejo sistemático de la realidad con las informaciones que suministran los Diccionarios y Geografías. Así, va desgranando errores debidos al celo patriótico de los autores, cuestiones de impresión, testimonios falsos, exagerados hasta la ridiculez; falta de una información que estima oportuna; o distorsión histórica de un hecho; siempre en un tono irónico que busca el dato contrastado e imparcial.

Con lo que deja al descubierto el uso de relaciones de viajes falsas y el manejo de fuentes obsoletas; así como la copia sistemática entre redactores, subrayando cómo los errores y tópicos pasan de unos a otros.

Un ejemplo de lo primero es el desenmascaramiento del viaje de Carleton como falso y el uso que de éste hace Thomas Salmon en su *Geografía*. A su paso por Monserrat, donde comprueba las duras condiciones de vida de los eremitas, cita las palabras de Carleton al lado de la realidad que encuentra para que el lector compruebe, a través de la simple comparación, la falsedad del testimonio, señalando que la descripción es «bella pero falaz». Y pone especial cuidado, como en otras ocasiones, en desenmascarar la falsedad del relato que sirve de fuente a Salmon, así como la copia, al apuntar:

Quel Capitano inglese chiamato Curlenton, il quale fu a vedere il quale fu a vedere il Romitorio di Monferrato, se meglio si fosse informato delle austere usanze di questi romiti, non avrebbe detto presso il Salmon (Stato presente della Spagna tom. 14, cap. 16) “che avria volenteroso cambiato il suo impiego in una di quelle celle, perciocchè niuna cosa è tanto desiderabile quanto l’essere provveduto del bisognevole senza cura, passando i giorni senza affano [...]. (*Lettere*, I: 88, n. 1)

Con la misma intención señala la coincidencia de errores entre el *Diccionario* de La Martinière y el *Voyage d'Espagne* de Moconys, tales como confundir un topacio

de El Escorial con una esmeralda, debido, dice con gracia, a que «probablemente los dos se pusieron las gafas verdes para verlo». (*Lettere*, II: 17, n. 1 y 21, n. 1)

La crítica al manejo de fuentes parciales, incompletas, o abiertamente erróneas, es constante. Señala, con ironía, que los historiadores modernos insisten en situar en Lérida la Universidad, o destaca el «descomunal error» de Salmon que, no contento con una, habla de dos Sigüenzas, una en Castilla la Nueva y otra en Castilla la Vieja, dando la misma descripción, aunque cambian el año de fundación. Se regocija Caimo al apuntar que éste es «uno de los errores más descomunales y jugosos en los que se puede pillar a un compilador». (*Lettere*, I: 132, n. 1)

Una de sus preocupaciones constantes es dejar al descubierto las prácticas de copia sistemática entre los compiladores, praxis que formula con claridad: «[...] es habitual entre los geógrafos que sigan los rastros unos de otros como hacen las ovejas» (*Lettere*, I: 96, n. 1). Por eso insiste en la «poca fiabilidad de los compiladores» (*Lettere*, III: 72-73, n. 3.), que atribuye a la copia; así, señala que muchos de los errores que comete La Martinière proceden del empeño en seguir a Bandrad u otros que se equivocan. (*Lettere*, III: 73, n. 1)

Muchos de los errores denunciados se deben a cuestiones cronológicas y geográficas, pero una parte muy significativa de la crítica se dirige a la ausencia, falseamiento o simple desprecio de nuestro patrimonio en las Compilaciones, Diccionarios y Geografías. No olvidemos que la noticia sobre el patrimonio artístico fue una pieza de interés en los juicios culturalistas y de progreso del devenir histórico, y las Bellas Artes fueron uno de los móviles principales del viaje ilustrado. La elogiosa crítica al patrimonio español que despliega Norberto Caimo ha de entenderse como una reivindicación del país frente a la imagen difundida por los relatos de viajes o las Geografías.

Este tipo de errores, en varios compiladores, ponen de manifiesto la copia. Así, al ocuparse de un cuadro de Cambiasso señala que La Martinière, en la voz Escorial, «de acuerdo con Salmon», dice que esta Gloria es de Tiziano, «error descomunal». Son numerosísimas las ocasiones en las que hace notar que La Martinière copia o sigue a Salmon o a Moreri, como al ocuparse de la descripción de la iglesia de San Benedicto el Real en Valladolid, donde señala los desproporcionados y numerosos errores que comete Moreri y reproduce La Martinière cuyas palabras copia señalando que «son más los despropósitos que las palabras»⁹.

En otras ocasiones señala la parcialidad, por ejemplo de Moreri, que lleva a la crítica gratuita y errónea, así lo manifiesta al ocuparse de los comentarios de éste en la entrada de «El Escorial» de su *Diccionario*, donde el francés dice que el gran milagro de El Escorial no es más que un amasijo de piedras y que sus edificios no son tan vistosos como los de Francia, Caimo replica señalando que «será un amasijo, pero lleno de ingenio y sin confusión» (*Lettere*, II: 12, n. 2).

9. Otras manifestaciones de esa denuncia de copia sistemática en: *Lettere*, I: 114, n. 1 y 132, n. 1; *Lettere*, II: 5, n. 1, 7, n. 1, 14-15, n. 1, 22, 23 ns. 1 y 2, 70, 73, n. 1, 82, n. 1, 114, n. 1, 154, 164, n. 1, 175 y 182, n. 1; *Lettere*, III: 71, n. 1; no señalo los errores, de los que deja constancia a cada paso.

Ya sea sobre los historiadores, los viajeros, o los compiladores de arte, la crítica a la copia y la falta de rigor se repite, siempre mostrando que quienes han escrito sobre España, material natural para las guías de viaje —cuando no funcionan como tales— son producto de la copia de relatos no sustentados por un viaje al país o de otras fuentes poco fiables.

4. Conclusiones

La aproximación de Norberto Caimo a España se presenta como un programa ilustrado de revisión de la imagen tópica que circulaba sobre nuestro país; revisión realizada desde las posiciones del criticismo historiográfico, a cuyas fuentes españolas acude. Norberto Caimo fue, probablemente, el primero de una serie de viajeros que ya en la segunda mitad del siglo aplicaron las máximas de aproximación empírica y desmitificación a nuestro país, acercándose a él desde una perspectiva basada en la investigación personal de la realidad y el conocimiento directo de los problemas y avances españoles, percepción novedosa en un extranjero en 1755. Todo ello le lleva a constatar que muchos de los tópicos que circulaban se habían transmitido y perpetuado a través de la literatura de viajes y el uso que de ésta hacen las Geografías y Diccionarios. No sólo pone de manifiesto la poca fiabilidad de los compiladores, por las prácticas vistas, sino que da cuenta de un contexto cultural que se abría paso con dificultad en España, así como de un patrimonio artístico de primera magnitud que, en buena parte, había sido silenciado por los autores extranjeros.

Una vez más, ante la escasez de hombres que pensarán España en términos de visión histórica y modernización de los fundamentos teóricos en los que ésta descansaba, la mirada distanciada de un extranjero de excelente juicio crítico y desprejuiciado intentaba reivindicar el modelo crítico que las hiciera avanzar hacia el futuro.

Bibliografía

- AULNOY, Madame de ([1690 o 1691] 2000) : *Memoires de la cour d'Espagne. Relation du voyage d'Espagne*, traducción de Pilar Blanco y Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra.
- BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste (1736-1737) : *Lettres juives, ou correspondance philosophique, historique, et critique, entre un Juif voyageur à Paris & ses correspondans en divers endroits*, La Haye, Pierre Paupie.
- [CAIMO, Norberto] ([1759]-1764) : *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, Pittburgo [pero Milán?], [Agnelli], 3 tomos.
- [CAIMO, Norberto] (1767) *Osservazioni fatte da un viaggiatore in alcuni paesi d'Europa*, Luca, [pero Milán?], [Agnelli], tomo IV.

- CAPEL, Horacio (1990): «El público y la circulación de obras de Geografía en la España del siglo XVIII», en *La ciencia y su público: perspectivas históricas*, (comps.) J. Ordóñez y A. Elena, Madrid, CSIC, pp. 225-310.
- CRESPO DELGADO, Daniel (2001): «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde: Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», en *Anales de Historia del Arte*, n.º 11, pp. 269-290.
- DEFOE, Daniel ([1728] 2002): *Memorias de la guerra del capitán George Carleton. Los españoles vistos por un oficial inglés durante la Guerra de Sucesión*, estudio preliminar y notas de Virginia LEÓN SANZ, trad. de Jaime LORENZO MIRALLES, Alicante, Universidad de Alicante.
- FREIXA, Consol (1994): «España en las geografías británicas del siglo XVIII», en *Estudios Geográficos*, vol. 55, n.º 214.
- GARCÍA DÍAZ, Noelia (2009): «La recepción de las *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* de Norberto amico. Revisiones necesarias», en *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 19, pp. 143-182.
- IGLESIAS, Carmen (1997): «España desde fuera», en *España. Reflexiones sobre el ser de España*, AA.VV., Madrid, RAH, pp. 378-428.
- LA MARTINIÈRE, Antoine-Augustin Bruzen de (1726-1739), *Le Grand Dictionnaire Geographique, et critique*, La Haye, P. Gosse, R-C. Alberts, P de Hundt, 9 tomos en 10 vols.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio (1989): «Conciencia histórica e historiografía», en *Historia de España. La época de la Ilustración. El estado y la cultura (1759-1808)*, Ramón Menéndez Pidal (ed.), Madrid, Espasa Calpe, pp. 299-345.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio (2003): *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons.
- MORERI, Louis (1674 y 1753): *Le grand dictionnaire historique, ou le Mélange curieux de l'histoire Sainte et Profane*, Lyon, J. Girin et B. Rivière.
- PONZ, Antonio (2007): *Viaje fuera de España*, estudio preliminar, edición y notas de Mónica Bolufer Peruga, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- SALMON, Thomas (1745): *Modern History or the Present State of all Nations*, vol. II, London.
- STIFFONI, Giovanni (1989): *Verità della storia e ragioni del potere nella Spagna del primo 700'*, Milano, FrancoAngeli Storia.



La influencia de la religión en el debate entre lo moral y lo estético en el siglo XIX

Silvia Iserte López
Universidad autónoma de Barcelona

Palabras clave: novela, religión, crítica literaria, arte, censura.

1. Juan Valera: biografía y teorización literaria

Juan Valera inició su carrera literaria, tras haber pasado por la carrera de diplomático y embajador, alrededor de los 30 años de edad, en el año 1857. No obstante no fue hasta 1874, con la publicación de *Pepita Jiménez*, cuando consiguió renombre en el mundo de las Letras. Sus ideas se contraponían a las que estaban en boga en aquel momento, y lo demostró con varios artículos, como por ejemplo los que se encuentran en *Estudios críticos sobre literatura* o *De la naturaleza y del carácter de la novela*.

El hecho de que una mujer pudiera escoger su propio marido, que mantuviera relaciones extramatrimoniales, o que se viera arrastrada por las pasiones mundanas eran argumentos rechazados por las instituciones políticas de cada país. Se decía que las novelas eran inmorales, que iban contra la fe cristiana e incluso que eran peligrosas para la educación de los jóvenes y de las mujeres. Sin embargo, la mayoría de la población las leía y la iglesia romana (y muchos críticos y comentaristas literarios) se preocupaba por el posible desencadenante.

Acerca del hecho de la moralidad en la literatura, Valera opinaba que “las novelas han de ser morales, o al menos inocentes (...) No me resigno a conceder como una verdad incontrovertible, que las novelas del día son más deshonestas, torpes y dañinas que las que en otros tiempos se escribieron.” (Valera, 1864: 244). Aunque afirmaba el maestro tales palabras, también defendía el concepto de lo estético en sí mismo que ya habían sustentado precedentes autores, como Philip Sidney. Valera se definía con las siguientes palabras: “Yo soy más que nadie partidario del arte por el arte. Creo que la poesía tiene en sí un fin altísimo, cual es la creación de la hermosura [...]” (Valera, 1864: 252). Valera creía en un arte diferente al que se consideraba en su época; él decía que “El arte, por tanto, tendrá siempre una misión elevadísima, y vivirá sin confundirse ni perderse en la ciencia: vivirá creando la hermosura y soñando y adivinando en el no explorado infinito las futuras verdades, o las hermosas ilusiones que han de servir a los hombres de guía o de consuelo”

(Valera, 1996: 105), aunque si recordamos el aseverado catolicismo de Valera, nos resultará difícil creer que intencionalmente escribiera una novela perniciosa o peligrosa para la moral cristiana.

Pepita Jiménez tiene como protagonista a Luis de Vargas, un joven seminarista convencido de tomar los hábitos mayores y hacerse sacerdote. Siguiendo la solicitud de su padre, se ve obligado a pasar unos meses, antes de su ordenación, en su pueblo natal junto a su padre y amigos. Ahí es donde conoce a una joven viuda de 20 años (dos menos que él) bellísima, recatada y religiosa, pretendida a la vez por su padre, Pedro de Vargas. Sobra decir que la muchacha llama la atención del joven Luis, cosa que advierte el lector en las cartas que el futuro sacerdote manda a su tío, el Deán. Los jóvenes coquetean, se enamoran e incluso se besan en un momento que se encuentran solos. No obstante, la sensación de culpabilidad de los dos es tal que hasta Pepita llega a pensar en el suicidio. En ningún momento cometen ninguna relación prohibida por la moral cristiana: no son amantes, no mantienen reiterada y apasionada relación amorosa antes del matrimonio, no engañan sentimentalmente a un tercero, ... La relación de culpabilidad que tienen los dos jóvenes se basa en la futura ordenación de Luis. Sin embargo, vencido por el amor, Luis decide colgar los hábitos y casarse con Pepita, no sin antes vengar el honor de ella previamente mancillado por un conde, pretendiente suyo, y confesarle a su padre, Pedro de Vargas, que ama a la muchacha que él también pretende. Finalmente, el honor de ella queda vengado, Pedro de Vargas confiesa a su hijo que ya sabía de sus amores, se alegra por él, bendice a los dos y los protagonistas se casan y viven tan felices para siempre.

En la sociedad actual, este breve resumen nos podría mostrar un final feliz de la obra, con la boda de los dos muchachos que siguen, cristianamente, las normas de un matrimonio perfecto. Sin embargo, debemos trasladarnos a la mentalidad religiosa del siglo XIX y tener en cuenta que ese matrimonio perfecto ha sido preferido, por Luis de Vargas, antes que entrar al servicio de Dios, ejerciendo como sacerdote. Seguramente fue esto lo que suscitó mayor polémica.

2. Polémica sobre el arte

Una de las polémicas que suscitó la novela de Juan Valera fue la que se desarrolló entre José de Navarrete¹ y Luis Vidart². José de Navarrete publicó una reseña hablando de la inmoralidad de *Pepita Jiménez*, tal y como habían ya hecho otros autores. No obstante, Vidart tomó especialmente mal las duras palabras de su ami-

1. De la primera reseña que Navarrete publicó censurando la obra de Valera, *Pepita Jiménez*, no se sabe nada más que lo que se deduce de la respuesta de Vidart. Solamente se conoce el artículo segundo de Navarrete, que se publicó en *El orden*, el 11 de agosto de 1874, nº 172, año I: 1-2.

2. No se sabe exactamente dónde publicó los artículos, inicialmente, Luis Vidart, aunque se reunieron tres artículos publicados en *La Revista de España*, en 1876: 269-284, la misma que publicó por entregas la novela de Valera, *Pepita Jiménez*.

go Navarrete. El marco polémico³ en el que deben contextualizarse los artículos es perfectamente descrito por el propio Vidart, en el primer artículo que escribe en respuesta a la reseña de Navarrete, “No faltaron [...] críticos descontentadizos que censuraran la novela del señor Valera, diciendo que era inmoral; censura que [...] es la que generalmente se hace a la mayor parte de las obras de amena literatura, y singularmente a las del género novelesco y a las del dramático, que hoy ven la luz pública.” (Vidart, 1971: 336). La polémica avanza de lo particular a lo general, ya que en los primeros artículos se trata la obra en sí, se discute si es inmoral o no; en los siguientes artículos, el tema de discusión se dirige hacia otro más general, llegando hasta una polémica sobre el concepto de arte. Como mostraré, Navarrete será el que atacará la novela por inmoral mientras que Vidart, en cambio, la defenderá con argumentos que se circunscriben únicamente a lo estético.

2.1. Teorías platónicas y teorías aristotélicas

Las teorías platónicas y las aristotélicas han estado presentes a lo largo de toda la historia. De hecho, hay críticos que definen los periodos históricos por su relación con alguno de estos dos teóricos u Horacio. De este modo, podría afirmar que el Neoclasicismo es un período estético que sigue los preceptos aristotélicos y no tanto los platónicos. En el caso que intento definir, se pueden señalar preferencias, de parte de los críticos decimonónicos, por los dos clásicos. Así pues, Vidart estaría más cercano a las teorías aristotélicas y Navarrete a las platónicas.

Vidart pone de manifiesto que hay una gran ruptura entre los ideales de su contemporaneidad y los antiguos: “Esos grandes monumentos del arte moderno que se llaman *el Quijote*, *Hamlet*, *La vida es sueño* y *Fausto*, son también grandes negaciones de las verdades en que descansaba el mundo en la Edad Media.” Y continúa “No deduzcas que yo niego que el arte literario puede y debe servir para mostrar ese ideal de perfección absoluta” (Vidart, 1971: 339). Vidart no quiere, para la literatura, una función basada solamente en el aprendizaje de ideales o verdades cristianas. Parece que prefiere una literatura que se centre en la belleza y la esteticidad en sí mismas, aspecto bastante novedoso por lo que respecta a crítica literaria del momento. Así mismo expresa sus ideas sobre el arte en este primer artículo: “El arte sólo puede representar la belleza que ha sido o la belleza que es; la belleza que será se halla fuera de sus dominios. La ciencia investiga lo futuro; el arte hace sensible

3. Es importante también mencionar aquí la polémica que hubo en el teatro pocos años antes de la aquí tratada. La disputa afectaba a la moralidad y esteticidad de las obras dramáticas, lo que años después, fue origen de la discusión entre Vidart y Navarrete- acerca de *Pepita Jiménez*. (Para más información sobre la polémica en el teatro ver: VV.AA., 1998: 107-184 y 412-429). Las palabras de Oleza sintetizan claramente el contexto: “Hacia 1874 se puede observar una especie de nueva fase que Davis (1969) da por iniciada con un artículo de F. Pi y Maragall en la *Revista de España* (Del arte y su decadencia e nuestros días) y que tendría su punto culminante en el debate que la Sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo de Madrid organizó, entre marzo y mayo de 1875 (ver *Revista Europea*, vol. IV, 1875; Davis, 1969; López, 1979), y flecos significativos en un nuevo debate en el Ateneo, en la primavera de 1876 («¿Se halla en decadencia el teatro español?»)” (Oleza, 1998: 419).

la realidad bella. La ciencia es conocimiento, y como tal, llega a lo infinito; el arte es acción, y como tal vive dentro de lo limitado.” (Vidart, 1971: 338). Así pues, si el arte no puede representar la belleza que será, según Vidart, no puede utilizarse (o si lo hace, mínimamente) para la enseñanza, la ciencia es un fenómeno relevante para el estudio de la literatura. Sería falso afirmar que antes no había tal dicotomía; la ciencia siempre ha existido pero quizá nunca con la preeminencia que había adquirido en el siglo XIX. Del mismo modo, la literatura, como ya he dicho, está en continuo auge. De esto se podría deducir un acercamiento a teorías aristotélicas, aunque el arte sí puede representar un ideal.

Navarrete, respondiendo a la teoría expuesta por Vidart sobre el arte, que “solo puede representar la belleza que ha sido o la belleza que es” (Vidart, 1971: 338), dice que “Es el arte la manifestación sensible y palpable de las verdades abstractas que descubre la ciencia, mientras no alcanzan realidad histórica: claro es que el arte es belleza; pero belleza superior a la por todos conocida y manoseada” (Navarrete, 1874: 150-151). Esta interpretación del concepto de arte ofrecida por Navarrete es una concepción más bien platónica. Así pues, el centro de la disputa vuelve a ser parecido al que rivalizó (históricamente) a Aristóteles, del cual el representante aquí sería Vidart, con Platón, Navarrete en este caso. Éste último sigue con su teoría, así:

Las copias de las bellezas que son, o que fueron, no constituyen obras de arte: la fotografía, reproduciendo vistosos panoramas, no realiza obras artísticas [...] El novelista que en las páginas de un libro proyecta sobre el fondo oscuro del fanatismo religioso el rayo de luz de una criatura apartada de todo misticismo, de todo culto material, de toda idolatría, de todo sacerdote, de todo templo, y relacionada con el mundo de las almas de un modo consciente, de lo que se hallan muy desviadas las seductoras páginas de D. Juan Valera (Navarrete, 1874: 151).

Navarrete ataca la obra de Valera, tachándola de carencia de moralidad y misticismo y responde, ahora sí, a la cuestión sobre el arte: “en una palabra, el arte no es la belleza que fue, ni la belleza que es, sino la que será: los genios del arte no llevan al mármol, al lienzo, al libro, al escenario, ni a la música, realidades bellas, sino bellas aspiraciones.” (Navarrete, 1874: 152). Como señalaba hace un momento, Navarrete se refiere aquí a algo parecido a un ideal platónico de arte, como aquella *aspiración* que menciona. No podrá dejar de ser una *aspiración* porque la belleza real está en otra órbita, en otro mundo, aquél al que Platón nombraba *mundo de las ideas*. De este modo, la novela de Valera, no puede ser reseñada de aceptable o moralmente buena, porque no representa aquella aspiración de la belleza que nos encontraríamos en un plano superior al nuestro e inalcanzable. Así lo define Navarrete cuando utiliza para este caso las palabras de un amigo común entre Vidart y él mismo, que no identifica: “Cierto es que existe en el hombre una idea superior de belleza, un ideal siempre fijo en su imaginación, y nunca realizado: un eterno e inextinguible amor a lo perfecto que nunca ha visto, a lo infinito que se escapa

de su inteligencia, al bien absoluto a que aspira en vano;” (Navarrete, 1874: 158). Navarrete sí creía firmemente en una idea superior de belleza inalcanzable por el hombre. De este modo, *Pepita Jiménez* no es una buena novela porque no trata ni de parecerse a ese ideal de belleza (o, en este caso, también de moral) superior. *Pepita Jiménez* no responde, según Navarrete, a los principios de una obra platónica.

2.2. La belleza y el ideal

La razón por la que la obra de Valera creó tal controversia era porque no se podría ajustar a ninguna de las dos escuelas que señala Navarrete:

Sabido es [...] que son dos las escuelas radicales que hoy se disputan la palma del vencimiento en el campo literario. La escuela *idealista* pretende que la belleza es una idea puramente subjetiva; pretende que el ideal del hombre está por encima de las realidades de la naturaleza; y dice que la inspiración del genio es tanto más elevada, cuanto más se aparta de las condiciones normales de la vida práctica. La escuela *materialista* sostiene que en el universo todo es belleza; dicen que la misión del arte es copiar la naturaleza, y que aun aquellas cosas que a ojos vulgares aparecen como feas y despreciables, colocadas en punto y sazón convenientes son fuente inagotable de altísimas inspiraciones y de algún modo reduce la literatura a un procedimiento que se acerca mucho a los trabajos materiales. (Navarrete, 1874: 157-158).

Las discusiones entre la escuela idealista y materialista dominan este último cuarto de siglo. Vidart defendería la materialista y Navarrete, la idealista, aunque será preciso matizar. Más adelante, pese a la reiterada idea de la importancia del ideal en la literatura, Navarrete afirma que “No basta el ideal: ¿qué significa una idea si no responde a ninguna realidad? [...] Por lo tanto, el arte ha de representar una compenetración de lo real y de lo ideal; esto es el arte espiritualista; arte que admite lo ideal como aspiración, lo real como base.” (Navarrete, 1874: 158). En estas palabras de Navarrete se aprecia una posición menos radical, alejada de las ideas platónicas; tal vez termine así el artículo para no acrecentar la disputa y suavizarla con medias palabras, situándose en una posición intermedia.

Lo que finalmente acaba remarcando es la importancia de considerar que la belleza puede (y podríamos deducir del conjunto de su discurso que también “debe”) representar lo que será y no lo que es o lo que fue, pues, Navarrete finaliza el artículo refiriéndose a Vidart como “el mismísimo que el miércoles último ha estampado en las planas de *El Orden*, en un momento de obcecación de su espíritu, estas frases: «la belleza que será está fuera de los dominios del arte.»” (Navarrete, 1874: 158).

Vidart utiliza comentarios críticos de otros teóricos, como los de don Manuel de la Revilla, citando al artículo «*Don Juan Tenorio y sus intérpretes*». En ellos hablaba del género dramático pero también generalizaba, discutiendo sobre el arte:

Su propio fin no es otro que realizar la belleza; juzgamos estimable por esto toda obra artística que cumpla con tal requisito, aunque de ella no se desprenda enseñanza alguna, y no la exigimos más utilidad práctica que deparar al espíritu la contemplación de lo bello, sin que por esto neguemos que la obra tendrá una perfección más si, como fin secundario, se propone una enseñanza moral. (Vidart, 1971: 343).

Vidart se ubica en una posición cercana a la de Revilla y no niega la capacidad moral de las novelas. La diferencia frente a Navarrete es que aquél no sitúa la moralidad en una posición preeminente al establecer un juicio crítico de una obra de arte. Lo cree importante, pero no primordial. Más adelante, Vidart vuelve a utilizar las palabras de Revilla para continuar hablando de lo moral en la literatura y en el arte, también debatiéndose sobre un concepto que ya introdujo Hume al hablar *Sobre la tragedia*⁴. En el segundo artículo, Vidart afirma que

lo malo tiene cabida en el arte, siempre que no se presente como ideal bello y apetecible; por lo cual no nos asusta que en el conflicto dramático sea suya la victoria, si así lo exige la belleza artística, con tal de que esta victoria no aparezca legítima y plausible; ni exigimos al poeta que el mal quede siempre castigado y la virtud triunfante; como en los cuentos morales que se escriben para los niños. (Vidart, 1971: 343).

Vidart, aunque está defendiendo que el mal puede tener cabida en las novelas, entiende que otros puedan ver en *Pepita Jiménez* una falta moral. Si fuera así, le estaría dando la razón a Navarrete, por lo que respecta a la primera reseña y la polémica debería circunscribirse al asunto de si hay cabida o no del mal en el arte y esa sería otra polémica. No obstante, Vidart había parecido sostener, a lo largo de todos los artículos, que *Pepita Jiménez* no era una obra moralmente negativa, ni se producía ninguna falta. Según su opinión, si la sociedad fuese como lo es en la novela, sería mucho más perfecta. Así pues, acaba asegurando Vidart, todavía con palabras de Revilla,

exigimos que el mal no esté idealizado y embellecido hasta tal punto que sea más amable que la virtud; que una exagerada benevolencia no redima con peligrosa facilidad las más graves faltas; que los principios inmutables de la verdad y de la justicia no sean violados por el poeta; que la razón y la conciencia no resulten vencidas con aplauso de éste, y que el pudor y las costumbres públicas sean respetadas. (Vidart, 1971: 343-344).

Vidart defiende que en el arte es mejor desplazar los elementos moralmente dudosos, *las graves faltas*, en fin, lo que se podría encontrar, según la mentalidad

4. Deben recordarse aquí las palabras de Hume, del ensayo «Sobre la tragedia»: “Para despedir al auditorio con entera satisfacción y contento, la virtud debe convertirse en desesperación noble y valerosa, o bien el vicio tiene que recibir su merecido castigo”.

de la época, en la novela de Valera, para que no sean *más amables que la virtud*. Parece ser que Vidart está ocupando una posición más cercana a la de Navarrete, aproximándose las posturas.

2.3. La moralidad

El concepto de la moralidad y el del ideal no son del todo dissociables, pues en los artículos a menudo se tratan los dos elementos como uno mismo. No obstante, voy a intentar establecer aquí el concepto de moral que tenían Vidart y Navarrete desligándolo del concepto de arte. Vidart empieza la polémica con quejas acerca de la reseña de Navarrete, diciendo: “Dolióme en el alma que se condenase de inmoral un libro cuya tendencia progresiva, y por lo tanto, «*verdaderamente moralizadora*», me parecía a mí tan clara” (Vidart, 1971: 336). Vidart es contrario al pensamiento de que en la obra de Valera se condena la fe cristiana:

Dices que en este libro se condena el misticismo, pero que no se levanta un ideal que venga a sustituir a las antiguas creencias [...] en mi opinión el negar el ideal místico, al reivindicar los fueros de la naturaleza ante la invasión de las exageraciones espiritualistas, ha servido, desde la esfera del arte, al progreso de la conciencia moral de la humanidad (Vidart, 1971: 337-338).

Vidart ataca fervientemente la cuestión de la moralidad, planteada por Navarrete. Expresando ideas semejantes a las que Valera exponía en su *De la naturaleza y carácter de la novela*, indica que

El grito de inmoralidad que se lanza frecuentemente contra las obras literarias, en medio de la inmoralidad de las costumbres públicas, tiene para mí algo de hipócrita y de repulsivo. Parece que con la severidad de las palabras queremos encubrir las debilidades de nuestras acciones. Es necesario para la regeneración moral de la sociedad en que vivimos, que nuestras palabras estén de acuerdo con nuestros pensamientos, que nuestras acciones estén de acuerdo con nuestras palabras y nuestros pensamientos. (Vidart, 1971: 340-341).

La disputa se está transformando ya en una querrela casi sobre qué comportamiento es moralmente aceptable o no en la sociedad del último cuarto del XIX. Vidart propone a *Pepita Jiménez* como una obra mucho más moral que la vida misma y, por lo tanto, imposible de censurar como lo habría hecho Navarrete. Debemos tener presente la opinión de Vidart sobre la literatura, “que puede representar la belleza que ha sido o la belleza que es” (Vidart, 1971: 338), pero jamás la que será, por lo que podemos apreciar cierta contradicción en las palabras que ofrece casi al final:

Dices que en la novela de don Juan Valera se nota la falta de lo ideal, yo entiendo que Pepita Jiménez y don Luis de Vargas son personajes cuya vida, costumbres y modo de ser pertenecen enteramente al reino de lo ideal. Creo que la moralidad pública progresaría bastante con que todas las viudas jóvenes y bonitas fuesen como Pepita Jiménez, y con que todos los que se dedican al sacerdocio lo hiciesen con la elevación de miras y la pureza de motivos que guiaban a don Luis de Vargas. (Vidart, 1971: 340).

La novela de Juan Valera representa un ideal, aquél que negaba en cierto modo al iniciar el artículo, y que, por lo tanto, representa la realidad que debería ser, puesto que “la moralidad pública progresaría bastante con que todas...” (Vidart, 1971: 340). En este primer artículo es que Vidart propone a *Pepita Jiménez* como una novela casi perfecta, inadmisibile de criticar o de tachar de amoral.

2.4. Causas de la censura

Vidart realizó un tercer artículo, esta vez no dirigido a Navarrete, sino a un público más amplio. Lo hizo tiempo después de la polémica que nos ocupa y con el objetivo de mostrar, tal vez a los estudiosos de la época, tal vez a unos lectores ya del siglo XX y XXI, las causas que producían, en esa época, la condena por inmorales de la “mayor parte de las obras de amena literatura” (Vidart, 1971: 348). Vidart comprende en su artículo dos causas principales sobre la condena de obras por una supuesta inmoralidad.

La primera, dice Vidart, “se halla en el desacuerdo que existe actualmente entre la moral que se vive, que es la moral del pasado, y la moral de nuestro ideal histórico” (Vidart, 1971: 350). Así pues ya no era el siglo XIX el causante de unas disputas en el ámbito de la moral, sino que en el pasado ya existían tales diferencias, entre la moral que realmente fue, la *del pasado*, y la que idealmente hubiera tenido que ser, la *del ideal histórico*. De este modo, el fundamento de las polémicas sobre la moralidad de las novelas decimonónicas radica en varios hechos históricos: pérdida de fe en el cristianismo, apertura a otras culturas, religiones y sociedades... La fe católica no se adaptó a esas nuevas necesidades que pedía el siglo XIX y se estancó en un *ideal histórico*, que no era una realidad contrastable en el epílogo del siglo que nos ocupa. Está claro que siguiendo un estudio sociológico, este concepto sería más claro, pero Vidart ya se acercaba al proponer que “este falso cristianismo es el que inspira la mayor parte de las acres censuras de inmoralidad que hoy se lanzan sobre la literatura contemporánea.” (Vidart, 1971: 351).

La segunda causa, según Vidart, responde a “la oposición entre la teoría y la práctica; la dificultad que existe para que en ciertas materias el hombre sea a la vez teórico y práctico.” (Vidart, 1971: 351). De esta manera, Vidart pone de manifiesto

el hecho de que un sabio, o un teórico de la literatura, en el caso que aquí trato, difícilmente podrá ser práctico y teórico al mismo tiempo⁵.

Volviendo a la crítica de las novelas decimonónicas, Vidart opina que

es evidente que el hombre de estudio, cuyas pasiones siempre han sido dominadas por su razón, juzga con exagerada severidad de los extravíos a que conduce la exaltación de los sentimientos humanos; y de aquí la facilidad con que los críticos, que son hombres de estudio, consideren inmorales a muchos dramas y novelas de costumbres contemporáneas, cuya moralidad es muy superior a la de la sociedad que vivimos. (Vidart, 1971: 352).

El problema de la censura de algunas obras, se debe, en su mayor parte, a los críticos y en ningún caso en el posible contenido pernicioso de los textos literarios. Vidart dice que la moralidad de las novelas decimonónicas es mucho mayor a la que se vive a diario en la sociedad, de lo que resulta que, incluyendo a *Pepita Jiménez* dentro de las obras que componen su estudio, Vidart considera finalmente que “la mayor parte de las obras literarias del siglo presente, a las cuales se censura como inmorales, encierran una moralidad superior a la que se practica en la vida real, y se hallan de acuerdo su aspiración al bien con el ideal histórico de lo moral” (Vidart, 1971: 352).

3. Situación de la moral decimonónica

He observado claramente, a lo largo de todo el estudio, las diferentes visiones que había en el siglo XIX acerca de la moralidad cristiana. Como ya he dicho, las religiones, en general, pero en particular en nuestro país, en el que la religión católica había tenido durante siglos y siglos una fuerza y un poder insuperable, pierden relevancia a lo largo de todo el siglo XIX, pero en mayor medida en los últimos treinta años, con la llegada de corrientes nuevas. Se pone de manifiesto en algunas críticas literarias el fervor religioso que no se estaba dando tan exageradamente en otros países europeos. Debo recordar que España venía de unos Reyes Católicos y de una Santa Inquisición, en la que se destruían los libros inmorales y perniciosos. En este panorama, resulta fácil entender la situación que tuvo que vivir la crítica literaria española a finales del siglo XIX. Pero el hecho no es reductible a dos bandos: uno conservador y otro progresista, como podríamos pensar.

Por lo que respecta a la polémica que he tratado, Vidart y Navarrete no tendrían que ser necesariamente representantes de los dos tipos de críticos que se daban en

5. “Para comprender la vida de la sociedad en sus más poéticas manifestaciones, es preciso haber vivido y haber luchado dentro de la atmósfera caliginosa de las pasiones. [...] Difícilmente se puede realizar en esta agitada vida el sereno y meditado estudio que la ciencia requiere. El hombre cuyas pasiones le han llevado a figurar como actor en los verdaderos dramas de la vida humana, podrá ser, y lo ha sido en ocasiones, un poeta insigne; rara vez podrá ser un sabio profundo.” (Vidart, 1971: 351)

el siglo XIX, uno apegado a la religión y otro más esteticista. Sin embargo, lo que resulta atractivo de esta polémica es el hecho de que se discutiera sobre arte y la incidencia de la moralidad en las obras literarias o artísticas que, desde luego en la gran mayoría de los casos. Tal vez lo que enfrentó a Vidart y a Navarrete fueron distintas versiones de teorizar y ver la vida, una aristotélica y otra platónica. De todos modos, no deberíamos olvidar que lo que generó esta polémica fue la novela de Valera, *Pepita Jiménez*. Era este autor quien, a semejanza de las teorías de Philip Sidney, se preguntaba si

¿Hemos descubierto acaso todas las leyes de la naturaleza y señalado con precisión los límites de lo posible? ¿No hay, más allá de todas las regiones y épocas que ha explorado la ciencia, un universo incógnito e inexplorado, que puede el artista poblar a su antojo, sin que, no ya el criterio estético, pero ni el propio criterio científico tenga razones valederas y suficientes para negar la realidad de tales creaciones? Y no hay que decir que eso otro universo está lejos, más allá de las estrellas remotas, porque vivimos en él y respiramos el ambiente que en él se respira. (Valera, 1864: 229).

Bibliografía

- BESER, Sergio (1972): *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Editorial Laia.
- CABALLERO, Fernán (1868): *La Gaviota*, Leipzig, F. A. Brockhause.
- MONTESINOS, José F. (1982): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas de 1800-1850*, Madrid, Editorial Castalia.
- LISSORGUES, Yvan (1998): "Del Realismo al fin de siglo. Sociedad y arte literario", en VV.AA., *Historia de la literatura española, Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, Madrid, pp. 1-45.
- NAVARRETE, José de (11 de agosto de 1874): "Polémica sobre el concepto de arte", *El orden*, nº 172, en Tesis de Tarres, M.
- OLEZA, Juan (1976): *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Editorial Bello.
- OLEZA, Juan (1998): "La génesis del Realismo y la novela de tesis", en VV.AA., *Historia de la literatura española, Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1970): *La cuestión palpitante*, Salamanca, Anaya.
- ROSSELLI, Ferdinando (1963): *Una polemica letteraria in Spagna: il romanzo naturalista*, Pisa, Università di Pisa.
- RUBIO, Enrique (2001): *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid, Editorial Castalia.
- SERVÉN, Carmen (2005): "Mujer y novela: prescripciones sociales en la España de la Restauración", en III Coloquio: Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española

del siglo XIX) (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002), ed. VV. AA., Barcelona, Universitat de Barcelona.

- SIDNEY, Philip (2003): *Defensa de la poesía*, ed. Berta Cano Echevarría, M^a Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, Madrid, Cátedra.
- SOTELO, Adolfo (1996): “Juan Valera, observador de la novela contemporánea”, en VALERA, J., *El arte de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen.
- VV.AA. (1998): “El teatro durante la Restauración y el fin de siglo”, en *Historia de la literatura española, siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe.
- VALERA, Juan (1864): *Estudios críticos sobre literatura política y costumbres de nuestros días*, Madrid, Librería de A. Duran.
- VALERA, Juan (1978): *Pepita Jiménez*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia.
- VIDART, Luís (1971): “Noticias literarias. Recuerdos de una polémica acerca de la novela de D. Juan Valera, *Pepita Jiménez*”, en Zavala, Iris, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Madrid, Anaya.
- VIÑAS, David (2007): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- WELLEK, René (1983): “El concepto de realismo en la investigación literaria”, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Editorial Laia.



El uso de la historia en la poesía romántica femenina. El caso de María del Pilar Sinués (1835-1893)

Alba González Sanz
Universidad de Oviedo

Palabras clave: Literatura española, romanticismo, M^a del Pilar Sinués, domesticidad.

El estudio del Romanticismo español ha venido lastrado históricamente por un par de problemas críticos. Por un lado, la implantación peninsular de la nueva estética es tardía con respecto a Alemania e Inglaterra ya que el movimiento no eclosiona hasta la década del treinta, con la vuelta de los liberales exiliados por Fernando VII. Aunque en los últimos quince años los debates estaban en el ambiente y de la mano de Nicolás Böhl de Faber se había introducido y analizado la vertiente conservadora, tradicionalista del Romanticismo alemán, no fue hasta la vuelta del exilio progresista cuando se produjo el verdadero estallido romántico. El segundo problema crítico es que muchos de quienes se dijeron románticos en una década, para la siguiente denostaron su militancia en esas filas, considerándola pasatiempo de juventud y descafeinando el componente transgresor y radical de la ética romántica (Caldera, 1997: 110 y ss.).

A pesar de estas dificultades en el estudio, podemos decir que la década de 1840 conoció un florecimiento de la poesía romántica y que entre sus muchos rasgos hay una característica inédita hasta entonces: la presencia de una legión de escritoras, de *poetisas*, que publica en la prensa del momento y da a la imprenta sus libros. Bajo el amparo de las que pronto obtuvieron merecido reconocimiento —me estoy refiriendo a Gertrudis Gómez de Avellaneda y a Carolina Coronado— fueron varias decenas las que se atrevieron a dar sus poemas a la opinión pública y entre todas construyeron a través del cartero y la amistad lo que Susan Kirkpatrick (1991) ha considerado una “hermandad lírica”. Para contextualizar la obra poética de M^a del Pilar Sinués es necesario desarrollar la explicación de Kirkpatrick sobre esta aparición de las poetisas en el panorama, pues Sinués comenzó a publicar diez años más tarde de este estallido y para entonces ciertas cuestiones importantes en el plano ideológico ya no eran las mismas.

1. Las poetas en el marco del Romanticismo

En el siglo XVIII el sentimiento se convierte en un valor social del hombre de bien¹ (Álvarez Barrientos, 2005). De ahí se deriva una resignificación de la subjetividad y de la intimidad sobre la que se articula el discurso romántico. Sin embargo, el ámbito de las emociones ha sido hasta ese momento patrimonio “natural” femenino, lo que situaría a las mujeres en una posición privilegiada para la literatura. En oposición a esto la moral social burguesa en formación prefigura a las mujeres como seres sin deseo, las imposibilita para la subjetividad romántica masculina (Kirkpatrick, 1991: 20). De este modo, las escritoras deben enfrentar la contradicción de un sistema que las considera objetos pero no sujetos, que las confina en el papel de musas.

La obra de Carolina Coronado y de Gómez de Avellaneda en esa década del cuarenta revela una voz femenina que lamenta su situación. No hay obviamente un ideario feminista, unas demandas políticas de ciudadanía en sus poemas, pero las poetas están reclamando su derecho a escribir sin ser censuradas por ello. Para su desgracia, la crítica no se amedrentó con el lamento, por lo que estas autoras empezaron a ser juzgadas no como malas poetas sino como malas mujeres: se les privó de un atributo que entonces era condición imprescindible para ser una “buena mujer”: la virtud. Esta crítica desmentía la honestidad de la mujer (su único valor social entonces) y la condenaba, pues se entendía que si carecía de virtud, si era una “literata” o una “marisabidilla”, no sería ni buena madre ni buena esposa.

La reacción de las escritoras no fue dejar la pluma pero muchas de ellas iniciaron un proceso en muchas ocasiones casi inconsciente que las llevó a transformar en capital literario lo que la sociedad les negaba como capital simbólico: convirtieron su rol de madres y esposas, su virtud supuesta, en tema y razón de su escritura (Blanco, 2001: 86). Se abrazaron a la llamada literatura doméstica y se legitimaron a través de abandonar todo conato de libertad o independencia. Su arte quedó subordinado a lo bello y a lo bueno, dejando fuera de su esfera de acción el ámbito de lo sublime ya que se entendía que sólo podían escribir desde lo apropiado moralmente para una mujer y que esa bondad constituía una categoría suprema, divina, de belleza. Un apunte interesante es que esta domesticidad no se quedó sólo en poesía sino que se convirtió en la estética narrativa por excelencia de M^a del Pilar Sinués y de sus contemporáneas, consideradas de hecho escritoras de la domesticidad por parte de la crítica (Sánchez Llama, 2001). En esta literatura la heroína es el «Ángel del Hogar»: la bondad, virtud, sencillez, abnegación, religiosidad, maternidad y asexualidad puestas al servicio del padre, esposo o hijo, de la felicidad familiar y del buen orden social desde la perspectiva de la clase burguesa.

1. Ese hombre de bien se define por el uso de su razón para lograr la virtud y conseguir así la felicidad. Se conceptúa como un hombre social, que piensa en la colectividad y que por su obrar bien logra la felicidad general. La mujer virtuosa, su equivalente, sería un ejemplo de los valores burgueses que en ese momento se están configurando y que en el siglo XIX nos dejan ya perfectos ángeles domésticos. No se piensa como una persona en sociedad sino en el hogar, en relación con su capacidad biológica para ser madre.

Abrazar el discurso de la domesticidad tampoco libró a las escritoras de la crítica: si rastreamos algunas perlas de la misoginia nacional, veremos que la consideración de musas, la idea de que les faltan talento e intelecto para escribir y algunas otras cuestiones relacionadas con moralidades dudosas se reproducen hasta casi nuestra contemporaneidad. Pero en líneas generales podemos decir que la presencia de las mujeres en la literatura no es ya novedosa aunque esté circunscrita a una ideología y unos límites concretos.

2. La obra poética de M^a del Pilar Sinués

María del Pilar Sinués nació en Zaragoza en 1835, hija de una familia de posición social acomodada. Sabemos muy poco de su infancia e incluso algunas fuentes la sitúan profesando como novicia en el convento maño de Santa Rosa (Simón Palmer, 1991). Lo cierto es que en 1856 se encuentra Madrid a punto de casarse con el periodista y dramaturgo valenciano José Marco. El cómo de este repentino matrimonio lo cuenta Julio Nombela en sus memorias: tras la lectura de unos versos de la “poetisa” en un café madrileño, a modo de lo que parece broma, José Marco pide a sus pares nocturnos que entre todos escriban una declaración de amor y petición de matrimonio en verso para enviársela a la joven, ya que se ha enamorado de ella. Lo que para Nombela es entretenimiento derivado del exceso etílico, para Marco era un plan en formación pues no sólo envió la carta sino que recibió, por la misma vía en verso, respuesta afirmativa. Tras un mes de intercambio epistolar y una boda por poderes, Sinués se presentaba en Madrid, empezando entonces una fulgurante carrera literaria que está entre las causas –según algunas fuentes– de la ruptura de la pareja para 1870, pues José Marco se habría cansado de ser “el marido de” y de no ver descollar su particular trayectoria literaria. Otras fuentes, en cambio, presuponen una aventura extramatrimonial de la joven escritora (Nombela, 1976: 444-446).

M^a del Pilar Sinués se convirtió en todo caso en una de las autoras más leídas y celebradas de su tiempo. Escribió casi un centenar de títulos entre libros de poesía, novelas y manuales de conducta para jovencitas (Simón Palmer, 1991). Además publicó en la mayor parte de la prensa destinada al público femenino de entonces y dirigió entre 1864 y 1869 la revista *El ángel del hogar*, que tomaba el nombre de su célebre manual pedagógico de 1859. Ideológicamente era conservadora pero a la vez era una hija de su grupo social y de su tiempo: una mujer de clase media que vivía de su trabajo y creía en el progreso, por lo tanto capaz de derivar su narrativa hacia temáticas que bajo el manto de la domesticidad tocaron muy de cerca escenarios que luego pintó magistralmente Galdós. Antifeminista, partidaria de la educación y el trabajo femeninos sólo como último recurso cuando faltaban los correspondientes varones proveedores, su figura es ante todo contradictoria por ese discurso de sumisión que intenta inculcar a las españolas de entonces mientras ella vive con una más que relativa independencia.

Los libros poéticos que publicó son *Mis vigiliias* (Zaragoza, 1854), *Cantos de mi lira* (Madrid, 1857) y *Flores del alma* (Barcelona, 1860). Los tres aparecieron de forma casi sucesiva y la autora dejó después de esto el hábito de poeta, centrando su carrera en la prosa de ficción, periodística o moralizante, sin duda mucho más lucrativa toda vez que ha pasado ese estallido romántico de décadas anteriores. Como explica precisamente en un poema fechado en 1859: “-¡Prosa! –me gritó el mundo: -dame prosa / Y ceñiré tu sien de lauro bello / Y alfombra de oro tenderé a tus plantas; / Prosaico es este siglo y prosa quiero!” (Sinués, 1860: 75).

Lo primero que llama la atención de estos tres libros es que, a pesar de sus títulos, los dos primeros son colecciones de leyendas en verso de tema histórico. Más aún: la poeta toma la leyenda de 1854 y la inserta como primera en el libro de 1857 añadiéndole otras dos. Esto nos revela una práctica de época que Sinués efectuó bastante: la reedición bajo diversos títulos y agrupaciones de la misma obra una vez que ha pasado cierto tiempo y para cubrir las propias exigencias monetarias y la demanda del mercado editorial.

Así, lo que encontramos bajo ese título de *Mis vigiliias*, tras un prólogo en el que la autora dedica sus versos a la ciudad de Zaragoza y una introducción que no guarda relación alguna con el grueso de la leyenda, es *El ángel de la muerte*, que fabula sobre la vida de Pedro I de Castilla, Pedro I el Cruel. En el volumen de 1857 ha eliminado esos versos previos sin sentido y la leyenda se muestra con su título original. ¿Por qué no presentar su primer libro de poemas con su verdadero contenido? ¿Por qué no titularlo *El ángel de la muerte*? Me atrevería a decir que aquí opera una estrategia de adecuación: el título no desentona con el nombre de quien lo firma, con la poetisa que presenta sus primeros desvelos líricos en público. La expectativa queda desmentida cuando se descubre que las preocupaciones poéticas iniciales de la joven pasan por una fabula de adulterio y muerte que involucra a uno de los personajes históricos más tremendos de la historia y, sobre todo, de la literatura posterior. Para 1857 se cura en salud y a los cantos de su lira les añade un subtítulo que evita errores: *Colección de leyendas en verso*.

Curiosamente, es en su tercer libro de poemas, *Flores del alma*, donde encontramos los textos que se aproximan más a las expectativas de época sobre el quehacer poético de una joven. De hecho, este libro resulta de especial interés porque incluye poemas escritos ya en Madrid, pero también obra previa de su vida zaragozana, pues afortunadamente todos los textos están firmados consignando la fecha y el lugar de escritura. En sus páginas podemos leer poemas amorosos, cantos a la virgen y al dios católicos, a la naturaleza, a otras mujeres (poetas o actrices)...

2.1. De lo histórico a lo doméstico: Pedro I y una falta de honor

Para estudiar el uso de la historia en poesía realizado por la autora, voy a centrarme en la leyenda sobre Pedro I el Cruel, observando los ajustes que M^a del Pilar Sinués hace en el tratamiento de su figura con respecto a las decenas de autores

que en el mismo siglo y con diferentes fines se acercaron a la figura del monarca castellano. Puedo anticipar que en los escritores varones vemos un uso político de la figura de don Pedro y una preocupación por las relaciones entre Historia y Literatura, mientras que en M^a del Pilar Sinués el monarca es la excusa para un conflicto amoroso y moral centrado en la protagonista femenina.

Rebeca Sanmartín Bastida (2003) ha estudiado las lecturas hechas en el siglo XIX sobre Pedro I tanto desde la literatura como desde la historia. Su artículo analiza la relación entre ambas disciplinas en un momento en el que la segunda se está volviendo científica, es decir, quiere dejar la leyenda y el mito para construir una “verdad” que revele las claves del pasado y permita entender el presente. La figura de Pedro I tiene varios aspectos de interés en la época que la autora subraya: por un lado su historia plantea un problema dinástico, cuestión contemporánea por las guerras carlistas; por otro, su intención de dar poder a las clases medias en detrimento de la nobleza es valorada por los sectores de la burguesía decimonónica que se identifican con aquella clase media castellana del siglo XIV y denostada por quienes se manejan aún con esquemas sociales más propios del Antiguo Régimen. Cualquier lectura del rey trastámara, como demuestra el artículo, va a situarse en estas claves políticas entre partidarios y detractores. Todo ello rubricado por justificaciones o críticas a los supuestos excesos de sangre y adulterio cometidos por el monarca que en muchos casos se pasarán por alto en tanto que cuestiones propias de otra época que no se puede juzgar con el prisma del siglo contemporáneo.

Sanmartín Bastida no cita entre sus textos literarios la leyenda de M^a del Pilar Sinués, cosa razonable si tenemos en cuenta que es una figura prácticamente olvidada fuera del ámbito de los estudios feministas y de género. En todo caso le habría ofrecido un contrapunto interesante porque nada de lo que comenta en el caso de los autores que estudia sirve para la lectura que ofrece la escritora zaragozana a sus diecinueve años. Existen obras literarias que se centran en las mujeres con las que Pedro I compartió su vida, pero se trata de personajes también políticos, que de algún modo son excepciones en tanto que mujeres fuertes de la historia, sin embargo Sinués no va a recurrir a ellas. Por el contrario, inventa un personaje femenino, doña Luz, lo reviste de los atributos del ángel doméstico y lo enamora de Pedro I. Doña Luz hace caer la desgracia sobre su noble familia, que a la afrenta política (es partidaria del infante don Enrique) suma la más grave de honor, con lo que tiene que oponerse al rey en un conflicto que la escritora va a resolver con la muerte de absolutamente todos los personajes de la obra. Nada hay de historia, nada hay de aproximación realista. M^a del Pilar Sinués no puede ni quiere hacer una obra política y hace lo que es adecuado: presentar una historia de amor y darle el final trágico que debe esperarse de su carácter inmoral.

El ángel de la muerte se inicia con la revelación del amor de Luz, protegida del conde Don García, que la ha criado como una hermana de su hijo Guzmán con el velado propósito de convertirla en su esposa. El joven está enamorado de ella y descubre que la muchacha se ve por las noches con un hombre, el rey don Pedro I. Guzmán anuncia el secreto a su padre y esa noche ambos sorprenden al soberano

en el cuarto de doña Luz. Pedro I tiene toda la intención de matarlos, pero la joven lo convence de que los deje con vida y se va con él. Enseguida le abrumba la culpa, aunque ame al monarca, y él no tolera que la muchacha se entristezca por su falta o por la ausencia de su familia, así que su relación se va deteriorando. Mientras, Guzmán parte a luchar con el bastardo don Enrique y muere a manos de don Pedro, que muestra cierto arrepentimiento por haber acabado con su vida, razón por la cual se deja prender por su hermanastro. La noticia de la muerte del joven causa la de su padre. Doña Luz, sola en palacio, descubre que el rey está preso y han fallecido sus benefactores, con lo que a los pies de la tumba de éstos muere también de puro dolor ante la tragedia. El ángel de la muerte, como un *deus ex machina* que aparece ante los fallecimientos de la familia García, se muestra como el consuelo posible ante unas decisiones vitales que han generado consecuencias imposibles de revocar pero que pueden tener su pertinente expiación o premio en el plano de lo celestial.

El hilo argumental de esta leyenda es la virtud de la joven, por cuya pérdida cae la desgracia sobre su familia. Doña Luz ha sido criada entre las paredes de su castillo: es buena, amable, hermosa, pura... no ha pisado el mundo, pero un episodio fortuito en el campo hace que conozca al rey –sin saber que lo es– y ambos se enamoren. Sinués no se caracteriza por manejar heroínas transgresoras, por lo que desde el primer momento la culpa acechará a la joven, si bien ésta no es más fuerte que su amor, con lo que no pone remedio al conflicto. Esto generará mayor ira en el rey cruel, que no puede entender la relación de sumisión filial que ella establece siempre con sus benefactores, aunque por su supervivencia deba irse a la corte con el monarca y perseverar en su amor. Pedro I no se ajustaría al modelo de compañero deseable para un ángel del hogar, que implícitamente quedaría fijado en Guzmán, al que Luz erróneamente rechaza, desencadenando fatales consecuencias. Las características deseables que tiene el súbdito son el respeto filial, el temor a la divinidad, un acusado sentido del honor y del deber y un dominio sobre las pasiones y lo irracional que no le abandona ni en los peores momentos.

A la hora de elegir una versión histórica de Pedro I, M^a del Pilar Sinués toma la vía sencilla de considerarlo un déspota despiadado y construir en oposición a él al personaje del joven Guzmán, que encarnaría valores caballerescos más cumplidos, quedando el rey como un ser poseído por sus instintos, por la rabia, cegado en su razón y sin ninguna cualidad moral frente al abnegado joven. Esto se ve en la escena final de la muerte de Guzmán, en la que el rey al descubrirle el rostro se muestra arrepentido, se deja prender y reconoce con ello la superioridad moral de su enemigo. También Don García es un modelo opuesto, aunque no tan claro en su relación binaria con el monarca debido a su edad. Al verdadero enemigo del rey, a su hermanastro don Enrique, no se le presenta de forma negativa en ningún momento, sino como alguien que lucha justamente por devolver la dignidad a Castilla y que no está dispuesto a tolerar los desmanes que Pedro I está llevando a cabo con la nobleza, entre los cuales cabría destacar su forma de tratar a las mujeres, pues M^a del Pilar Sinués sí considera esto un rasgo para criticarle (como también harán otros autores

del XIX según el artículo de Sanmartín Bastida) y el conflicto en sí de doña Luz y la familia García se basa en último término en una relación amorosa.

Este tomar partido por la causa del pretendiente bastardo tendría que ver con que la autora se encuentra en una etapa en la que todavía no ha tomado conciencia de su propia clase: no será hasta que llegue a Madrid, se independice de la tutela familiar y empiece a vivir de la literatura cuando se dé cuenta del valor del trabajo y el esfuerzo personales, asumiendo así valores de la clase media que encajarían mucho más con las políticas de Pedro I, políticas que en todo caso la autora no parece conocer por fuentes de primera mano, ya que como referentes de su pieza tiene obras literarias previas que van de Lope de Vega a su propia contemporaneidad, pero que no necesariamente apelan al rigor histórico o lo buscan.

Este punto resulta de interés si tenemos en cuenta su trayectoria, porque desde comienzos de la década del sesenta Sinués empezará a publicar biografías de mujeres ilustres de la historia, en este caso preocupada por buscar las fuentes y tratando de construir semblanzas realistas. En esas obras a caballo entra la ficción biográfica y la divulgación, la autora no tendrá temor alguno en afrontar el estudio de excepciones históricas, al contrario de la contención que muestra en su obra poética. Estar escribiendo en prosa y ser responsable de casi una decena de títulos en circulación parece darle una mayor legitimación para emprender su *Galería de mujeres célebres*.

Recapitulando lo dicho hasta ahora, vemos cómo una autora que empieza a escribir pasado el momento liberador de la poesía romántica femenina, utiliza los atributos de la estética doméstica para legitimar su uso de la poesía histórica, construyendo una narración en la que la veracidad o las fuentes no importan y todo está al servicio de un fin moralizante al que la Edad Media sólo viene a poner un decorado de caballeridad y noches toledanas que ambientan la leyenda.

El único uso político que Sinués está haciendo de la historia es reivindicar unos valores morales muy concretos en relación con las mujeres y el control de su virtud, legitimando un esquema simple que Guzmán resume para doña Luz: lo que le queda una vez cometida la afrenta y para no pecar del todo acompañando al rey a su palacio es ser llevada a un convento. Sólo así él podrá defender su honra e incluso morir por ella. Como la joven no lo hace, sella el destino trágico de toda su familia. Esta hija de familia llamada a ser un anacrónico “Ángel del Hogar” del siglo XIV padece el camino que Sinués suele reservar a sus personajes femeninos que no cumplen los valores de la domesticidad burguesa: la muerte, único castigo más allá de la condena social que puede reparar un daño moral contra la familia.

El objetivo de esta poesía romántica domesticada es una perpetua legitimación del rol de escritora virtuosa por la vía del asesinato de todo conato de rebeldía femenina en los personajes. La historia ofrece modelos, contramodelos y, sobre todo, opciones para apoyar hechos del presente que necesitan legitimación en referencias más poderosas en el plano de lo simbólico. Es en este punto donde entra el uso del pasado remoto, de la Edad Media y sus valores, en la poesía romántica de corte histórico. La moraleja implícita está clara: la joven Doña Luz al contravenir el *cur-*

sus honorum de hija, esposa y madre para el que estaba destinada pasa de ser un benéfico “Ángel del Hogar” a convertirse en la destrucción encarnada por el ángel de la muerte bíblico.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2005): *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis.
- BLANCO, Alda (2001): *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, Granada, Universidad de Granada.
- CALDERA, Emanno (1997): «La polémica romántica en España. Juan Nicolás Böhl de Faber». En GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, dir.: *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe. Volumen coordinado por Guillermo Carnero.
- CARNERO, Guillermo (1997): «Introducción a la primera mitad del siglo XIX español». En GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, dir.: *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe. Volumen coordinado por Guillermo Carnero.
- KIRKPATRICK, Susan (1991): *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, Madrid, Cátedra.
- NOMBELA, Julio (1976): *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2001): *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2003): «Un viaje por el mito del Rey “Cruel”: la literatura y la historia después del Romanticismo», *Revista de Literatura*, LXV, 129: 59-84.
- SIMÓN PALMER, M^a del Carmen (1991): *Manual bio-bibliográfico de escritoras españolas del siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- SINUÉS, M^a del Pilar (1854): *Mis vigiliás*, Zaragoza.
- SINUÉS, M^a del Pilar (1857): *Cantos de mi lira. Colección de leyendas en verso*, Madrid.
- SINUÉS, M^a del Pilar (1860): *Flores del alma*, Barcelona.

Normalidad y emergencia: la ficcionalización de la historia en la novela romántica española y en la literatura gallega decimonónica

María Vilariño Suárez
Universidade da Coruña

Palabras clave: narrativa histórica, Romanticismo, Rexurdimento, emergencia literaria.

1. La novela histórica: un acercamiento al género en el siglo XIX¹

La explotación literaria de la historia cuenta con gran tradición dentro de la literatura occidental, pero es a partir del siglo XIX cuando se generaliza enormemente a través de la novela gracias, entre otros factores, al notable incremento del número de lectores (y lectoras) lo que contribuye a la difusión del género.

Hasta el siglo XVIII la distinción entre historia y narrativa no estaba del todo clara² y, así, durante el siglo XIX asistiremos al desarrollo de la historia como materia científica, cuestión de la que derivarán el nacimiento y fructificación de disciplinas como la arqueología en la década de 1860; fruto directo del positivismo.

Entre 1825 y 1826 aparecen en España las primeras traducciones de obras de Walter Scott que será, sin duda, el autor que alcance mayor éxito³. Otros continuadores del género como James Fenimore Cooper, François-Rene de Chateaubriand, Frédéric Soulié, Víctor Hugo, Alexandre Dumas y Eugène Sue entre otros figuran también entre los preferidos por el público lector decimonónico. No obstante no

1. Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto de investigación “Narrativa. Discurso da historia e construción da identidade en Galiza” desarrollado en la Facultade de Filoloxía de la Universidade da Coruña y financiado por la Consellaría de Industria da Xunta de Galicia, con código PGIDIT07PXIB104151PR dentro del Programa de promoción xeral da investigación, desenvolvemento e innovación tecnolóxica (INCITE). Los resultados del proyecto pueden consultarse en <http://illa.udc.es/novelahistoricagalega/index.html>.

2. Tal y como afirma la profesora Fernández Prieto (2003: 39): “El discurso literario se caracteriza frente al histórico porque cuenta hechos inventados, y por ello su objetivo no es la verdad sino la verosimilitud, no lo real sino lo posible”.

3. Hasta mediados del siglo XIX la traducción y reedición de obras de Scott irá en progresivo aumento aunque con variantes formales motivadas por la preferencia del folletín a finales de siglo (García González, 2005: 78-79).

podemos dejar de considerar la influencia del modelo scottiano como iniciador, afianzador y difusor del género tal y como éste se percibía en el siglo XIX.

El interés por la recreación literaria de la historia guarda relación directa con el momento sociopolítico que se vivía. El despertar de la conciencia de identidad nacional por parte de las naciones en reivindicación está estrechamente relacionado con el hurgar en la propia historia dada la necesidad de hallar justificación en el pasado para las reclamaciones político-territoriales. De ahí el ansia de conocer y proclamar la propia historia, de acercarla al público lector a través de un lenguaje que le resulte más sencillo: la literatura. Tal y como lo expresó Almeida Garret (1984: 141): “(O povo) quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico [...] e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar”.

La Edad Media se erige como el tiempo preferido para la ambientación narrativa. El escenario temporal se retrotrae hasta este período buscando el anclaje en un pasado alejado; la historia reciente es evitada al ser vista como fuente de degeneración y males.

El tamizado derivado de la transformación en texto literario de los hechos históricos arroja dos características fundamentales en la narrativa histórica: por una parte se hace patente el escaso interés por la rigurosidad de los hechos. En palabras de Almeida Garret (1984: 137-38): “eu sacrifico às musas de Homero, não às de Herodoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo com melhor verdade! [...] Nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a Arte de Verificar as Datas na mão”. Por otra parte, la historia se utiliza con ambigüedad al convertirse, en ocasiones, en trasunto de temas contemporáneos a los autores. Es decir, el tema histórico se modela según la necesidad del narrador, que en primer lugar lo elige y a continuación lo usa a su antojo sin preocuparse de posibles anacronismos, al tiempo que aprovecha el alejamiento temporal, tan del gusto de los escritores románticos, para reflejar con mayor facilidad acontecimientos actuales:

El anacronismo de la novela histórica consiste en que el pasado se revisita y se reescribe con mirada de hoy, de modo que la imagen que se posee en la actualidad sobre aquella época es la que determina su configuración artística. Hablar del pasado, elegirlo, recrearlo, es una forma indirecta de hablar sobre el presente (Fernández Prieto, 2003: 191-92).

Los nuevos tiempos traen un nuevo público lector, una de las grandes revoluciones del siglo será la expansión de la cultura a clases sociales que hasta ese momento no habían podido acceder a ella. Las variaciones físicas del soporte literario con el éxito de la novela por entregas y la expansión del libro de bolsillo contribuirán a difundir los modelos literarios del Romanticismo al lograr que los textos lleguen con comodidad a mujeres, obreros, artesanos, asalariados y estudiantes (Ferreras, 1972:

27-29)⁴. Las innovaciones en el libro como objeto provocan modificaciones en las estrategias narrativas y en la distribución de los capítulos.

La poesía fue el género dominante dentro de la estética romántica, sin embargo este hecho no relega a la prosa. El número de novelas románticas publicadas no es irrelevante, destacando especialmente el subgénero histórico. Su importancia no depende sólo del número de títulos publicados o del reconocimiento del género por parte de los lectores, sino que reside también en la refacción que el Romanticismo acomete sobre la novela y que la conduce hasta la novela realista con la que finaliza el siglo XIX.

Muchas son las definiciones que la historia de la literatura ha dejado sobre la novela histórica y muchas las clasificaciones y divisiones en su interior que dificultan el acercamiento teórico. Aceptamos la definición propuesta por la profesora Fernández Prieto (2005: 76-77):

La novela histórica se configura como un tipo de ficción híbrida, en cuyo universo coexisten personajes y acontecimientos ya codificados historiográficamente con otros inventados, y que sitúa la acción en un pasado histórico concreto y reconocible por los lectores merced a las descripciones de usos y costumbres de la época.

El género histórico se estandariza en el siglo XIX tomando elementos de la novela de caballerías, de la novela gótica, de la novela social-realista y del costumbrismo, a los que se les suman técnicas metanarrativas como la del manuscrito encontrado. Estas diversas influencias cristalizan en las siguientes características textuales (Fernández Prieto, 2003): en el inicio de la novela se sitúa una marca cronológica más o menos concreta, se conjugan en la diégesis elementos reales y ficcionales perteneciendo, por lo regular, los personajes principales al universo ficcional dado que así se encorseta menos la libertad creativa del autor, las tramas se basan en la peripecia y la intriga, la voz narradora suele ser omnisciente y extradiegética e interviene en la narración, bien para advertir al lector del origen habitualmente documental de la historia, bien para realizar comentarios de tipo moral, filosófico o erudito.

2. La historia nostálgica, la historia trasunto del presente y la historia pedagógica

Las obras literarias de Enrique Gil y Carrasco (1815-1846) y Antonio López Ferreiro (1837-1910) quedan vinculadas a través del precursor en el uso de la novela histórica dentro de la literatura gallega: Benito Vicetto con *Los hidalgos de Monforte*

4. Al mismo tiempo se trata de paliar el alto grado de analfabetismo en la población española con la Ley de instrucción pública (1857), conocida como "Ley Moyano" que incluye un plan de desarrollo de la lectura y establece la educación obligatoria hasta los doce años.

(1851). Vicetto, historiador como Ferreiro, consiguió el reconocimiento de parte de la crítica española. A este autor se le viene atribuyendo el primer intento de difusión del proyecto político regionalista a través de la novela histórica (Ferrerías, 1976: 152-53) y aún así se le incluye en la nómina de autores románticos cultivadores del género aún sin deturpar. Es precisamente por ello por lo que actúa como conector entre los dos autores objeto de nuestro análisis, por una parte mantiene el modelo narrativo romántico y, por otra, difunde su ideología a través de las novelas.

Más allá de esta figura bisagra entre ambos autores debemos considerar el gran número de concomitancias existentes en su obra narrativa e incluso en sus biografías. Centrándonos en esta última cuestión ambos coinciden en sus orígenes gallegos. Gil y Carrasco nace en Villafranca del Bierzo, perteneciente aún en ese momento al Reino de Galicia que desaparecería veinte años después y López Ferreiro en Santiago de Compostela apenas cinco años después de la reforma territorial⁵. Los dos cursan estudios eclesiásticos aunque López Ferreiro decide continuar esta vía mientras que Gil y Carrasco la abandona y ambos son enormemente aficionados a paseos, excursiones y viajes; especialmente a aquellos que les permiten recrearse en paisajes y arquitecturas del pasado.

La integración de sus obras narrativas en sistemas literarios diferentes determina la existencia de finalidades diferentes para sus proyectos literarios. Nos centraremos ahora en la recepción de sus obras y el posterior análisis del uso de la historia que en uno y otro caso se hace.

El señor de Bembibre (1844) ha sido calificada como la novela más representativa del género histórico en España. La obra cumple con la mayor parte de las características generales tipificadas para estos textos. El tiempo elegido para ubicar cronológicamente la acción va desde el año 1308 hasta 1320. La novela se abre con la intervención de personajes secundarios (criados de la casa de Arganza y criados de don Álvaro) encargados de la situación temporal así como de introducir a los personajes principales a través de su diálogo. Por lo que respecta a la selección de personajes apenas unos pocos son históricos: don Juan de Lara y Ben Simuel, su asistente judío, así como Rodrigo, el maestro del Temple padrino de don Álvaro en la novela. La selección de secundarios históricos amplía la verosimilitud del marco temporal sin coartar el desarrollo de la trama. Los abundantes anacronismos en la obra de Gil y Carrasco (Picoche, 1978: 161-63) no afectan al desarrollo de la acción narrativa ni al pacto de verosimilitud establecido con el lector ni aún cuando se trate de una disfunción temporal importante como ocurre con el año que ocupa la trama amorosa de Álvaro y Beatriz frente a los tres años de la historia de los templarios tal y como determinó Jean-Louis Picoche.

La trama protagonizada por don Álvaro y doña Beatriz tiene todos los componentes de una trágica historia de amor. Paralelamente se presenta otra trama: la desaparición de la orden del Temple, ésta es la que, junto con la celebración de

5. Los límites actuales de la comunidad gallega datan de la división realizada en 1833 por Javier de Burgos.

concilios eclesiásticos, concentra la mayor parte de episodios históricos presentes en la novela y se integra en ella a través del personaje de Álvaro, por tanto, interfiere también en la trama amorosa. La interacción de ambas líneas argumentales no evita la posibilidad de que cada una de ellas pueda sobrevivir aisladamente.

La caracterización del trío amoroso protagonista: Álvaro, Beatriz y el conde de Lemus responde a las características literarias de la época al vincular cualidades morales con aspecto físico. Álvaro es un joven fuerte y aguerrido, Beatriz es dulce, hermosa y apasionada mientras que el conde está encorvado y tiene un gesto malévolo en el rostro. El progresivo decaimiento anímico de Beatriz conforme ve imposibilitado su amor con Álvaro provoca también su deturpación física.

Al tiempo aparecen numerosas descripciones de lugares, centradas en las tierras de El Bierzo. Esta es una de las características de *El señor de Bemibre* que ha contribuido a la cualificación de “novela regionalista” o “de ambientación regionalista”. Ciertamente es que las descripciones paisajísticas abundan en la novela y que se trata, además, de paisajes concretos, muy vivos y reconocibles aún hoy en día que cuentan con una función determinada dentro de la obra. Los diferentes paisajes son fácilmente asociables a diferentes personajes (Picoche, 1978: 192), las ariscas Médulas pertenecen al conde de Lemus como el lago de Caracedo en el que fallece Beatriz refleja su estado de ánimo.

La exhaustividad en la recreación del paisaje berciano que Gil y Carrasco conoce de primera mano contribuye a la verosimilitud de la novela. En realidad todos estos recursos que fuerzan el pacto de verosimilitud con los lectores contribuyen al acercamiento e interés de los mismos.

O público do Romantismo não tem uma grande preparação especificamente literária. Ignora as convenções e os padrões da literatura clássica [...] Aprecia mais a emoção que a finura [...] Está enraizado em vivências locais e regionais: a terra, a rua, a paisagem local, o lar burguês, os objectos familiares [...] A sua própria impreparação estética torna-o sugestionável pela peripécia romanesca, pela simples intesidade e diversidade das impressões (Saraiva y Lopes, 1996: 657).

Gil y Carrasco utiliza técnicas realistas en la descripción paisajística que avanzarán los modelos narrativos finiseculares. Las estampas retratadas por el autor no rechinan en la ambientación medieval que se traza para la novela pero tampoco están alejadas del modelo real del siglo XIX.

Por lo que a la literatura gallega respecta somos conscientes de la escasez real de trabajos críticos sobre Antonio López Ferreiro. No podemos entender su obra como una simple adaptación del modelo narrativo romántico a la literatura gallega puesto que se produce en un momento en el que éste ya se da por superado. Debemos tener en cuenta las fuertes divergencias existentes entre la obra de López Ferreiro y las narraciones de sus contemporáneos dado que “a narrativa finisecular galega está dominada polo costumismo, concibido este como un enxebriño ruralizante e pseudofolclórico [...] Consonte isto, triunfarán as fórmulas breves, emparentadas

co conto popular” (Vilavedra, 1999: 147) mientras que su novelística nace con un objetivo concreto “contribuir a afianzar un sistema de valores concebido como un patrimonio a conservar para sobre el soerguer unha conciencia histórica de galeguidade” (Vilavedra, 1999: 146-47).

Los vastos conocimientos eruditos atesorados por el autor han sido empleados para cuestionarse el acercamiento de López Ferreiro al género ficcional; sin embargo, esta opción amplía la dimensión de la obra del escritor al acercar los estudios históricos no a un público formado y minoritario sino a las clases populares devoradoras de novelas⁶.

Coadyuvando a la génesis de estas cuestiones aparece el vínculo de la obra de López Ferreiro con la narrativa de Walter Scott, cuestión no poco exenta de polémica dentro de la literatura gallega puesto que, si bien la opinión mayoritaria de la crítica señala que la influencia scottiana es incuestionable

Son as novelas de Antonio López Ferreiro, da década dos 90 do século XIX, as que traen con bastante fidelidade a Scott á literatura galega, ó tempo que instauran a modernidade das técnicas narrativas. Este crego amante das antigüidades e as artes do pasado é fervoroso lector do novelista escocés, e aprende nel a técnica da sorpresa e o suspense, a axilidade narrativa e a forza dramática dos encontros dialogados” (Rodríguez González, 2004: 371).

Otra parte, no menos relevante cuestiona tal influencia y reniega, al tiempo, de la etiqueta de históricas para las novelas de Ferreiro.

Algunha crítica quixo ver nas novelas de López Ferreiro unha influencia de Walter Scott e por iso fala delas como de novelas históricas. Sen embargo, e anque tal etiqueta puidera aplicarse, quizabes e non sen reparos, ás dúas citadas en último lugar (O castelo de Pambre e O niño de pombas), evidentemente menos interesantes cá primeira (A tecedeira de Bonaval) e que encaixan máis no que se deu en chamar novela arqueolóxica, non cabe dúbida de que A tecedeira de Bonaval, pese a que está ambientada no século XVI e tamén incorpora descrições monumentais, é unha novela que cumpre con tódolos cánones da novela realista, compoñente folletinesca incluída (Tarrío, 1994: 184-85).

Tampoco el sistema ideológico de López Ferreiro queda fuera del análisis de su obra. Ferviente católico, tradicionalista y carlista al tiempo que regionalista, crea un modelo de historia diferente al que propugnaba en ese mismo momento Manuel Murguía, centrado en el origen celta del pueblo gallego. Ferreiro apuesta por la exploración de la Edad Media, período que prefiere por ser el de máximo esplendor de una Iglesia católica socialmente dominante. Esta selección temporal lo conecta con

6. Una de las cuestiones más controvertidas deriva de la utilización por parte del autor del seudónimo K. en sus dos últimas novelas aunque no en *A tecedeira de Bonaval* ni tampoco en su obra ensayística.

Walter Scott y los scottianos al comulgar literariamente con la idealización de una etapa que siente anterior a toda degeneración moral. Acompañada esta característica por el gran amor del autor por el estudio de la historia y por el conocimiento directo de las arquitecturas románicas que pueblan la geografía gallega obtenemos el caldo de cultivo perfecto para justificar su decantarse por la narrativa histórica centrada en el período medieval o inmediatamente postmedieval. Los estudios históricos desarrollados por López Ferreiro no son excluyentes de los murguianos. La relevancia de la historia en este período deriva, como apuntábamos antes, de la necesidad de crear el pasado de los pueblos, del ansia por poseer una mitología nacional propia y, por supuesto, de difundir este modelo. Ambos discursos se complementan en este punto, y aunque centrados en períodos históricos diferentes, uno y otro inciden en la dignificación del pasado gallego y en su necesidad de difusión.

Teniendo en cuenta la complejidad inicial de la narrativa ferreiriana cabe preguntarnos por el lector ideal construido por el autor. A este respecto Ricardo Carvalho Calero afirmaba:

Compre ter en conta pra quén escribía López Ferreiro. En realidade, non o facía pra o grande público. A íste lle non interesaba de ningún xeito por entón o tipo de novela histórica á maneira de Walter Scott, que é a que escribe o noso paisano. Estamos nos tempos de trunfo pleno da novela realista, e inda nos que presencian a introducción en España da novela psicolóxica e tipo francés, e mesmo a aparición da Xeneración do 98. A novela histórica, se daquela se leía, era unha novela histórica que presentaba as orixes da España contemporánea. Era a que achamos nos Episodios Nacionales de Galdós. Pero López Ferreiro escribe como Navarro Villoslada. I é que non se dirixe ao público en xeral. Escribe pra os amantes do pasado de Galicia. Escribe pra sí mesmo e pra os seus amigos. Escribe pra os galegos afeizoados á arqueoloxía. E pra ístes, aqueles anacos descritivos de moimentos, ou aqueles documentos insertos nas narracións teñen tanto ou maor interés que os acontecementos finxidos (Carvalho Calero, 1981: 420-21).

La cuestión del receptor de las novelas de Ferreiro ha sido muy discutida y no cabe esperar menos puesto que de ella depende la interpretación de la planificación literaria del autor. La afirmación de que la novela histórica bajo preceptiva romántica estaba pasada de moda a finales de siglo es totalmente correcta; como ya hemos visto el modelo se había ido modificando hacia el realismo; sin embargo no podemos estar de acuerdo con el aserto de que el destinatario de estas obras era un lector minoritario y erudito, especializado o aficionado a la historia. Lo cierto es que este tipo de afirmaciones son relativamente habituales al tratar la obra de López Ferreiro en donde las digresiones de tipo arqueológico son extremadamente frecuentes y extensas. Sin embargo debemos tener en cuenta varios factores: en primer lugar estos textos descriptivos pero también altamente teóricos referidos a algunas de las principales muestras arquitectónicas del románico gallego no aparecen por sí solos, es decir, van intercalados con una narración que trata elementos fundamentalmente

amorosos o bélicos; es decir, más próximos a los gustos de un público más amplio. De haber querido presentar sus ejemplares descripciones a otro tipo de público el autor tenía la opción de hacerlo con una obra completamente teórica y no en una novela. En segundo lugar sus tres novelas se publican a través de la prensa periódica; debemos reconocer que se trata de diarios de ideología carlista y altamente tradicionalistas, sin embargo el propio modelo de distribución implica la posibilidad de llegar a cualquier lector potencial, no únicamente al interesado en el tema de antemano. Por último la aparición de sus novelas no se limita a la prensa periódica sino que inmediatamente son publicadas en un volumen único lo que hace presuponer cierta fortuna editorial, pensemos por ejemplo en *A tecedeira de Bonaval* (1894), reeditada al año siguiente de su aparición en las páginas de *El pensamiento gallego* como volumen X del proyecto “Biblioteca Gallega” de Martínez Salazar.

¿Cuál podría ser entonces el lector pretendido por López Ferreiro? Abogamos por creer que no existe un lector tipo, éste podría ser cualquiera. Cualquiera con el suficiente interés para acercarse a unas novelas de trama aparentemente amorosa para dejarse enredar por una historia tamizada por las palabras del autor que describe y recrea obras arquitectónicas pero que también expresa sus quejas por el estado de abandono que estas sufren en la contemporaneidad de autor y lectores; por la palabras de un autor que conoce a fondo la historia de Galicia y que trata de difundirla porque, finalmente, quien conoce su historia conoce y ama su país.

Tanto Gil y Carrasco como López Ferreiro son novelistas dedicados a la narrativa histórica. La gran diferencia existente entre ellos radica en la función que desempeñan dentro de sus respectivos sistemas literarios. Enrique Gil y Carrasco no es el primer, aunque sea uno de los más relevantes, autor de novela histórica de la literatura española. Cuenta con modelos anteriores suficientes tanto nacionales como extranjeros, de hecho cuenta incluso con adaptaciones de clásicos extranjeros como Walter Scott a la realidad literaria española. Al tiempo pertenece a un sistema literario que se encuentra plenamente consolidado. Todos los géneros literarios de la literatura española están completamente desarrollados y su grado de estandarización es tan elevado que ya se ha producido incluso su subversión tal y como sucede, sin ir más lejos, en *El Quijote*. La preferencia de géneros se sucede según las modas literarias y las épocas. La poesía triunfa en el siglo XIX porque semeja ser el mejor vehículo para la expresión de los ideales de exaltación románticos; sin embargo en pleno auge de la burguesía no se abandona el género burgués por excelencia, la novela. El papel de la historia en la narrativa dentro de un panorama como éste queda relegado a simple marco temporal de moda. Aunque Gil y Carrasco vaya un paso más allá al utilizar el pasado para explicar el presente con la identificación entre la desaparición de los templarios y la desamortización; la historia no deja de ser nostalgia de un tiempo que, por no vivido, no diremos que se inventa pero si se adapta para el lector contemporáneo, transmitiéndole la idea de idoneidad en el pasado. La Edad Media se transforma en un tiempo mejor, en el que la corrupción moral no existe y el modelo social resulta más limpio. Resumiendo, Gil y Carrasco emplea la historia de un modo doble: por una parte utiliza la historia como nostalgia

y, por otro, la historia como trasunto del presente; siendo en este punto donde radica su mayor originalidad.

Frente a este modelo tenemos el que presenta la literatura gallega al introducir un esquema narrativo semejante *a priori* pero cincuenta años más tarde. En este caso el panorama es diametralmente diferente. Antonio López Ferreiro escribe tres novelas históricas, dos ambientadas en el medievo y una en el Renacimiento. No cuenta, dentro de su propio sistema, con referente genérico alguno e, incluso, la tradición narrativa directa fuera del tema histórico está limitada a una sola novela más. Los modelos literarios importados de otras literaturas le llegan necesariamente a través de la versión española o por fuentes primarias directas dado que no existe adaptación alguna a la realidad gallega. Cuando López Ferreiro escribe *A tecedeira de Bonaval* la poesía es el género dominante en la literatura gallega y la prosa apenas ha sido cultivada. No parte esta literatura de un sistema asentado sino que está iniciando su asentamiento. Socialmente no es posible contar con una burguesía que auspicie la novela cuando esta clase social apenas tiene relevancia. El papel que la historia juega en estas novelas guarda un vínculo con *El señor de Bembibre*; en ambos casos el pasado histórico se carga de nostalgia. Para López Ferreiro este sentimiento está relacionado con la preeminencia del dominio eclesiástico dentro de la sociedad en las épocas elegidas. Sin embargo las novelas difieren en el segundo sentido aportado a la historia, si en Gil y Carrasco esta era metáfora de la contemporaneidad en Ferreiro la historia se pone a disposición del autor que realiza con ella un ejercicio de pedagogía. La ideología regionalista del autor alcanza su máxima expresión literaria a través de unas novelas que buscan enseñar, prácticamente adoctrinar, al pueblo gallego. La sociedad gallega del siglo XIX iniciaba un período de grandes cambios y, al tiempo, cambiaba su literatura que afincaba sus raíces más profundas en la reivindicación de dignidad para su pueblo. López Ferreiro percibe la necesidad de divulgar el Regionalismo entre sus contemporáneos y lo hace a través de la historia. El Rexurdimento es, a todos los niveles, el período de reelaboración mítica de algunos de los grandes hitos de la cultura gallega, en consonancia con los tiempos que se estaban viviendo. En una etapa que destaca por el cultivo de la poesía no podemos obviar el análisis de la primera recalada en el subgénero histórico para tratar de comprender cómo pudo contribuir y por qué a la forja del imaginario colectivo. El aparente retraso de la novela histórica dentro de la literatura gallega no es más que la consecuencia lógica de una tradición mutilada y con dificultades para mantener un diálogo en igualdad con las literaturas circundantes.

Bibliografía

- ALONSO, Cecilio (2010): *Historia de la literatura española 5. Hacia una literatura nacional 1800-1900*, Barcelona, Editorial Crítica.
- CARVALHO CALERO, Ricardo (1979): *Libros e autores galegos. Dos trovadores a Valle-Inclán*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza/Real Academia Galega.

- CARVALHO CALERO, Ricardo (1981): *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, Editorial Galaxia.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003): *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Navarra, EUNSA.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2005): “Novela histórica”, en *Quimera*, 263-264, noviembre 2005, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, pp. 76-78.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972): *La novela por entregas 1840-1900*, Madrid, Taurus Ediciones.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1976): *El triunfo del Liberalismo y de la novela histórica 1830-1870*, Madrid, Taurus Ediciones.
- GARCÍA GONZÁLEZ, José Enrique (2005): *Traducción y recepción de Walter Scott en España: estudio descriptivo de las traducciones de Waverley al español*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- GARRET, ALMEIDA (1984): “Ao conservatório real (memória lida em 6 de Maio de 1843)”, en *Frei Luis de Sousa*, ed. Palmira Nabais, Lisboa, Editora Ulisseia, pp. 131-142.
- HERMIDA, Modesto (1995): *Narrativa galega: tempo do Rexurdimento*, Vigo, Edicións Xerais.
- JURADO MORALES, José (ed.) (2006): *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones/Universidad de Cádiz.
- NAVAS RUÍZ, Ricardo (1982): *El Romanticismo español*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- PICOCHÉ, Jean-Louis (1978): *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid, Editorial Gredos.
- SAAVEDRA, Pegerto y Dolores Vilavedra (2005): “Introducción histórico-literaria”, en *O castelo de Pambre*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. IX-LXVII.
- SARAIVA, António José y Óscar Lopes (1996): *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia (2004): “Literaturas galega e catalá desde 1939: para unha comparación da narrativa histórica (I)”, en *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 369-383.
- TARRÍO VARELA, Anxo (1994): *Literatura galega: aproximacións a unha historia crítica*, Vigo, Edicións Xerais.
- VILAVEDRA, Dorés (1999): *Historia da literatura galega*, Vigo, Editorial Galaxia.

La recreación de prácticas burguesas en la restauración española en *Miau* de Benito Pérez Galdós a partir de sus personajes femeninos

María Teresa Navarrete Navarrete
Universidad de Cádiz

Palabras clave: Benito Pérez Galdós, *Miau*, personaje femenino, burguesía, Restauración.

1. Introducción

La gran parte de la crítica galdosiana ha leído *Miau* a partir de la peripecia vital de Ramón de Villaamil. Esta perspectiva es totalmente sostenible si pensamos que el punto final de la trama narrativa se construye en base al suicidio de este personaje. Esta solución literaria ha sido además explicada desde dos líneas de interpretación opuestas entre sí. Por un lado, Villaamil se considera un hombre noble, víctima de un universo absurdo o de un sistema social corrupto y deshumanizado. Por otro lado, Villaamil es visto como un personaje egoísta, intransigente e inútil que se merece el descalabro que el mundo le da. Con diferentes matices, los principales portavoces del primer punto de vista son Gullón (1970; 1973), Scanlon y Jones (1971), Crispin (1982), Parker (1969) y Ramsdem (1971). Y, los que abogan por una lectura de Villaamil más negativa son Webber (1964), Ribbans (1977), Sackett (1969) y Rodgers (1978). Estas dos interpretaciones focalizadas en la configuración de un único personaje, han producido, a su vez, dos modos de asumir la sociedad española de la Restauración que Galdós propone en este texto. Esto es, o Villaamil es víctima del mundo, o el mundo es víctima del malhumorado de Villaamil.

Dejando a un lado esta controversia¹, lo que nos parece más interesante es preguntarnos por aquellas circunstancias que logran colocar a Villaamil en una situación en pugna con el mundo que le rodea. Para resolver esta cuestión, John Crispin (1982) o Eadmonn Rodgers (1978) sitúan junto al protagonismo de Villaamil a otros personajes que podrían compartir este primer plano en la novela. Los persona-

1. Aunque no es indispensable para llevar a cabo nuestro análisis situarnos en uno de los bloques propuestos por la crítica, nos parece más acertada la primera posición, ya que el recurso narrativo del suicidio aparece como una fórmula de liberación. Es decir, el suicidio sólo se justifica al proponerse como la única vía de liberación posible para Ramón de Villaamil.

jes a los que la crítica se refiere son Abelarda, Víctor y Luisito. La relación de estos personajes con Villaamil explicaría “la victimización polifacética” del cesante, en los términos que propuso Farris Anderson (1993: 24). De esta forma, junto a la trama principal de Villaamil aparecen otros conflictos narrativos que explicarían la historia del cesante.

Miau al igual que otras novelas de Galdós presenta un “texto-mundo, un texto-tejido en el que se enlazan y encuentran diversas historias, miradas e interpretaciones” (Vilarós, 1995: XI). Por ello, creemos que es necesario ampliar el foco de análisis para iluminar a los personajes femeninos cuyas acciones y palabras son indispensables para re-crear la sociedad de la Restauración española. Esto último, la representación de la sociedad de la Restauración española, pensamos que es el verdadero asunto de *Miau*. En ella, la cesantía de Villaamil ocuparía un lugar privilegiado, pero junto a ella aparecen otras cuestiones que se sustentan en los personajes femeninos como son, por ejemplo, la configuración del ocio y del espacio público burgués, la inoperatividad del matrimonio o la frivolidad inherente a la burguesía. Por ello, proponemos este análisis que perseguirá mostrar la caracterización y la función que ofrece Benito Pérez Galdós en esta novela del personaje femenino.

2. Las *Miaus* como personaje colectivo

2.1. Caracterización física del personaje femenino

Ya en el primer capítulo, se explica el título de la novela y, por extensión, se descubren los personajes femeninos. La primera visión que se nos ofrece de éstos es a partir de su mote, las *Miaus*. Este sobrenombre atiende a la fisonomía de las caras de las tres mujeres, cuyos rasgos parecen recordar a los de los gatos. Por tanto, la descripción que se nos ofrece de los personajes femeninos es puramente física, pero cargada como diría Leopoldo Alas “Clarín” de un “simbolismo triste y cómico a la vez” (1912: 176). Así el amigo de Luisito Cadalso, Silvestre Murillo, le explica a éste el mote de su familia del siguiente modo:

Ayer fue contando que su mamá había dicho que a tu abuela y a tus tías las llaman las *Miaus*, porque tienen la fisonomía de las caras, es a saber, como la de los gatos. Dijo que en el paraíso del Teatro Real les pusieron este mal nombre, y que siempre se quedan en el mismo sitio, y que cuando las ven entrar, dice toda la gente del público: “Ahí están ya las *Miaus*”.

Luisito Cadalso se puso muy encarnado. La indignación, la vergüenza y el estupor que sentía no le permitieron defender la ultraja dignidad de su familia (Galdós, 2002: 85-86).²

2. De aquí en adelante se citará según la edición de Francisco Díez de Revenga indicando únicamente las páginas.

Esta primera caracterización actuará a modo de estribillo a lo largo de la novela. El sobrenombre se convierte en convención, ya que será la fórmula que se empleará a lo largo de la novela para referirse a las tres mujeres. Es decir, el modo con el que la existencia de los tres personajes en el mundo es representada se produce a través de la sátira, a través del mote ‘las *Miaus*’. Con esto queremos hacer ver que esta denominación no es en absoluto un apodo inocente. Esta particularidad conduce a que el mote se convierta en una construcción tabú dentro de la familia Villaamil. De modo que, el uso del sobrenombre en presencia de estas tres mujeres se convertirá en una forma de ataque que provocará la respectiva defensa de las *Miaus*:

–Es que le quieren aplicar el mote que le pusieron a la familia en el Real –dijo Víctor dulcificando su crueldad con una sonrisa–; mote que no tiene ninguna gracia.

–¡A nosotras, a nosotras! –exclamaron a un tiempo, rojas de ira, las dos hermanas.

–Tomémoslo a risa, pues no merece otra cosa. Es público y notorio que cuando toman ustedes posesión de su sitio en el Paraíso, todo el mundo dice: “Ya están ahí las *Miaus*...” ¡Qué tontería!

–¡Y el muy mamarracho se ríe de la gracia! –exclamó doña Pura cogiendo lo primero que encontró a la mano, que fue un pan, y apuntando con él a la cabeza de su yerno (pp. 272-273).

Otro de los efectos que produce este sobrenombre es el de la unificación. Este parecido físico se aprovecha para unificar también rasgos del carácter de las tres mujeres. Así, Doña Pura, Milagros y Bernarda actuarán –al menos al principio de la novela– como un único personaje, como un bloque. Sin embargo, para explicar, de forma justa, el comportamiento de las *Miaus* en la novela, habría que relatar, en primer lugar –aunque Galdós lo hace a mediados del texto–, la historia de éstas antes de llegar a Madrid.

2.2. Caracterización social del personaje femenino. Los juicios morales de la crítica

La prehistoria de la familia Villaamil se sitúa en una capital de provincia de tercera clase, en la que Ramón de Villaamil ejercía el cargo de Jefe Económico. La indeterminación de la ciudad en la que se sitúa a los Villaamil, contrasta con la descripción detallada de las actividades de las mujeres de la familia:

En aquel pueblo de pesca pasó la familia Villaamil la temporada triunfal de su vida, porque allí doña Pura y su hermana daban el tono a las costumbres elegantes y hacían lucidísimo papel, figurando en primera línea en el escalafón social. [...] La casa en que había más refinamientos sociales era la de Villaamil, y las señoras de Villaamil las más encumbradas y vanagloriosas [...]. Eran las dueñas del cotarro elegante, las que recibían el incienso de aquella espiritada juventud masculina, con chaquet y hongo, las

que asombraban al pueblo presentándose a los Toros (dos veces al año) con mantilla blanca, las que pedían a los pobres en la catedral del Jueves Santo, las que visitaban al Obispo, la que daban el tono y recibían constantemente el homenaje tácito de la imitación (pp. 184-186).

Como vemos, las *Miaus* formaban parte de la clase alta de la capital de provincias, y se comportaban como tales. Sin embargo, este modo de interactuar con la sociedad que les rodea se limita a labores de figuración: ir a los toros, acudir a los salones, participar en acciones de beneficencia, o visitar al Obispo. En definitiva, las *Miaus* se dedicaban a acudir a los espacios que la burguesía había establecido como lugares públicos de tránsito. En este punto, habría que tener en cuenta que el descubrimiento del espacio público y la creación de lugares de intercambio social por parte de la burguesía, trae consigo la consecuente creación de pautas sociales o de comportamiento. Por ello, la calle, el casino, el teatro o los toros no actúan como refugio, sino como escaparate de estas pautas burguesas.

Estas formas burguesas de comportamiento a las que nos venimos refiriendo son las que en el siglo XIX definían la educación femenina³. Teniendo en cuenta la educación de la mujer española en este contexto, habría que sumar otras carencias que provienen del ámbito propio de la familia Villaamil consiguiendo que la representación de las *Miaus* resulte aún más grotesca:

Las escasas seducciones de entreambas no las realzaba una selecta educación. Se habían instruido en tres o cuatro provincias distintas, cambiando de colegio a cada triquitraque, y sus conocimientos aun en lo elemental era imperfectísimos. Luisa llegó a saber un francés macarrónico que apenas le consentía interpretar, sobrando mucho el Diccionario, la primera página del Telémaco, y Abelarda llegó a farfullar dos o tres polcas, martirizando las techas del piano (p.183).

Como vemos los instrumentos de sociabilización con los que contaban las hijas de Villaamil eran más bien defectuosos, pero aún así parecían ser válidos para la clase alta de la capital de provincia, sobre todo porque eran ellas, las *Miaus*, “las dueñas del cotarro elegante”.

Si *Miau* se hubiera desarrollado en esta capital de provincia, el comportamiento de la familia Villaamil hubiera resultado “cómico”, pero no “triste” como decía Clarín. La tristeza tiene lugar en esta novela, como bien ha señalado María Victoria Jiménez de Parga (1991: 76-77), cuando aparece la escasez, la falta de dinero. Como hemos visto anteriormente, la familia Villaamil podía gozar de una posición privilegiada en la capital de provincia porque Ramón de Villaamil poseía un puesto en el Ministerio económicamente fuerte. Sin embargo, esta posición cambia:

3. Para abordar el capítulo de la educación femenina en la Restauración española nos serviremos de los clásicos trabajos de M. Nash (1983), AAVV (1982), Guadalupe Gómez-Ferrer Morant (1996).

A poco estalló la Revolución, y Villaamil, por deber aquel destino a un íntimo de González Bravo, quedó cesante. [...] Toda la familia se vino por acá (Madrid), y entonces empezaron de nuevo las escaseces, porque Pura había tenido el arte no ahorrar un céntimo, y una gracia especial para que la paga de primero de mes hallase la bolsa más limpia que una patena (pp. 187-188).

En Madrid, la situación de los Villaamil es mucho más precaria. La cesantía coloca a la familia en una situación de espera. Se espera un empleo para Ramón de Villaamil, se esperan ingresos económicos y, sobre todo, se espera abolir la escasez. Es en este escenario, en el que Galdós desarrolla la novela. Esta situación de espera le permite mostrar muchas de las contrariedades de las formas de vida burguesas y, sobre todo, colocar a los personajes en circunstancias difíciles que radicalizarán sus modos de actuación.

La pobreza que rodea al mundo de los Villaamil es evidente de principio a fin de la novela. Esto lo podemos observar en la ausencia de dos necesidades básicas: la comida y la vestimenta. Por un lado, la escasez de víveres es reproducida por Galdós mediante una sobria y magistral descripción de la cocina de Villaamil en los primeros capítulos de la novela:

Villaamil salió de su habitación dirigiéndose a la cocina [...]. Examinó el fogón sin la lumbre, la carbonera exhausta; un envoltorio de papeles manchados de grasa, que debía contener algún resto de jamón, carne fiambre o cosa así, un plato con pocos garbanzos, un pedazo de salchicha, un huevo y medio limón (pp. 129).

Por otro lado, la lucha contra el desgaste cotidiano de la ropa se convierte en una de las batallas más importantes para las *Miaus*. La falta de posibles para renovar el vestuario provoca que Abelarda emplee la mayor parte de su tiempo en convertir indumentarias anticuadas y desgastadas en aceptables prendas:

—¡Todo sea por Dios! —exclamó Pura con desaliento—. La única camisa lavada está en tan mal estado, que necesita un recorrido general.

Pero Abelarda se comprometió a tenerla lista para el mediodía, y además planchada, siempre que hubiera lumbre. También hizo don Ramón a su hija sentidas observaciones sobre ciertos flecos y desgarraduras que ostentaba la solapa de su gabán, rogándole que pasara por allí sus hábiles agujas. [...] Abelarda le había zurcido las solapas del gabán con increíble perfección, imitando la urdimbre del tejido desgarrado; y, dándole en el cuello una soba de bencina, la pieza quedó como si le hubieran rejuvenecido cinco años. (pp. 134-137).

Como sabemos, la carestía no es un elemento distintivo de la burguesía, sino más bien un elemento privativo de esta forma de vida. Por ello, los esfuerzos de la familia Villaamil —animada fundamentalmente por doña Pura— van dirigidos a camuflar la falta de posibles. Quizá lo más sensato hubiera sido aceptar la falta de

ingresos y vivir de acuerdo a sus carencias. Sin embargo, doña Pura se resiste a bajar de escalafón social y pone todos sus esfuerzos en construir una apariencia para con la sociedad que no revele –o al menos ésa es la intención de doña Pura– las penurias familiares.

Para delimitar las fórmulas de construcción de apariencias perpetradas por doña Pura, las acotaremos en torno a dos espacios, uno exterior y otro interior, la ópera y el salón. La ópera configura, como sabemos, uno de los espacios de sociabilización más concurridos. En él las clases sociales están plenamente organizadas a partir de la estructura jerárquica de la distribución de los asientos. Como ya hemos dicho, estos espacios funcionan como escaparate, por lo que aquel que acuda a la ópera es consciente de su exposición pública, pero de igual modo, garantiza su presencia –que no su participación– al menos cerca de los círculos privilegiados. No debemos olvidar que la ópera no es un lugar público, sino un espacio burgués en el que es imprescindible *a priori* el dinero para acceder a él.

A las mujeres Villaamil, aunque no les sobraba el dinero, no estaban dispuestas a perderse la ópera, ya que su falta de asistencia significaba su desligue simbólico de la burguesía. Las *Miaus* pasaban los días codiciando “las entradas de alabarda”. Estas entradas eran gratuitas y se distribuían entre el público con el fin de que alabaran y aplaudieran la obra. Evidentemente, estas entradas gratuitas eran para la última fila del paraíso. Pero, a pesar de ello, eran entradas con las que se tenía acceso a la ópera. De esta forma, las *Miaus* estaban siempre confinadas al final del paraíso:

Las *Miaus* eran conocidas de todo aquel público como puntos fijos en el paraíso, siempre en la última fila lateral de la derecha, junto a la salida. La noche que faltaban notábase un vacío, como si desaparecieran los frescos de la techadumbre. No eran las únicas abonadas a paraíso, pues innumerables personas y aun familias se eternizan en aquellos bancos, sucediéndose de generación en generación (p. 293).

La ironía galdosiana se aprecia en el párrafo anterior de una forma muy clara, ya que sitúa a las *Miaus* en el último sitio y junto a la salida del teatro. Así, las tres mujeres parecen que están más fuera que dentro, y por extensión más fuera que dentro de los círculos burgueses. Esta posición –más fuera que dentro– coincide plenamente con la situación real de la familia Villaamil.

El tono socarrón con el que Galdós cuenta las actuaciones de las *Miaus* en el teatro es constante. Por ejemplo, en una ocasión las *Miaus* son invitadas a butacas en el Teatro Real, pero no aceptan las golosas entradas porque: “carecían de los pe-rendengues necesarios a semejante exhibición” (p. 292). Finalmente, estas entradas a butacas se cambian por entradas a la primera línea del paraíso. Esta mudanza del curso cotidiano del teatro provoca un gran despliegue en las *Miaus* que se esmeran en la metamorfosis de sus vestidos. En ese momento, el narrador exclama “¡Cuántos no irían disimulando con menos gracia la *tronitos*” (p. 292). Sin embargo, la reacción que provocan las *Miaus* con los arreglos de sus vestidos no es tan satisfactoria como éstas esperaban:

Todo se redujo a ir a delantera del paraíso una noche que dieron *La Africana*, y al punto de sentarse las tres se corrió por la concurrencia de aquellas alturas el comentario propio de tan desusado acontecimiento. “¡Las *Miaus* en delantera!”. En diez años no se había visto un caso igual. [...] Desde su delantera, las *Miaus* saludaron con sonrisas a los amigos que en la banda de la derecha y en el centro tenían, y de una a otra parte las saetaron con miradas y frasecitas del tenor siguiente: “Mira, qué sílfide está doña Pura. Se ha traído toda la caja de polvos.” “Pues ¿y la hermana con su cinta de terciopelo al cuello? Si las tres traen cinta negra, no les faltará el cascabelito para estar en carácter.” “Mira, mira con los gemelos a la *Miau* chica; tiene que ver. Aquel traje café y leche es el que llevaba el año pasado la mamá. Le ha puesto unas cintas coloradas que parecen de caja de cigarros.” “Sí, sí, son de mazos de cigarros” (pp. 293-294).

De nuevo, la risa se mezcla con cierta compasión. Junto a esta representación burlesca del mundo de la ópera aparece el espacio del salón de doña Pura destinado a la tertulia. Al igual que el teatro, las tertulias también se consideraban un espacio propio de la burguesía, ya que en él se favorecía la comunicación y las relaciones sociales. Doña Pura en su afán por mantener las costumbres de tiempos mejores recibe numerosas visitas y organiza tertulias en su salón.

Esta actuación persigue, al igual que su asistencia al teatro, proyectar ante la sociedad una apariencia de abundancia. Esto es posible porque el salón de doña Pura se adquirió durante la época de apogeo de la familia Villaamil:

La sala era la parte del menaje que a su corazón (de doña Pura) interesaba más, la verdadera expresión simbólica del hogar doméstico. Poseía muebles bonitos, aunque algo anticuados, testigos del pasado esplendoroso de la familia Villaamil: dos entredoses negros con filetes de oro y lacas, y cubiertas de mármol; sillería de damasco, alfombra de moqueta y unas cortinas de seda que habían comprado al regente de la audiencia de Cáceres, cuando levantó la casa por traslación. Tenía doña a Pura a tales cortinas en tanta estima como a las telas de su corazón (p. 125).

Doña Pura concibe los objetos de su salón como sus únicas pertenencias valiosas y, por tanto, válidas para la posición que ésta quiere mantener en la escala social. Por tanto, la idea de empeñar estos objetos en tiempos de carestía se presenta para doña Pura como el peor de los trances, ya que pérdida de éstos supondría su despedida definitiva de los círculos sociales burgueses:

¡La sala, hipotecar algo de la sala! Esta idea causaba siempre terror y escalofríos a doña Pura [...]. Y cuando el espectro de la necesidad se le aparecía y susurraba en su oído con terrible cifra el conflicto económico del día siguiente, doña Pura se estremecía de pavor, diciendo: “No, no; antes las camisas que las cortinas.” Desnudar los cuerpos le parecía sacrificio tolerable; pero desnudar la sala... ¡eso nunca!. [...] ¡Qué dirían éstas (las visitas) si vieran que faltaban las cortinas de seda, admiradas y envidiadas por cuantos la veían! (pp. 125-126).

El último texto reproducido ha sido uno de los más reseñados por la crítica que, en algunos casos, ha sido especialmente dura con las *Miaus*. Por ejemplo, Eduardo Urbina se refiere al comportamiento de las *Miaus* con las siguientes palabras: “They are prim and affected, given to the street life and to living beyond their means. They are, above all, pretentious” (1988: 340). Por su parte, Ángel Iglesias (1984: 386-392) considera que son “la inversión mítica de las Gracias [...], las tres gatas son, en realidad, tres ‘desgracias’” (idem: 387). Con esta definición, no es extraño que Iglesias sitúe a las mujeres Villaamil dentro del canon de anti-belleza femenina según la clasificación del personaje galdosiano femenino de Marie-Claire Petit (1972: 340). En la misma línea de Urbina e Iglesias, se sitúa el trabajo de Eduardo Roca Roca (2007: 243-272). Roca reduce la nutrida tipología de Petit a dos vertientes: “las mujeres frívolas y las adustas; frente a las mujeres⁴ que realmente embelesan al autor” (idem: 256). Para Roca, las *Miaus* son un perfecto representante de la mujer frívola ya que:

Aparentan más de lo que son con mil picardías y fórmulas para mantener una realidad inexistente. Y llegan incluso a exclamar “No, no; antes las camisas que las cortinas”. [...] Y es curioso que la mayor preocupación, no es la miseria vergonzante de los protagonistas, sino el estigma que pudiera causarles una frase punzante y descalificadora (2007: 256-257).

Aunque no neguemos la frivolidad del carácter de las *Miaus*, nos parece que ésta es fruto de las exigencias creadas por la propia pequeña burguesía burócrata. Es decir, las Villaamil inconscientes de sus propias limitaciones económicas, siguen actuando como pequeñas burguesas. Este desfase entre su economía y su supuesta posición social —que no están dispuestas a abandonar— es lo que provoca alguna de las situaciones tragicómicas que hemos citado en las páginas anteriores. De acuerdo con los trabajos de Casaldueiro (1965: 94) y Gullón (1970: 269-274), las *Miaus* más que una representación de la mujer frívola, son un perfecto ejemplo del “quiero y no puedo”. Así, las *Miaus* parecen ser víctimas de su físico, de su pobreza y de las exigencias de una posición social anterior cuyos hábitos parecen ser intrínsecos a su identidad. Esta asimilación de la clase social y de la identidad es especialmente evidente en doña Pura.

La totalidad de los actos de este personaje están orientados a “mantener una realidad inexistente” como decía Roca, pero propia de su clase social y, por tanto, de su forma de entender el mundo. Por eso, el mundo de doña Pura se reduce a la ópera, a los vestidos y a las tertulias.

Esta asimilación entre clase e identidad por la burguesía creemos que es uno de los asuntos más elaborados por Galdós en *Miau*. Por ello, cuando Ramón de Villaamil enloquece, maldice a doña Pura en los siguientes términos:

4. La tipología de mujer a la que se refiere Roca es a la que autores como Daria J. Montero-Paulson (1981) (1993) han definido como mujer “natural”.

Creed que si mi mujer hubiera sido otra [...], yo no habría llegado a esta situación. [...] El maldito suponer, el trapito, las visitas, el teatro, los perendengues y el morro siempre estirado para fingir dignamente de personas encumbradas, nos perdieron... (p. 409).

El suicidio, por tanto, libera a Villaamil de las exigencias de doña Pura, es decir, de las exigencias de los modos de vida burgueses. Sin embargo, como veremos más adelante, esta asimilación entre clase e identidad no es tan perfecta en todas las *Miaus*.

En este punto, la función narrativa del personaje femenino de las *Miaus* parece más clara. Las *Miaus* funcionan como soporte en el que proyectar los hábitos de la burguesía cuya estructura absorbe al individuo hasta que éste se identifica plenamente con el modelo.

Sin embargo, no hay que obviar que las *Miaus* no son personajes destructivos, sino ridículos. Es decir, mediante las *Miaus*, Galdós no puede mostrar la podredumbre de la burguesía con sus intereses e hipocresías, ya que éstas realmente no participan en los ámbitos de esta clase social. Para mostrar este lado destructor de la burguesía, Galdós necesita introducir al personaje de Víctor Cadalso. Víctor representa al individuo capaz de asumir todas las consecuencias del juego burgués con tal de conseguir éxito. Y el éxito no será otra cosa que aquello que la burguesía entiende por éxito: ascenso en la escala social, abundancia económica, etc. Es decir, en Víctor Cadalso se observa como en doña Pura una asimilación entre clase e identidad, pero con la salvedad de que Víctor sí participa en la clase social burguesa. Así, si los actos de doña Pura eran ridículos, los de Víctor serán devastadores y llevarán a la tragedia no sólo a Villaamil, sino a otros personajes que no entiendan el juego burgués.

3. Conclusión

Después de este análisis, podemos afirmar que los personajes femeninos de *Miau* no funcionan como simple acompañamiento a la historia de Villamaamil, sino que son imprescindibles para el desarrollo de este texto.

La pertinencia de estos personajes puede argumentarse desde su configuración como grupo, las *Miaus*, ya que gracias a él se describen las prácticas de la vida burguesa de finales del siglo XIX. De este modo, la educación, el ocio, la domesticidad o la función de la mujer en la Restauración quedan bien expuestos en este texto. Pero también, aparecen los excesos, las incoherencias y las frustraciones de la burguesía.

Bibliografía

- AAVV (1982): *Mujer y sociedad (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- ALAS, Leopoldo, Clarín (1912): “*Miau*”, en *Galdós*, Madrid, Renacimiento.
- ANDERSON, Farris (1993): “Madrid y el espacio de *Miau*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 521, pp. 23-36.
- BAZÁN, Emilia (1891): “La mujer española en 1891”, *La Revista Ilustrada*, 12, pp. 713-722.
- CASALDUERO, Joaquín (1965): *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos.
- CHALMERS HERNAN, John (1955): *Don Quijote and the Novels of Pérez Galdós*, Oklahoma, Ada.
- CRISPIN, John (1982): “The role of secondary plots and secondary characters in Galdós’s *Miau*”, *Hispania*, 65, vol. 3, pp. 365-370.
- GILLESPIE, Gerald (1966): “Reality and Fiction in the novels of Galdós”, *Anales Galdosianos*, 1, pp. 11-30.
- GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe (1996): “La educación de las mujeres en la novela de la Restauración”, *Scriptura*, 12, pp. 51-75.
- GULLÓN, Ricardo (1973): *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos.
- GULLÓN, Ricardo (1970): *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus.
- IGLESIAS, Ángel (1984): “El simbolismo de los nombres en *Miau*. Historia Gatuna de Madrid”, *Bulletin Hispanique*, tomo LXXVI, 3-4, julio-diciembre, pp. 379-402.
- JIMÉNEZ DE PARGA, María Victoria (1991): “*Miau*, reflejo del siglo XIX”, *Didáctica*, Madrid, 3, pp. 59-78.
- MONTERO-PAULSON, Daria J. (1993): “El grupo de la mujer “natural” en la obra de Pérez Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 521, pp. 7-22.
- MONTERO-PAULSON, Daria J. (1990): “La mujer Quijote y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 1, pp. 273-302.
- MONTERO-PAULSON, Daria J. (1981): *La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós*, Madrid, Pliegos de Bibliofilia.
- NASH, Mary (1983): *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1935)*, Barcelona, Anthropolos.
- PARKER, Alexander A. (1969): “Villaamil tragic victim or comic failure?”, *Anales Galdosianos*, IV, pp. 13-23.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2002): *Miau* (ed. Francisco Díez de Revenga), Madrid, Cátedra.
- PETIT, Marie-Claire (1972): *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris, Les Belles Lettres.
- RAMSDEM, Herbert (1971): “The question of responsibility in Galdós’ *Miau*”, *Anales Galdosianos*, VI, pp. 63-78.
- RIBBANS, Geoffrey (1977): “La figura de Villaamil en *Miau*”, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 397-413.

- ROCA ROCA, Eduardo (2007): *Sociedad y derecho en Pérez Galdós*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Granada.
- RODGERS, Eamonn (1978): *Miau*, Londres, Tamesis Book.
- SACKETT, Theodore A. (1969): "The Meaning of *Miau*", *Anales Galdosianos*, IV, pp. 25-38.
- SCANLON, Geraldine M. y JONES, R.O. (1971): "*Miau* prelude to reassessment", *Anales Galdosianos*, VI, pp. 53-62.
- TURNER, Harriet S. (1990): "Diseño y configuración semántica de la mentira en *Miau*", en *Actas del III Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabil- do Insular de Gran Canaria, II, pp. 241-250.
- URBINA, Eduardo (1988): "Animal Imaginery in *Miau*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12, pp. 336-345.
- VILARÓS, Teresa M. (1995): *Galdós, invención de la mujer y poética de la sexualidad: lec- tura parcial de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- WEBBER, Robert James (1964): "The *Miau* manuscript of Benito Pérez Galdós. A critical study", *Publications on Modern Philology*, 72, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, pp. 5-160.



IV. “... EN ACCIDENTE LIMPIO Y SOMBRA EXACTA”

Álvaro Cunqueiro (1911-1981), “Poema VI”



Quiero ser santa: misticismo y decadencia en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán

Alba del Pozo García
Universitat Autònoma de Barcelona

Palabras clave: Decadentismo, Fin de siglo, Misticismo, Emilia Pardo Bazán, Género.

Quiero empezar este análisis dando un salto de setenta años hacia 1982, fecha en la que el grupo punk “Parálisis Permanente” lanza la canción que da título a este trabajo¹. La letra cantada por Eduardo Benavente dice así:

Quiero ser carbonizada
azotada, flagelada
levitar por las mañanas
y en el cuerpo tener llagas
quiero estar acongojada
alucinada y extasiada
tener estigmas en las manos
en los pies y en el costado².

A primera vista, la letra de “Quiero ser santa” puede parecer ajena a una novela de Emilia Pardo Bazán publicada en 1911. En primer lugar porque a la autora se la ha situado próxima a un naturalismo difícil de clasificar, en el que la complejidad cultural del momento ha sido reducida al confuso marbete de “naturalismo espiritual”³. Menos atención crítica han recibido sus últimas tres novelas (*La Qui-mera*, 1902; *La Sirena Negra*, 1908 y *Dulce dueño*, 1911), definidas como etapa tardía respecto a su producción principal, un apéndice que no cuadra bien con la narrativa creada por las historias de la literatura en las cuales Emilia Pardo Bazán es

1. Este trabajo se ha podido desarrollar gracias a una beca FI de formación predoctoral del AGAUR y se enmarca en el proyecto Corpografías de la identidad. Estudio cultural del cuerpo como lugar de representación genérico-sexual y étnica del sujeto (FFI2009-09026) así como en el grupo de investigación consolidado Cos i Textualitat (SGR2009-651).

2. (*Quiero ser santa*, Parálisis Permanente, 1982).

3. Término con el que Galdós titula el capítulo VI de la tercera parte de *Fortunata y Jacinta* y que ha sido empleado por parte de la crítica historiográfica como un sello para catalogar parte de la narrativa del propio Galdós y también de Emilia Pardo Bazán. En contraposición, véase el revelador y clásico trabajo de Kronik (1966) sobre las relaciones de la autora con el decadentismo francés.

la autora por antonomasia de *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza* y *La cuestión palpitante*. En segundo lugar, por la extrañeza que genera unir una canción de la movida con una novela pardobazanianiana —extrañeza que, reconozco, persigo deliberadamente. ¿Qué tendrá que ver el modernismo y la decadencia, en cuya órbita podríamos situar *Dulce dueño*, con una canción *after-punk*? Resumiré brevemente el argumento de la novela, que, en mi opinión, demostrará la ubicuidad de los textos a la que me refiero. *Dulce dueño* narra el devenir de Natalia Mascareñas, personaje que de forma inesperada recibe una herencia y se eleva hacia una posición económica desahogada. En ese momento Natalia decide tomar el nombre de Lina en honor a Santa Catalina, cuyo relato hagiográfico abre la novela, y pasa tomar posesión de sus recién adquiridas comodidades materiales. Sin embargo, una mujer sola, rica e inteligente es algo poco tolerable para sus “consejeros” y “protectores”—el liberal Polilla y el párroco Carranza— que le recuerdan de forma paternalista que lo mejor es que tome un marido adecuado a su nueva posición. Lina pasará por tres aspirantes que le demostrarán un interés más económico que amoroso hacia su persona. Al no cumplir ninguno sus expectativas, Lina renuncia a su riqueza y reconoce a Cristo como el único esposo posible, retirándose a vivir a una mísera chabola rural en la que cuida de una anciana ciega y su nieta Torcuata enferma de viruela. El final de la novela es hartamente ambiguo: su tío aspira a hacerse con la fortuna de Lina, por lo que la declara incapaz y logra que la encierren en un manicomio, lugar desde donde la protagonista escribe la historia de su vida que constituye la novela.

Este breve resumen permite vislumbrar algunos de los elementos por los que el título de este trabajo adquiere sentido: el arrobamiento místico de Natalia/Lina Mascareñas puede leerse, como lo han hecho en sus respectivos trabajos Clúa (2006), Pitarch (2006) o Bieder (2002), como un proyecto identitario hiperbólico en el que la protagonista modela su identidad y su cuerpo reescribiendo una serie de textos e imágenes icónicas como la hagiografía de Santa Catalina de Alejandría. Como apunta Maryellen Bieder:

el discurso místico es, contradictoriamente, un discurso de apoderamiento que libera a la mujer de los hombres y las instituciones dominantes a la vez que la subordina. [...] Vista desde otro ángulo, la unión mística pone a Lina en oposición a la institución que cimienta la sociedad burguesa, el matrimonio; ella es esposa, pero sólo en sus propios ojos, esposa de su “Dulce dueño”. Todos los hombres la han traicionado, confabulándose para efectuar su encarcelamiento. Se puede leer la vida de Lina, lo mismo que la de Santa Catalina, como un acto de acusación a la sociedad contemporánea o como el triunfo de una experiencia radicalmente transformadora del individuo. (Bieder, 2002: 15-16)

La tesis de Bieder permite mantener una continuidad entre las dos partes de la novela, a menudo leídas como un proceso de liberación abruptamente interrumpido por el acceso místico (por ejemplo, Kirkpatrick, 2003 o Charnon-Deutsch, 2006). Resulta lógico que, como afirma Bieder, esta novela haya atraído la atención de

los estudios de género —contrastada por la poca importancia que la historiografía literaria le ha otorgado en el conjunto de la obra de doña Emilia—, puesto que Lina se configura como un personaje centrado en el desarrollo y la exploración de su propia identidad. Así, invertirá su nueva fortuna en reconstruirse como individuo, un proceso que pasa por la experimentación y la manipulación corporal a través de los objetos de lujo, puesto que, como ella misma afirma, “El lujo no se improvisa. El lujo, muy intensificado, constituye una obra de arte de las más difíciles de realizar” (p. 124). Esa actitud recuerda de forma inevitable al decadentismo finisecular con el que la novela ha sido relacionada en más de una ocasión: es difícil, no ver paralelismos con *Au rebours* (1884), el breviario decadentista por excelencia (Bieder, 2002; Charnon-Deutsch, 2006; Kirkpatrick, 2003). Podemos entender a Lina, al igual que Jean Des Esseintes, como una dandi femenina (Clúa, 2006) que va a llevar a cabo una indagación en el yo a través de la estética y el refinamiento, marcada además por el género femenino, que hace que el personaje sea “mucho más que una simple traslación del clásico dandi a un cuerpo de mujer” (Clúa, 2006: 101). Efectivamente, Natalia/Lina entiende la identidad como un espacio inestable que no depende del destino anatómico que impone el discurso médico del XIX, sino de todo tipo de tecnologías en los que únicamente “la parafernalia como esencia” (Clúa, 2006: 106), puede articularse como los lugares en los que reside el yo. Vale la pena, a pesar de ser el párrafo más citado de la novela, recordar la escena en la que Lina, autoinvertida con su nuevo nombre y disfrutando de su herencia, se homenajea a sí misma ante el espejo en un acto de construcción identitaria evidente:

Esto es lo que me gusta comprobar lejos de toda mirada humana, en el tocador radiante de luz, a las altas horas de la noche silenciosa, extintos los ruidos de la ciudad. Las perlas nacaran mi tez. Los rubíes, saltando en mis orejas, prestan un reflejo ardiente a mis labios. [...] Mi pie no es mi pie, es mi calzado, traído por un hada para que me lo calce un príncipe. Mi mano es mi guante, de Suecia flexible, mis sortijas imperiales, mis pastas olorosas. (Pardo Bazán. 1989: 130-131)

La unanimidad crítica que existe en señalar este pasaje como un acto de reafirmación en el que Lina ocupa tanto la posición de objeto contemplado como la mirada del espectador (Charnon-Deutsch, 2003: 112; Kirkpatrick, Clúa, etc.) no es tanta cuando el mismo personaje decide que Cristo es el único esposo digno de alguien como ella e inicia un proceso de mortificación corporal que la llevará hasta el manicomio pagando a una prostituta para que la pisotee:

Abrí el portamonedas, y mostré el billete, razón soberana. Titubeaba aún. La desvié vivamente, y, ocultándome en lo sombrío del portal, me eché en el suelo, infecto y duro, y aguardé. [...] Entonces bailó recio sobre mis caderas, sobre mis senos, sobre mis hombros, respetando por instinto la faz, que blanqueaba entre la penumbra. No exhalé un grito. Sólo exclamé sordamente.
—¡La cara, la cara también!

Cerré los ojos... Sentí el tacón, la suela, sobre la boca... Agudo sufrimiento me hizo gemir.

[...]

El sabor peculiar de la sangre inundaba mi boca. Tenté la mella con los dedos. El cuerpo me dolía por varias partes. [...] Dolorida y quebrantada, pero calmada y satisfecha, me miré al espejo; vi el hueco del diente roto... Al pronto, una pena...

—La Belleza que busco —pensé— ni se rompe, ni se desgarrá. La Belleza ha empezado a venir a mí. El primer sacrificio, hecho está. Ahora, el otro... ¡Cuanto antes! (pp. 268-269)

Las tecnologías que emplea la protagonista no se limitan a las infinitas posibilidades del mundo de la moda, sino que la violencia también opera como aquello que, en términos de Foucault, le permite “efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación [...] el fin de alcanzar cierto estado de felicidad” (Foucault, 1990: 48). El placer que proporcionan la seda y las joyas se buscará ahora a través del dolor, estableciéndose como un proceso disciplinario muy próximo al de la exquisitez y el lujo. La violencia física buscada deliberadamente supone una intervención sobre el cuerpo igual de artificial que la proporcionada por la moda: si antes Lina contemplaba las joyas sobre su piel, ahora contempla orgullosa sus heridas y moratones. Si leemos esta escena a la luz de los tratados de sexología que invaden el fin de siglo, la posición paradójica de sujeto y objeto que Lina ocupa observando su propia imagen en el espejo se mantiene en términos similares. La actitud del personaje puede relacionarse con las narrativas médicas sobre el sadismo y el masoquismo que establecen autores como Havelock Ellis y Kraft-Ebing. Resulta significativo que según Ellis el masoquismo se manifieste en los hombres como un rasgo de inversión sexual o feminización, mientras que en las mujeres es considerado un elemento inherente al propio género femenino (Ellis, 2004). La asociación entre sufrimiento y feminidad y su conversión en un espectáculo placentero para la mirada permite establecer un vínculo entre los textos médicos y los relatos de sufrimiento femenino. Según Kathy Bacon (2005; 2007), textos hagiográficos como el de Santa Catalina dan rienda suelta a la fantasía escopofílica que supone ver a una bella virgen torturada y desnudada. El sadismo voyerista que implica la contemplación del tormento de Santa Catalina no está muy lejos, por lo tanto, de los casos clínicos recogidos por Ellis y Kraft-Ebing. En este sentido, Lina no solo realiza un proceso de lectura y reescritura resistente del paradigma de la Santa (Bacon, 2005), sino que el acto de automortificación va a implicar una subversión del discurso clínico que la taxonomiza como un sujeto patológico y un objeto de placer. Al mostrar el espectáculo de su propio cuerpo maltratado, Lina pasa a ocupar simultáneamente la posición de sujeto que infringe el dolor y de objeto que lo recibe. Es decir, la posición del sádico y la del masoquista. Esta doble categoría de artífice y artificio, ampliamente tratada respecto al uso del traje y los complementos, se reproduce en los últimos capítulos al situarse Lina

como agente que interviene sobre el cuerpo y lo transforma en un espacio de dolor, que paradójicamente supone el éxito del proceso de construcción de una identidad al margen. Sin embargo, y a pesar de la erotización evidente del “Dulce Dueño” (Charnon-Deutsch, 2009: 274), ese placer no puede ser ya de naturaleza sexual al modo que lo define la sexología psiquiátrica, puesto que se trata del mismo discurso que pretende el control y la histerización del cuerpo de Lina. El rechazo del personaje hacia estas estructuras del poder se encarna en repulsión al confrontarse con un libro de anatomía. Ansiosa por conocer aspectos de la sexualidad en los que no ha sido educada, paga a un médico para que le ofrezca sus conocimientos “científicos” sobre el cuerpo humano:

¡Qué vacunación de horror! Lo que más me sorprende es la monotonía de todo. ¡Qué líneas tan graciosas y variadas ofrece un catálogo de plantas, conchas o cristalizaciones! Aquí, la idea de la armonía del plan divino, las elegancias naturales, en que el arte se inspira, desaparecen. Las formas son grotescas, viles, zamborotudas. Diríase que proclaman la ignominia de las necesidades... ¿Necesidades? Miserias... (pp. 208-209)

Tal y como señala Bieder “de su ‘vacunación del horror’ Lina interioriza no sólo el discurso científico sino sobre todo la posición de la mujer en ese discurso” (2002: 14). Es decir, más allá de leerlo como un ejemplo del rechazo femenino al sexo (Charnon-Deutsch, 2006: 333), el discurso médico se erige como un subtexto cultural que gestiona y disciplina los cuerpos mediante la producción de saberes sobre los mismos. Si Lina se configura como un personaje que aspira a controlar y descifrar los significados que genera (Kirpatrick, 2003: 126), resulta lógico entonces que no esté dispuesta a permitirle a la biología que dicte los límites del cuerpo y sobre todo del género. Como individuo finisecular, la subjetividad de Lina se modela en el terreno de la estética —aunque sea una estética abyecta como la mortificación física—, y no en el destino anatómico que marca la biología. Por ello asume esa doble posición de productora y receptora del dolor que la sitúa también como sujeto de la mirada que se complace en un cuerpo sufriente. Aunque el dolor físico deviene una fuente de placer, la perspectiva mística corta el camino de voluptuosidad sexual según los usos médicos: de ahí el contraste entre el rechazo que siente Lina hacia el cuerpo y la sexualidad institucionalizados por la medicina y la paradójica consecución de su proyecto gracias al encuentro con otros cuerpos igual de abyectos como el de la prostituta, la anciana ciega y Torcuata (Charnon-Deutsch, 2009: 272). Esta imbricación entre refinamiento estético y morbidez patológica es un proceso muy presente en la literatura decadentista, cuyo interés por los márgenes del sujeto combinaba con la misma profusión de detalles el recuento de joyas con el recuento de llagas, pústulas y demás afecciones corporales. Como señala Pitarch, “el misticismo no es la oposición al sensorialismo sino su destino natural” (2006: 194). En ese sentido, el recorrido que Lina realiza desde el placer sensual de las joyas y los vestidos hasta la voluptuosidad mística que supondrá besar el cuerpo de Torcuata encaja sin problemas en el devenir del héroe decadentista. Según Begoña Sáez,

(e)l escalpelo del escritor decadente mostrará a un sujeto discontinuo, hastiado y solitario, entregado a experiencias y sensaciones cada vez más refinadas, exacerbadas y perversas. Un individuo excepcional que se precipita a todas las degradaciones y en su desprecio de las medianías oscila entre el lujo y lo sórdido, el esplendor y la miseria. (Sáez, 2010: 213)

La disciplina corporal a la que Lina se somete al retirarse a servir a la ciega y Torcuata sigue las mismas pautas de la consagración estética, que inicia con las joyas, prosigue con la paliza que le propina la prostituta a petición suya y culmina en el contacto con el cuerpo llagado de Torcuata. Sin embargo, esta vez no experimentará la repulsión que sintió ante los atlas anatómicos, sino todo lo contrario.

La hórrida erupción brotó con furia, la cara fue presto la de un monstruo. Las moras de las pupilas, de un negro violeta tan intenso, tan fresco, desaparecieron tras el párpado abullonado. [...]

Nuevamente percibí la herida en lo secreto del ánimo; más viva, más cortante, más divinamente dolorosa. La piedad, al fin; la piedad humana, el reconocimiento de que alguien existe para mí, de que el dolor ajeno es el dolor mío. [...] Y mis labios, besando aquel espantoso rostro, tartamudean:

—No hija, no te mueres. ¡No te mueres, porque yo te quiero mucho! (p. 285)

En estas últimas páginas de la novela Lina realiza un giro definitivo: todo el proceso de disciplina corporal que ha llevado a cabo tiene por fin sus frutos, y el personaje experimenta la comunión mística que tanto andaba buscando. Esta escena no se limita a reproducir una tradición encarnada en Santa Teresa, sino que la reactualización del misticismo bajo el paradigma finisecular implica una lectura sobre esa misma tradición. En primer lugar, la herida que Lina siente en su alma no se reduce a mera cuestión espiritual, sino que viene dada por un cuerpo patológico, marcado por los estragos de la enfermedad y la fascinación por el cual está más en deuda con la literatura clínica y decadentista que con los textos del Siglo de Oro. Después de encontrar el gozo en el dolor físico que le causa la paliza de la prostituta, Lina prosigue un paso más allá buscando el placer en el cuerpo del otro, ocupando en términos sádicos la posición masculina de una mirada deseante, pero subvirtiéndola al llevársela al terreno de la religión, puesto que la mirada de Lina es de solidaridad y no de dominio respecto al objeto contemplado, el rostro llagado de Torcuata.

En segundo lugar, la noción de herida abierta no tiene solo relación con Santa Teresa, sino que está en deuda con una crisis cultural de la que se alimenta el furor místico de la época. No parece ser casual que el fracaso del proyecto positivista y la desestabilización de valores absolutos que se atribuyen al fin de siglo deriven en una crisis de pensamiento en la que se volverá la vista hacia todo tipo de doctrinas que abarcan desde el catolicismo más ortodoxo hasta las modas ocultistas. Eso no supone, sin embargo, que el giro espiritualista finisecular implique el reforzamiento de un sistema cartesiano basado en la división entre cuerpo y alma. Todo lo contra-

rio, puesto que esa crisis “espiritual” toma cuerpo, y nunca mejor dicho, en la enfermedad, la herida o la neurosis. El malestar del sujeto *fin-de-siècle* se transmuta en multitud de metáforas sobre el dolor y lo patológico que pueden alcanzar diversos grados de abstracción. Por poner un ejemplo muy conocido, la archicitada “Me duele España” de Unamuno, puede leerse como algo más que una preocupación concerniente al ámbito nacional si la enmarcamos en una crisis Europea generalizada en la que el cuerpo encarna dolor espiritual⁴. Esa metáfora del dolor y de la herida, tan presente en el intelectual de la época, está incorporada al personaje de Lina, que, a diferencia de sus contemporáneos, se sitúa en una feminidad excéntrica que implica especial empeño por parte del poder en casarla o encerrarla en un manicomio. La protagonista recoge muchas de las inquietudes del sujeto finisecular en crisis, pero lo hace desde el género femenino, compartiendo así sus preocupaciones con la mujer nueva de un discurso feminista en el que Pardo Bazán participaba activamente. Además del mencionado Des Esseintes, Lina toma para sí la actitud del artista enfermo, del neurótico finisecular encarnado por José Fernández de Andrade en *De sobremesa* (publicada póstumamente en 1923), Antonio Azorín en *Diario de un enfermo* (1901) o el Andrea Speralli de D’Annunzio en *Il piacere* (1893). Salvando las distancias, en los tres casos nos encontramos con sujetos atormentados que siguen un proceso de conversión de lo femenino en una imagen divinizada sobre la que se vuelca una mirada cargada de placer y no exenta de fantasías de dominación. Lina intentará llevar a cabo ese mismo proceso con sus tres pretendientes y terminará comprobando que el proceso de divinización que se realiza con las ideales damas finiseculares no es operativo en el sentido inverso, a menos que se reconvierta en un proceso místico en el que Cristo puede ser el único esposo. Como sujeto decadente, Lina realiza una trayectoria de indagación en sí misma a través de la estética y el dolor que deriva en una profunda crisis espiritual. Como mujer, eso la conduce directamente al manicomio y a la conversión en un monstruo a ojos de un discurso conservador puesta en boca de Carranza: “Mujeres como tú, doblemente peligrosas son que las Dalilas y las Mesalinas. Estas eran naturales, al menos. Tú eres un caso de perversión horrible, antinatural, que se disfraza de castidad y de pureza.” (p. 264). La reacción desmedida de Carranza y la posterior reclusión en un frenopático pueden parecer algo drásticas si, como señala Pitarch, se lee la actitud de Lina en términos de inofensiva claudicación. No obstante, adquiere mucho sentido si consideramos la reapropiación del misticismo que hace Lina como una opción peligrosa en la que reafirmar la propia autonomía (Pitarch, 2006). La ambigüedad del final de

4. No hay que olvidar que por ejemplo Pío Baroja realizó su tesis doctoral sobre el dolor en 1896. Unos años después, afirmaba que “Sufrir es pensar [...]. El dolor es conocimiento. [...] La sombra del dolor sigue a la inteligencia como al cuerpo, y así como a raza superior y a superior tejido corresponde mayor capacidad para sentir dolores, así también a cerebro más perfeccionado corresponde más exquisita percepción del dolor. Tanto es así que el cerebro del intelectual es un cerebro hiperestésico y hiperalgésico (Baroja, 1899: 430-431). Tal y como señala Calvo Carilla sobre los escritores finiseculares (que no noventayochistas) “muy de época es el sentir dolorido de todos ellos, el cual, sin embargo, en modo alguno les pertenece en exclusiva, como tampoco sus crisis tienen mucho que ver con el momento histórico con el que habitualmente se las viene relacionando” (Calvo Carilla, 1998: 27).

la novela, en la que descubrimos que Lina habla desde el manicomio, deja abierto y en nuestras manos leer al personaje como una enferma o como una visionaria. La presunta locura de Lina ha sido motivo de fecundas discusiones críticas que oscilan entre declararla una histérica y leerla como una heroína feminista clarividente. Seguramente sea ambas cosas. Del mismo modo que el personaje realiza un proceso de reapropiación de discursos finiseculares como el del misticismo y el decadentismo, el diagnóstico de “hística” que Lina acepta para sí deviene la única vía de construcción de su proyecto identitario. Charnon-Deutsch, señala que “Lina goza doblemente de los beneficios de una histérica: uno en el sentido de que su cuerpo se retira de la circulación convencional que se esperaba de las mujeres de la época, y el otro demostrando su capacidad para la pasión inmensa” (2009: 278). Es decir, solo podemos diagnosticar a Lina como histérica si entendemos la histeria como el modelo de construcción de una identidad al margen, no como una locura esencial que requiere de atención psiquiátrica. Al fin y al cabo, situar a Lina en el campo de la *femme fatal* o de la loca sin remedio implica reproducir los esquemas del poder que marca el discurso médico respecto a sujetos excéntricos como ella, esquemas que, en mi opinión, la novela pone en tela de juicio. La comprensión que revela el personaje sobre el funcionamiento del paradigma médico indica que la protagonista emplea la histeria —enfermedad de por sí basada en la actuación— como un molde en el que acomodar sus propios intereses.

Don Genaro querido, no haga usted tal. Mire usted que no hay cosa más verosímil que esto de mi locura. Si usted no me quisiese tanto, haría coro, diciendo que estoy... Me toqué la frente con el dedo. [...] Los médicos están de buena fe. De la mejor fe. Son personas dignas, respetables. Yo comprendo su error, que, dentro de su concepto científico, no es error probablemente. (pp. 289-290)

Lina entiende a la perfección el funcionamiento de la discursividad científica como un paradigma productor de verdades según el cual ella es una histérica, y ese posicionamiento es precisamente lo que le permite desarticularlo. Al subvertir la noción de enfermedad entendida como una patología no controlada por el sujeto que requiere de la intervención y el control médico sobre el cuerpo enfermo, la histeria pasa a convertirse en una de las ficciones de la identidad, despojándose por lo tanto del sentido estable —una afección nerviosa causada por una lesión orgánica— que le otorgaba la psiquiatría. Esa encrucijada discursiva, en la tensión entre la producción de verdades sobre el sujeto y su desarticulación, es el lugar donde podemos comprender el misticismo de Lina y la aceptación de su encierro como un acto subversivo que transgrede el discurso del poder desde su propio epicentro.

Volviendo al principio del texto, puede que ahora las hiperbólicas pretensiones místicas de la canción de “Parálisis Permanente” no parezcan tan ajenas: al fin y al cabo, ambos textos comparten una voluntad de relectura y reapropiación de discursos normativos (Clúa, 2006 y 2009) en los que la santidad no tiene ya nada que ver con acatar el poder establecido.

Bibliografía

- BACON, Kathy (2005): "Death and the Virgin Martyr: Re-Writing Hagiography in *Dulce dueño*", *Forum of Modern Language Studies*, XIV, 4, pp. 375-385.
- BAROJA, Pío (1899): "Sufrir y pensar", *Revista Nueva*, I, 429-432.
- BIEDER, Maryellen (2002): "Divina y perversa: la mujer decadente de *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán", en *Perversas y divinas: la representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, ed. M. Torras, C. Riera, I. Clúa, Puzol, Excultura, pp. 7-19.
- CALVO CARILLA, José Luis (1998): *La cara oculta del 98: místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (2006): "'Tenía corazón': *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXII, 719, pp. 325-336.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (2009): "«Un intermedio lírico»: La política y poética de la educación sexual en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, XVI, 2, pp. 263-280.
- CLÚA, Isabel (2006): "Las hijas bastardas de Descartes: el dandysmo y artificialización política del cuerpo y la identidad", en *Corporeizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, ed. M. Torras, Pontevedra, Mirabel, pp. 93-113.
- CLÚA, Isabel (2009): "El cuerpo consumado: Ana Curra", *Dig Me Out: Discourses on Popular Music, Gender and Ethnicity*, ed. Rosa María Belbel y Rosa Reitsamer, <http://www.digmeout.org/de_neu/isabel.htm>, (28/03/2011).
- ELLIS, Havelock (2004): *Studies in the Psychology of Sex. Vol. III. Analysis of the Sexual Impulse. Love and Pain. The Sexual Impulse in Women*, E-book: Project Gutenberg, <<http://www.gutenberg.org/files/13612/13612-h/13612-h.htm>>, (01/04/2011).
- FOUCAULT, Michel (1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona y Buenos Aires, Paidós y Universitat Autònoma de Barcelona.
- KIRPATRICK, Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.
- KRONIK, John W. (1966): "Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism", *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*, LXXXI, 5, 418-427.
- PARÁLISIS PERMANENTE (1982): *Quiero ser santa*, DRO y Tres Cipreses.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1989): *Dulce dueño*, ed. M. Mayoral, Madrid, Castalia
- PITARCH, Pau (2006): "Las armas del martirio: una lectura del misticismo en *Dulce dueño* (1911) de Emilia Pardo Bazán" en *Las hijas de Eva: historia, tradición y simbología*, ed. I. Calero y V. Alfaro, Málaga, Diputación de Málaga, pp. 183-195.
- SÁEZ, Begoña (2010): "Lirismos negros, novelas canallas: *Las lobas de arrabal*, por Antonio de Hoyos y Vinent", *Anales de Literatura Española*, 22, pp. 207-238.



La recreación literaria en *Castilla* (1912) y *Capricho* (1944) de Azorín: simbolismo y metaliteratura

Jordi Bermejo
Universidad de Alicante

Palabras clave: Recreación literaria, clásicos, simbolismo, metaliteratura, género literario.

1. Palabras liminares

A lo largo de su obra, Azorín no se limitó a un brillante ejercicio crítico y ensayístico sobre el concepto de clásico literario en libros como *Lecturas españolas*, *Clásicos y modernos*, *Los valores literarios* y *Al margen de los clásicos*, sino que la tradición literaria española le sirvió como fuente para su propia creación. El interés por los clásicos no se ciñe a la divulgación de una particular interpretación de las obras, sino que es muestra de una sensibilidad atenta y receptora que aprecia el valor del clásico literario en tanto que el lector es capaz de reconocerse en él. De esta forma, Azorín se “apropia” de los referentes de la tradición hispánica y reelabora sus motivos de manera acorde con su estética.

Como ejemplo de esta recreación literaria en su obra estudiaremos su presencia en dos libros: *Castilla* (1912) y *Capricho* (1943), aunque dada su extensión nos centraremos en la reescritura de dos clásicos en particular: *La Celestina* y *El Lazarillo*, presentes en ambos libros pese a la distancia temporal y la aparente divergencia genérica.

2. La estética simbolista

En el caso particular de Martínez Ruiz *Azorín*, es cierto que los escritos juveniles cercanos a una ideología anarquista pueden causar cierto estupor si los comparamos con lo que después se ha considerado su obra canónica. Sin embargo, deben afrontarse estas supuestas divergencias como una evolución desarrollada a lo largo del tiempo, madurada por las circunstancias, las lecturas, las amistades y la continua reflexión e introspección de un autor en perpetua busca de su personalidad literaria.

En el problema de la formación de su estética tendremos que referirnos al período anterior y posterior al “silencio” de 1898-99; pero quiero adelantar que ese “antes” y “después” no supone un cambio tan radical: las bases de la nueva estética que fundamenta su obra de creación –*Diario de un enfermo* es la primera muestra– se encuentran ya en el período anarquista, y es precisamente en los primeros meses de 1898 cuando encontramos los textos que anuncian la nueva orientación. Las obras del 900 enlazan con criterios apuntados en los años de militancia radical. Martínez Ruiz sigue unos estímulos que le atraen: no hay más que comprobar cómo *El alma castellana* tiene sus precedentes en la primera parte de *Moratín* (1894), en “Los ideales de antaño” y en “Medalla antigua”, artículos publicados en *El Mercantil Valenciano*, recogidos en *Buscapiés* (1894), que luego reaparecen en *El País* y por fin en *Soledades* (1898). (Lozano Marco, 1997: 111)

En esta evolución constante del escritor, resulta fundamental la estética simbolista, la cual explica la naturaleza de su obra inicial, especialmente a partir de 1905 con la publicación de *Los pueblos* –libro en que adopta definitivamente el pseudónimo de Azorín– y al menos hasta la década de los 20, cuando se interesa por la experimentación vanguardista.

Respecto al simbolismo, no puede olvidarse que Martínez Ruiz había traducido *La intrusa* de Maurice Maeterlinck en 1896 pero, además, otra prueba explícita de su gusto simbolista se halla en el artículo “Un poeta” (*El Progreso*, 5/3/1898):

Yo no sé si las cosas tienen alma, como los estetas pretenden, como pretenden los grandes artistas, Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach [...] Sí, la Naturaleza tiene alma, tiene alma el campo solitario, en noche estrellada de estío [...] Tiene alma la casa abandonada en pleno campo, cerradas las puertas, desmoronándose las paredes, batiente una ventana que el viento hace gemir con tristeza infinita en las horas de vendaval, tiene alma el mueble antiguo, pesado sillón de cuero, lienzo negruzco, velón historiado, tiene alma cuanto nos rodea, cuanto vive a nuestro lado, y asiste impasiblemente, en silencio, a nuestras tragedias íntimas, a nuestros dolores microscópicos, como a nuestras expansiones de placer, a las alegrías de una hora. Tienen alma las cosas, y los grandes artistas saben verla y trasladarla a sus versos o a su prosa.

Es esta, sin duda, toda una declaración de principios simbolistas: nos habla del misterio, de la trascendencia, de la indagación en el alma de las cosas... Pero no busca el arcano ni lo ideal en lo excéntrico, lo morboso o lo hermético puesto que afirma: “...tiene alma cuanto nos rodea...”. Es decir, su búsqueda está ligada a lo cotidiano, a lo vulgar, al sentido profundo subyacente bajo la aparente vulgaridad de lo ordinario y siempre desde la claridad y la precisión.

Justo ahora, debe precisarse que cuando hablamos de simbolismo en el caso de Martínez Ruiz Azorín no nos referimos al simbolismo francés, sino al simbolismo belga y la diferencia existente entre ambos no es precisamente una cuestión trivial. Si el simbolismo francés buscaba revestir la Idea de una forma sensible –en realidad

una alegoría y no un símbolo–, los belgas entienden el simbolismo como la búsqueda intuitiva de lo infinito en las imágenes del mundo. Su poesía se concreta y arraiga en el mundo real indagando en el misterio habitante de lo cotidiano. Además, este simbolismo –cuyos principales exponentes eran los ya mencionados Maurice Maeterlinck, George Rodenbach y el poeta Emile Verhaeren– había nacido al amparo de unas ciudades provincianas flamencas, quietas, tristes, grises... En definitiva: ciudades muertas; un tópico fácilmente identificable en obras de Azorín y otros autores coetáneos, baste la simple mención de Toledo como ejemplo destacado y sobradamente conocido.

Para concluir con esta cuestión, es a partir de la estética simbolista desde donde debemos empezar el estudio de *Castilla* (1912). Aunque con el tiempo, la experimentación vanguardista y la creación metaliteraria se conviertan en elementos igualmente importantes en la estética del escritor, tal y como veremos.

3. *Castilla* (1912)

Se ha pretendido en este libro aprisionar una partícula del espíritu de Castilla. Las formas y modalidades someras y aparatosas han sido descartadas; más valor y eficiencia concedemos por ejemplo, a los ferrocarriles –obra capital en el mundo moderno– que a los hechos de la historia concebida en su sentido tradicional ya en decadencia.

La preocupación por el poder del tiempo compone el fondo espiritual de estos cuadros. La creación de la corriente perdurable –e inexorable– de las cosas, cree el autor haberla experimentado al escribir algunas de las presentes páginas. (Azorín, 1998b: 618)

Azorín deja claro desde el inicio los dos pilares que sustentan el libro: el espíritu de Castilla y el tiempo: “la corriente perdurable –e inexorable– de las cosas”. La literatura y la historia fundamentan un presente (un espíritu) evocado desde el simbolismo, lo que genera una estética de la resignación o la melancolía: sentimiento que se evidencia en los estragos del tiempo sobre todo lo existente. La melancolía y la resignación simbolistas son el punto de partida de las reformulaciones literarias de *Castilla*.

3.1. Las nubes, Calisto y el hidalgo

Existe una constante utilización y adaptación de material literario e, incluso, no estrictamente literario, en el libro, lo que nos conduce a la proyección de una imagen de España/Castilla asentada en la intertextualidad. Una imagen que adquiere su concreción más particular en ambientes y espacios cargados de significado y simbolismo en tanto que ligados estrechamente a una concepción del tiempo basada en un doloroso eterno retorno de lo idéntico.

Esta temática temporal es el motivo central de la primera recreación que encontramos en Castilla: “Las nubes”. Dicho texto es una recreación de *La Celestina* que parte de un supuesto matrimonio entre Calisto y Melibea pocos días después de su encuentro en el jardín. A partir de este desconcertante “desenlace”, la reformulación azoriniana se convierte en un bello y sugerente poema en prosa sobre el tiempo a partir del concepto del eterno retorno:

Calisto y Melibea se casaron –como sabrá el lector, si ha leído *La Celestina*– a pocos días de ser descubiertas las rebozadas entrevistas que tenían en el jardín. Se enamoró Calisto de la que después había de ser su mujer un día que entró en la huerta de Melibea persiguiendo un halcón. Veintitrés años tenía entonces Calisto. Viven ahora marido y mujer en la casa solariega de Melibea; una hija les nació que lleva, como su abuela, el nombre de Alisa [...] No tiene Calisto nada que sentir del pasado; pasado y presente están para él al mismo rasero de bienandanza. Nada puede conturbarle ni entristecerle. Y, sin embargo, Calisto, puesta la mano en la mejilla, mira pasar a lo lejos, sobre el cielo azul, las nubes.

Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son –como el mar– siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas – tan fugitivas– permanecen eternas. A estas nubes que ahora miramos, las miraron hace doscientos, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros. (Azorín, 1998b: 659-661)

Pero la recreación no concluye aquí, sino que el juego intertextual encierra todavía otra referencia, el poeta Campoamor:

Siglos después de este día en que Calisto está con la mano en la mejilla, un gran poeta – Campoamor– habrá de dedicar a las nubes un canto en uno de sus poemas titulado *Colón*. Las nubes –dice el poeta– nos ofrecen el espectáculo de la vida [...] “Vivir – escribe el poeta –es ver pasar”. Sí; vivir es ver pasar: ver pasar, allá en lo alto, las nubes. Mejor diríamos: vivir es ver volver. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver volver todo – angustias, alegrías, esperanzas – como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables.

Las nubes son la imagen del Tiempo. ¿Habrá sensación más trágica que aquella de quien sienta el Tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado lo porvenir?

En el jardín todo es silencio y paz. En lo alto de la solana, recostado sobre la barandilla, Calisto contempla extático a su hija. De pronto, un halcón aparece revolando rápida y violentamente por entre los árboles. Tras él, persiguiéndole, todo agitado y descompuesto, surge un mancebo. Al llegar frente a Alisa, se detiene absorto, sonríe y comienza a hablarla.

Calisto lo ve desde el carasal y adivina sus palabras. Unas nubes redondas, blancas, pasan lentamente, sobre el cielo azul, en la lejanía. (Azorín, 1998b: 662)

La comprensión de este eterno retorno, de este ver volver, es la aprehensión del dolor y de lo trágico de la existencia. Azorín ha jugado con el final aciago de *La Celestina* tergiversándolo para contrastarlo así con la felicidad del matrimonio inventado para su poema en prosa. De esta manera, el lector halla una felicidad que rompería, hipotéticamente, con la tragedia de la obra, pero que finaliza cuando Calisto –quien ha contemplado a su hija hablando con un joven que ha aparecido en el jardín persiguiendo un halcón– observando las nubes, comprende el transcurso circular del tiempo. Sólo entonces, intuye Calisto, y con él el lector, una tragedia aún mayor que la presentada por el verdadero final de *La Celestina*: la tragedia de un doloroso devenir cíclico.

A continuación, el cuento de “Lo fatal” se construye sobre la figura del hidalgo, pobre aunque noble y leal, de *El Lazarillo*. Para Azorín, en su austeridad y su pobreza, él es uno de los símbolos del espíritu de Castilla y su importancia se hace patente al observar como lo retoma constantemente en su obra.

Como hemos dicho, en el escudero Azorín contempla y siente el espíritu de Castilla: un espíritu que sufre ahora en silencio pero orgullosamente el dolor de su decadencia y el fin de un esplendoroso tiempo pasado. Es un espíritu elevado, un espíritu idealista que desprecia lo material y lo prosaico, el trabajo y, por qué no decirlo, el progreso que podríamos calificar como pragmático o materialista. Pero el hidalgo de “Lo fatal” descrito ahora por Azorín experimenta un cambio de fortuna y se convierte en un hombre rico. Sin embargo, con la prosperidad llegará la enfermedad, ligada a la vejez, que le impedirá disfrutar plenamente de su abundancia. De nuevo, en este texto, apreciamos la reiteración de la concepción melancólica y dolorosa del tiempo que se repite a lo largo de *Castilla*; una interpretación visible ya en este caso en el propio título: “Lo fatal”.

Este dolor del que hablamos se concreta literariamente en el misterioso y simbólico –y también simbolista– ladrido de un perro, inquietante augurio de la muerte, que Azorín incorpora a la narración en una nueva muestra de recreación literaria dentro de la propia reformulación y, principalmente, a través de la reflexión sobre la pintura –otro excelente ejemplo de tradición intertextual– al terminar el cuento con la alusión al cuadro *El caballero de la mano al pecho*:

Tiene don Luis de Góngora un extraño soneto en que lo irreal se mezcla a lo misterioso: uno de esos sonetos del gran poeta en que parece que se entreabre un mundo de fantasmagoría, de ensueño y de dolor. El poeta habla de un ser a quien no nombra ni de quien nos da señas ningunas. Ese hombre de quien habla Góngora anda por el mundo, descaminado, peregrino, enfermo: no sale de las tinieblas; por ellas va pisando con pie incierto. Todo es confusión, inseguridad, para ese peregrino. De cuando, en cuando da voces en vano. Otras veces, a lo largo de su misteriosa peregrinación oye a lo lejos el latir de un can: “Repetido latir, si no vecino, / Distinto oyó de can, siempre despierto...” ¿Quién es ese hombre que el poeta ha pintado en sus versos? ¿Qué simbolismo angustioso trágico, ha querido expresar Góngora al pintar a ese peregrino, lanzando voces en vano y escuchando el ladrido de ese perro lejano, siempre despierto? Una

honda tristeza hay en el latir de esos perros, lejanos, muy lejanos que en las horas de la noche, en las horas densas y herméticas de la madrugada, atraviesan por nuestro insomnio calenturiento, desasosegado, de enfermos; en esos ladridos casi imperceptibles, tenues, que los seres queridos que nos rodean en esos momentos de angustia escuchan inquietos, íntimamente consternados, sin explicarse por qué.

Nuestro hidalgo escucha en la noche este latir lejano del can, siempre despierto. Cuando la aurora comienza a blanquear un momentáneo reposo sosiega sus nervios [...] Entonces fue cuando un pintor hizo su retrato. Se cree generalmente que no fue otro ese pintor sino Doménico Theotocópuli, llamado el Greco [...] El hidalgo aparece en el retrato con la cara buida, alargada; una barbilla rala le corre por las mandíbulas y viene a acabar en punta sobre la nítida gorguera; en lo alto de la frente tiene unos mechoncillos cenicientos. Sus ojos están hundidos, cavernosos, y en ellos hay –como en quien ve la muerte cercana– un fulgor de eternidad. (Azorín, 1998b: 667-668)

4. *Capricho* (1944)

Las nueve novelas que Azorín escribió entre 1928 y 1944, y que la crítica ha considerado como su última etapa, han sido leídas durante estos últimos años como la representación ideal y perfecta de la estética azoriniana: por una parte arraigada aún en la renovación novelística del fin de siglo y la vanguardia pero a su vez capaz de intuir y plasmar conceptos y posturas propios de nuestro tiempo. Por tanto, se ha destacado su valor como una fusión entre innovación y tradición y quedan ya lejos algunas primeras opiniones que las consideraban novelas menores, limitadas o simples frutos de la etapa final y “decadente” de un escritor.

Como decimos, superada ya esta errónea interpretación, en estas novelas puede observarse como el protagonismo recae principalmente en escritores suspensos entre la “realidad” del mundo exterior y la ensoñación literaria, los cuales deben enfrentarse a una realidad poliédrica en la que resulta imposible distinguir entre verdad y mentira. Respecto al caso particular de *Capricho*, las palabras de Renata Londero son especialmente clarificadoras:

...nos muestran un Azorín genio de la reformulación intertextual y del pastiche, bien consciente de que al escritor contemporáneo, falto de argumentos dignos de ser contados, no le queda más que volver a decir lo que ya otros han dicho, aunque de forma novedosa. De esta manera, la tercera parte de *Capricho* se extiende en una serie de variaciones azorinianas de la Celestina, del Lazarillo de Tormes, del Don Quijote o del Buscón. (1998: 121)

Renata Londero define perfectamente con estas palabras la naturaleza de *Capricho*: un ejemplo evidente de metanovela asentada en la reformulación intertextual, en la cual halla el mecanismo perfecto para desarrollar su función metaliteraria. Una función literaria patente en el propio título, si atendemos a la definición de “capri-

cho”: “en las obras de poesía, música y pintura es lo que se ejecuta por la fuerza del ingenio, más que por la observancia de las reglas del arte”. Azorín, caprichosamente, dará rienda suelta a su creatividad y forzará los límites genéricos por pura diversión imaginativa. En consecuencia, esta diversión caprichosa y metaliteraria hunde sus raíces en la pura contradicción y el relato deambula por continuas bifurcaciones que desorientan al lector a partir del siguiente argumento: un periodista y el director de su diario convocan un concurso entre los miembros de la redacción para que cada uno componga un final al cuento que el periodista acaba de componer: ¿qué pasará con el millón de pesetas que se ha dejado en una humilde casa? A partir de este supuesto, los personajes escriben una sarta de hipótesis contradictorias y absurdas donde se suceden las argumentaciones y las recíprocas enmiendas.

Llegados a este punto, debe precisarse que Azorín no adecuó nunca su producción a los géneros, sino que constantemente los adaptó a sus necesidades creativas y estilísticas. Esta práctica tuvo su formulación más evidente en el capítulo xxvi de sus *Memorias inmemoriales* (1946) cuando afirma: “Los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor”. Pero el germen de esta concepción genérica ya se hallaba en las *Notas sociales* de 1895, que luego sería plenamente desarrollado en el artículo “El fracaso de los géneros” (*ABC*, 20/11/1912) —el mismo año de publicación de *Castilla*— cuyo título cabe aclarar, puesto que no se trata de una negación absoluta del valor del género literario, sino que es en verdad una reflexión teórica sobre la función pragmática de la genericidad insistiendo en la idea de la adaptación genérica en función de la subjetividad autoral (Peyraga, 2009: 81-98).

A partir de estas ideas, no podemos obviar que no sólo *Capricho* es una muestra evidente de la flexibilidad genérica de Azorín, sino que también *Castilla* sería buena muestra de ello, puesto que sus textos toman características del cuento, la crítica literaria, el ensayo y, especialmente, la prosa poética. Además, igualmente, la recreación literaria es un elemento básico a lo largo de *Castilla*, como también lo es en *Capricho*.

Aunque, volviendo estrictamente a la novela, esta concepción se confirma de manera evidente en un párrafo de “Responde el autor”, capítulo xxxii, el cual recalca el papel fundamental del autor y del lector en la determinación genérica:

Las influencias literarias son complejísticas; constituyen un problema que no se resolverá jamás. No confundamos la influencia con la imitación. La influencia fecunda es a modo de irradiación tenue de una obra que nos place, sobre la obra que estamos escribiendo o vamos a escribir. La obra leída será de una índole y la nuestra será novela; la obra leída será ensayo y lo nuestro será poema. No importa: un efluvio magnético creará en torno de nuestra obra un cierto ambiente espiritual semejo al ambiente espiritual de la obra que hemos leído. No se podrá hablar en este caso de imitación; ni aún los críticos más penetrativos podrán ver coincidencias en una obra y en otra. Y, sin embargo, sin una obra, la otra no existiría. (Azorín, 1998a: 1268)

Estas líneas revelan manifiestamente la capacidad de transformación genérica según la intencionalidad del autor. En consecuencia, un género no puede reducirse

a algunos criterios temáticos o formales y, por ende, el único rasgo genérico definitivo es aquel que impone el talante del escritor. Por tanto, el creador no adapta su producción a los géneros, sino que adapta los géneros en función de sus necesidades creativas y de su estilo propio; una flexibilidad genérica que se actualiza especialmente en *Capricho* mediante los procesos de transmodalización y reescritura que le permiten asimilar dentro de la narración la forma dramática del *Burlador de Sevilla* o de *La vida es sueño*, entre otras obras.

4.1. El escudero y Melibea

En la tercera parte de la novela, los personajes literarios de la tradición responderán al enigma planteado —recordemos el misterioso y apetecible millón de pesetas abandonado en una casa— de la misma manera que lo hicieron los anteriores. Es así como encontramos al escudero del *Lazarillo*, al Segismundo calderoniano, al Buscón de Quevedo, a un hastiado y decrépito don Juan, a Melibea, a Tomás Rueda y, finalmente, a Alonso Quijano. Respecto al valor y la función de estas reformulaciones, Renata Londero ha apuntado que la apelación a las grandes figuras literarias hispánicas simboliza la lucha del ideal contra la realidad, puesto que todos —excepto el Buscón— rechazan la grandiosa suma de dinero (1998: 150). Si bien no debe perderse de vista esta “lucha del ideal contra la realidad”, creemos que entran en juego otras cuestiones que no pueden pasarse por alto, tal y como expondremos seguidamente.

El primer personaje que encontramos es el del escudero y, de nuevo, Azorín trastoca la perspectiva desde la cual es observado, aunque, a diferencia de *Castilla*, no es esta una continuación afortunada para el personaje. Además, ahora Azorín recurre a la primera persona, y son los mismos personajes quienes se apropian del discurso. De esta manera, la confesión del hidalgo se convierte en una reflexión y una defensa de su austera dignidad acusando de falsedad al autor del *Lazarillo* por haber pintado su sobria, decorosa y estoica medida con rasgos semiburlescos, siendo consciente el propio personaje de lo que representa para su país:

Han querido decir también que yo paso días enteros en ayuno. Y añaden que cuando mi cuerpo está horro de sustento, yo, por parecer que he comido, salgo a la puerta, me paseo por las calles, me dejo ver, en fin, con una biznaga entre los labios. No llevemos las cosas tan al cabo. Y aunque así fuera, ¿qué de ridiculizar habría en ello? Encubrir los propios sufrimientos, para no dar el espectáculo de nuestra pobreza, ¿tan reidero es? No querer suscitar en el amigo, en el deudo, en el indiferente, un sentimiento de tristeza a la vista de nuestros íntimos dolores, ¿tan irrisorio es? Ofrecer pecho duro a la dura vida, ¿tan risible es? [...] Y ahora tratemos de tu asunto. No voy a esa casa. Decididamente, no voy. Te he estado hablando con el pecho descubierto. Y agregó que no voy porque no me interesa esa fortuna que allí, con mi pobreza, puedo encontrar. No sabes lo que me ha costado adquirir esta dignidad que ahora poseo. Todo lo he

sacrificado en la vida al decoro de mi persona. ¡Y qué sé yo lo que puede ocurrirme ya en posesión de tal fortuna! ¿Hacia dónde iría el rumbo nuevo de mi vida? En mi vida, indudablemente, habría de entrar un elemento nuevo. Desde la mañana a la noche mi vida habría de ser otra. ¿Cuál sería esa vida? Como estorbos en el viaje habría de abandonar afectos sentimientos, ideas que me son preciadísimas y que me han acompañado en mi digna pobreza. No, no iré en busca de ese tesoro. Si represento algo en la vida de mi país, quiero seguir representándolo. Y lo que sencillamente creo que represento es la dignidad. La dignidad por encima del dolor, de las angustias íntimas y de la necesidad inexorable. (Azorín, 1998a: 1271)

Por otra parte, en la reelaboración de *La Celestina*, a diferencia de *Castilla*, el protagonismo recae ahora en Melibea, pero sí coinciden ambas en el hecho de que Azorín trastoque de nuevo la obra original al presentarnos una joven que en sus momentos finales no reivindica su pasión por Calisto y muestra una indiferencia ante todo amoldándose con abúlica resignación a la fatalidad incontrastable:

El invierno declina; pronto en el jardín volverá todo a florecer. No veré yo ni las nuevas rosas, ni los nuevos jazmines, ni los nuevos claveles. Hasta el ciprés habrá perdido su hosquedad. Todo sonreirá en la tierra. Y yo, ¿dónde estaré? No puedo detenerme; te lo confieso; una fatalidad incontrastable, superior a mis fuerzas, me impulsa. Salto por todo; por sentimientos familiares, por cariños de amigos, por el amor a las cosas que siempre he visto en la casa y que siempre me han rodeado ¿Has oído un grito agudo? ¿Has escuchado cómo gime esa puerta en sus quicios? ¿Has advertido que cuando yo estaba hablando del jardín florecido ha cruzado por allá alto un ave negra? Soy como un vaso frágil que se quiebra. En realidad, estoy ya rota: roto mi corazón, rota mi alma. ¡Y tanto como este corazón ha sentido! ¡Y con la solicitud, con el cariño, con la constancia con que este corazón amaba! Doblan las campanas ¿Por quién doblan? ¡Y pensar que esas mismas campanas pudieron anunciar la dicha mía y la de mi amador, nuestra dicha! (Azorín, 1998a: 1284)

Si en la confesión del hidalgo, el tema de la dignidad frente al dolor podía relacionarse con la temática simbolista, en el caso de Melibea nos parece más que evidente. La resignación ante el dolor y la fatalidad que muestra el personaje son buena prueba de ello, así como la presencia de símbolos que anuncian el dolor y la desdicha: las rosas, el ciprés, el grito, el gemido de la puerta, el ave negra, las campanas...

5. Conclusiones

Pese a la distancia que separa ambas obras y su aparente distinta naturaleza genérica, *Castilla* (1912) y *Capricho* (1944) comparten puntos fundamentales en común. Por una parte, *Capricho*, como metanovela que fuerza los límites genéricos

y reflexiona sobre el sentido y valor de la creación artística, recrea y reformula los clásicos demostrando así la subjetividad y el carácter proteico del molde genérico que permite que todo este material literario quede incorporado al material (meta) narrativo. Pero, de igual manera, la variedad de los textos de *Castilla* y la recreación de clásicos conforme a patrones textuales próximos al ensayo y la prosa poética es un ejemplo de la misma e idéntica flexibilidad genérica.

Además, aunque en un primer momento, el carácter experimental de *Capricho* pudiera relegar el contenido de la obra, una lectura atenta demuestra lo contrario:

Pongo el pensamiento tanto en vosotros como en los poetas que han sabido, si no expresar lo inefable, acercarse al borde en que comienza lo eternamente incognoscible. El gran misterio, queridos amigos, es el de la realidad que nos circunda y de que formamos parte. ¿Es representación nuestra esa realidad o tiene existencia efectiva? Al lado de este gran problema, todos los demás son episódicos. Ser o no ser; realidad o no realidad. Entre estos dos extremos oscilará siempre, en tanto el mundo exista, el pobre ser humano. (Azorín, 1998a: 1286)

Como en los textos simbolistas, Azorín siente que la misión del arte y la literatura es el asedio y la expresión de lo inefable: una constante reflexión sobre el sentido y realidad de aquello que nos rodea. La experimentación y la flexibilidad del género, amoldándose a las necesidades creativas del espíritu que busca entender esta inefabilidad, son buena muestra de ello. Como lo son las reformulaciones de la tradición literaria, en las cuales Azorín encuentra un vehículo para la comprensión y expresión de estas grandes cuestiones.

Bibliografía

- AZORÍN (1998a): *Obras escogidas. Novela completa*, coord. M. A. Lozano Marco, Volumen I, Madrid, Espasa-Calpe.
- AZORÍN (1998b): *Obras escogidas. Ensayos*, coord. M. A. Lozano Marco, Volumen II, Madrid, Espasa-Calpe.
- INMAN FOX, Edward (2006): “Introducción”, en Azorín, *Castilla*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 11-75.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, Consuelo (1998): “Una recreación literaria de Azorín: *Cerrera, cerrera*. La tragedia de un contemplativo”, en *Azorín ante el primer milenio de la lengua castellana. Actas del Congreso Internacional*, coord. H. Provencio Garrigós y E. Ramón Trives, Murcia, Universidad de Murcia y Caja Mediterráneo, pp. 247-252.
- LONDERO, Renata (1998): “La novela-ensayo de Azorín (1928-1944): vanguardia y tradición”, en *Obras escogidas. Novela completa*, coord. M. A. Lozano Marco, Volumen I, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 117-165.

- LONDERO, Renata (2009): “*Ut pictura fictio*: trazos y trazas pictóricos en las últimas novelas de Azorín”, en *Azorín, renovador de géneros*, coord. M. A. Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 45-60.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1995): “Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)”, en *Azorín et la France, Actes du Deuxième Colloque International, Pau, 23-25 avril 1992*, Biarritz, J&D Editions, pp. 81-91.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1997): “J.Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín”, en *En el 98 (Los nuevos escritores)*, ed. J. C. Mainer y J. Gracia, Madrid, Visor, pp. 109-135.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1999): “Los valores literarios de clásicos y modernos”, *Anales Azorinianos*, 7, pp. 45-57.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel María (1974): *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PEYRAGA, Pascale (2009): “*Capricho* (1943): entre negación y afirmación del concepto de género”, en *Azorín, renovador de géneros*, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 81-98.
- RIERA, Carme (2007): *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ROZAS, Juan Manuel (1973): “Introducción”, en Azorín, *Castilla*, Barcelona, Labor, pp. 41-48.



Algunas notas sobre la obra de asunto bíblico de Gabriel Miró

Laura Palomo Alepuz
Universidad de Alicante

Palabras clave: Gabriel Miró, asunto bíblico, Figuras de Bethlem, manuscrito, inédito.

1. Introducción

A lo largo de toda su vida Gabriel Miró se sintió profundamente fascinado por lo bíblico. En la única conferencia¹ que pronunció en su vida, el 5 de abril de 1925, con el título de “Lo viejo y lo santo en manos de ahora”, da idea de lo antiguo de este sentimiento y de la importancia que tuvo para su creación literaria:

Con ingenuidad y por ingenuidad llevo siempre en mi sangre y en mis huesos la evocación del *País del Señor*. En toda evocación de lo desconocido, y por desconocerlo, quizá reside un ansia emocional y como biológica de haber sido entonces sin dejar de ser ahora.

Traspasó mi vida, se inculcó en mi vida la palabra reveladora y llena de gracia del primer evangelista de la Pasión que yo tuve, y que aparece en la página inicial, en la dedicatoria de mi libro (Ramos, 1996: 569).

2. Figuras de la Pasión

La persona que aparece en la dedicatoria, a la que alude Miró como el “primer evangelista”, es su madre; y el libro es *Figuras de la Pasión*, primera cristalización de este deseo de recreación bíblica en obra literaria que, a lo largo de dos volúmenes (publicados el primero en 1916 y el segundo al año siguiente) y desde una perspectiva, en principio, ética e historiográfica, ahonda en la historia de la Pasión de Cristo por medio de una sucesión de figuras bíblicas que se conectan entre sí a través del argumento.

1. El texto de la conferencia se puede encontrar recogido tanto en la biografía que le dedica Ramos (1996: 569) como en la tesis doctoral que defendió Kirk (1976: 567).

Señalaba en el párrafo anterior que la finalidad de esta obra es, en principio, simplemente ética e historiográfica porque así lo declara el propio autor en la conferencia ya citada:

Deseo ingenuo de mirar, de evocar el primitivo horizonte cristiano. Este deseo legitimará la obra que, por añadidura, y por sus esencias acaso se avienen con nuestras intuiciones y posibilidades de raza. Los temas bíblicos en su latitud y densidad humana pueden ser, singularmente en nosotros, una eterna motivación literaria, como lo ha sido de nuestra imaginería, de nuestra plástica, de nuestra arquitectura; pero con disciplina estética, con técnica moderna mejor valorizada, con el ahínco de investigaciones históricas, de ciencias eclesiásticas, puras, exentas de frondosidades, de facilidades retóricas (Ramos, 1996: 576).

Y en esta misma idea vuelve a incidir casi al final de la conferencia cuando dice que su obra es puramente artística y que no tiene “intenciones exegéticas ni fervores apoloéticos ni sectarios”.

Sin embargo, la supuesta neutralidad ideológica de *Figuras de la Pasión*, como la del propio autor, ha sido motivo frecuente de discusión crítica. Tanto sus contemporáneos como los investigadores posteriores han señalado la presencia en la obra de Miró de una finalidad ideológica alejada de la ortodoxia imperante.

Ya el propio Antonio Maura le confesó este recelo a Miró en carta del 16 de abril de 1917:

Temo mucho que con este segundo volumen se agudice la sensación ya causada por el primero. [...] Ahora la figura del Redentor, señaladamente en los trances de la Pasión, hasta el *consummatum est*, por lo mismo que la pluma de V. ha perseverado en el designio de tratar el asunto por lo humano y natural, tropezará con la extrañeza, por no decir la inversión, de quedar ausente el aspecto sobrenatural y divino, que no tan sólo estamos habituados a considerar desde la infancia, sino que señorea y excluye aquella otra fase; aun siendo el padecer del hombre parte esencial de la acción divina. —Quiero decir que en la figura y muerte del Salvador, las páginas de V. no parecerán a muchos la evocación magistral del obscurecido e insospechado *fondo* o *escenario*, sino algo de trueque de una concepción, ungida por hondísimas afecciones, que se deprime cuanto más se ajusta al sólo aspecto corporal (Ramos, 1996: 416 – 417).

Y su juicio no anduvo desencaminado porque no tardaron en hacerse oír las voces que, desde los sectores religiosos más conservadores, lo acusaban de heterodoxia y herejía, a la vez que promovían una campaña de desprestigio hacia su persona y su obra. Debido a ello, se paralizaron impresiones y traducciones y se le vetó el acceso a premios literarios como el Fastenrath y el Cervantes de las Letras.

Pero quizá la consecuencia más grave fue el encarcelamiento de José Valdés Prida, director del periódico Noroeste de Gijón, por haber publicado en éste un fragmento del capítulo “Mujeres de Jerusalem” perteneciente al segundo tomo de

Figuras de la Pasión. Se le acusaba de blasfemia, por permitir la publicación de un texto de autor “conocidamente herético” en el que, supuestamente, aparecía una injuria a la persona de Jesucristo en el siguiente párrafo:

La mujer judía pronunciaba con fiadamente el nombre del denodado nazareno; y la mirada del esposo o del padre conturbó o apagó su fe. El nazareno se vanaglorió de una austeridad que arruinaba a los mercaderes humildes, y en su ímpetu había proferido una blasfemia abominable contra el Templo del Señor (Ramos, 1996: 427).

El juez del caso se empecinó en una lectura opaca del fragmento según la cual el propio Miró calificaba a Jesucristo de blasfemo y desestimó los argumentos que esgrimieron tanto el autor como el periodista para que se revisase el caso, entre los que el principal era que el autor, en este fragmento, no estaba dando su propia opinión al decir que Jesús “había proferido una blasfemia abominable contra el Templo del Señor” sino la de los judíos contemporáneos a éste.

De hecho lo que ocurrió es que, como explica Ian Macdonald (1990: 49 -61), Miró utilizó en este fragmento una técnica literaria que el juez ignoraba: el estilo indirecto libre. Además, el crítico escocés, a pesar de que no niega la finalidad estética de la obra, califica a ésta de radical en cuanto a su visión liberal de Jesús secundando así, aunque con matices, lo que señaló James Airozo en su tesis doctoral *Religion, the Bible and the ideology in the Works of Gabriel Miró* (1984), esto es: que la obra de Miró es muy afín a la corriente de estudios cristológicos de talante liberal que se origina en el seno del protestantismo a finales del XIX.

Pero, en el caso de Miró, no puede entenderse esta tendencia liberal sin enmarcarla, como apunta Miguel Ángel Lozano (2010, 121-143), en su forma de entender el mundo y, sobre todo, en su ética, la cual tiene un gran peso tanto en las *Figuras* como en el conjunto de su obra.

3. Colección de Estampas Viejas

La cantidad ingente de material que venía elaborando junto con un entusiasmo siempre creciente por el tema bíblico llevaron a Miró a planear toda una colección relacionada con esta temática que llevaría el nombre de “Estampas Viejas”.

Ya en enero de 1917 le anuncia esta idea a Eduardo Irlés:

Yo, por temperamento, por mi amor a la estética de la Biblia, inédita entre nosotros - no debemos contar la retórica del sacerdocio y de algunos clásicos - por creer llegado el instante del retorno a las proyecciones de lo primitivo con la sensibilidad moderna tan trabajada, he emprendido una colección de libros que afirman mi vida interior y quitan de mis ojos muchos engaños artísticos. Cada página me parece la primera que escribo. Y cuando acabe esta serie, me consideraré preparado para escribir el libro que todos creemos llevar en las entrañas (Macdonald y Barberà, 2009: 247).

Pero en marzo del año anterior en carta a sus tías ya había dado detalles concretos de ella al explicarles que ha tenido que fragmentar *Figuras de la Pasión* y que, como resultado de esta división, “ha nacido toda una Colección que se titulará *Estampas Viejas* y comprenderá siete tomitos”.

Éstos serían, según el anuncio del plan completo de la colección que aparece tanto al final del primer volumen como del segundo, los siguientes:

- I. *Figuras de la Pasión del Señor.*
- II. *Figuras de la Pasión del Señor.*
- III. *Figuras de Bethleem.*
- IV. *Figuras de discípulos.*
- V. *Santos y fiestas.*
- VI. *Patriarcas y Profetas.*
- VII. *Monjes.*

De los siete, sólo llegó a publicar los dos tomos de *Figuras de la Pasión* y algunos fragmentos de *Figuras de Bethleem*.

Sin embargo, las alusiones a este proyecto que aparecen a lo largo de su epistolario dan una idea de la intensidad intelectual y emocional con la que trabajaba en él.

Escribe a Antonio Maura en carta de octubre de 1916:

[...] estoy en los comienzos de esa serie de libros de evocaciones bíblicas y de primitivismo cristiano que agotan casi todo mi tiempo con la búsqueda de documentos exegéticos y arqueológicos y el ahínco artístico de que la emoción no se encanije con el “olor de lámpara” (Macdonald y Barberà, 2009: 240).

Y, nueve años después, en 1925, continúa aludiendo a la colección en una carta del 15 de mayo que le envía a Carlota Remfry de Kidd:

Desde el principio de mis relaciones con este (sic) editorial, los Sres. Chapman y Hogarth me comprometieron y se comprometieron a publicar en aquella casa toda la serie de “Estampas viejas”: “Figuras de la Pasión”, de “Bethleem”, de “Patriarcas”, de “Jueces” etc., etc. (Macdonald y Barberà, 2009: 590).

4. *Figuras de Bethleem*

4.1. Primera publicación: artículos

Lo que se suele entender como *Figuras de Bethleem* es, como hemos sugerido en el apartado anterior, lo que el propio autor en vida publicó de esta obra en revistas y diarios en forma de capítulos sueltos.

Este conjunto de textos lo formarían los siguientes artículos, de los que damos cuenta cronológicamente. El primero de ellos titulado “Bethlem. Sendas y contornos. El camino alto” lo publica en la revista católica *Voluntad*, el 15 de diciembre de 1919. El 24 de ese mismo mes en *La Publicidad* de Barcelona aparece “El mesón de las caravanas”.

Ya en enero de 1920, los días 5, 6 y 7 aparecen en el mismo diario “Los magos caminantes, I. La estrella y la cumbre”, “Los magos caminantes, II. La estrella y el camino” y “Los magos caminantes, III. La estrella y los hombres.” Y al mes siguiente vuelve a publicar en la revista *Voluntad*: “Bethlem. Los huertos. Noemí. Ruth y Noemí.”

Tras dos años de silencio, en 1923 aparece publicado en *La Nación* de Buenos Aires “Figuras de Bethlem” dividido en los siguientes apartados: “Ruth”, “El desierto y Etham”, “Bethlem”, “Ruth y Booz”, “David y Salomón” y, en este mismo año y diario sale a luz el 23 de diciembre “Figuras de Bethlem: Caravanas”. Paralelamente, en Madrid, el mismo día, publica en *Los lunes del Imparcial* “Los Magos caminantes”.

Alrededor de dos años después, en enero de 1925, los días 9 y 10, publica en *El Sol* de Madrid un artículo con el mismo título, “Los Magos caminantes”, que se dividía en dos apartados “La estrella y la cumbre” y “La estrella y el camino”.

Por último, Pedro Caravia Hevia, editor literario de las *Obras Completas, Edición Conmemorativa*, recoge en el Apéndice al tomo VI (1935) unas páginas mecanografiadas y corregidas a mano, inéditas entonces, que conservaban los herederos del escritor cuyo nombre era “Los tres caminantes”; digo que entonces fueron consideradas inéditas porque Miró supuestamente habría entregado una copia de ellas poco antes de morir al representante de *Caras y Caretas* para su publicación. Dice Caravia Hevia (1935: VI, 265) que el diario argentino anunciaba meses después de la muerte de Miró la aparición de éstas pero que no pudo recuperar el capítulo por lo que no sabe si el texto que él conservaba representaría un estadio posterior o anterior al entregado por el autor para la publicación, pero que no hay duda de que se trata del mismo fragmento aunque pueda o no estar parcialmente alterado. Estas páginas finalmente se publicaron en 1932 en el número 1.745 de la revista bonaerense.

4.2. Ediciones en libro

Las sucesivas ediciones en libro que se hicieron de las *Figuras de Bethlem* a partir de la que recoge la *Edición Conmemorativa* siguen con pequeños cambios no substanciales el siguiente orden de contenidos que se corresponde con lo publicado (Miró, 1935; 1943; 1950; 1961 y 2007):

— “Bethlem” correspondería al artículo publicado el 15 de diciembre de 1919 en *Voluntad* y a la primera parte del que salió a la luz en esta misma revista en febrero de 1920.

— “Ruth” se ajustaría al contenido de la segunda parte del artículo de febrero de 1920 que apareció en *Voluntad* así como a los que se publicaron en enero de 1923 en *La Nación* y los días 9 y 10 de enero de 1925 en *El Sol*.

— “Llegan San José y Santa María” vendría a coincidir en su temática con tres artículos: el del 24 de diciembre de 1919 publicado en *La Publicidad*; el del 23 de diciembre, en *La Nación*, y el del 24 de diciembre de 1925, en *El Sol*.

— “Los tres caminantes” coincidiría con los tres escritos que vieron la luz en *La Publicidad* los días 5, 6 y 7 de enero de 1920 y con el publicado el 23 de diciembre de 1923 en *Los lunes del Imparcial*. Éste último estaría dividido en dos apartados titulados como los dos primeros de *La Publicidad*.

4.3. Manuscritos

Decía en el apartado anterior que lo que se suele entender como *Figuras de Bethlem* es el conjunto de artículos que hemos señalado, publicados en la prensa periódica. Pero existe una gran parte de la obra, manuscrita y fragmentaria, que permanece inédita en el legado personal de Gabriel Miró que conserva la biblioteca que lleva su nombre. A ordenarla, transcribirla y analizarla estoy dedicando los esfuerzos de mi tesis doctoral. Esta tarea, dado el carácter incompleto y parcial, pero no por ello menos abundante del material, es bastante ardua, sobre todo por la cantidad de interrogantes que suscita.

La cuestión principal es la que plantea el índice de contenidos. En cuanto a éste tenemos tres variantes: la primera es la que sugieren las ediciones en libro, que a su vez siguen los artículos publicados en vida por el autor en la prensa; la segunda la encontramos en una carta que envía a Ricardo Baeza en mayo de 1919 y la tercera en los manuscritos.

La primera ya la hemos analizado. En cuanto a la segunda, en la carta mencionada escribe Miró:

Nada tengo definitivamente hecho. Sólo sé las *figuras* que he de evocar: “Bethlehem” – “El Establo” – “El buey” – “El asno” – “Santa María” – “San José” – “Pastores” – “Labriegos y artesanos bethlehemitas” – “Herodes” - “Los magos caminantes”.

En cuanto a los manuscritos, encontramos cuatro fuentes de información con respecto a los contenidos. Tres de ellas son prácticamente similares, la otra plantea un cambio sustantivo.

Llamaremos a esta última “Fuente A”. El índice que aparece en la “Fuente A” es el siguiente:

“Bethlem”, “un horno”, “un pozo”, “una cisterna”, “un puente”, “un alfarero”, “aves”, “un carpintero”, “un leñador”, “un viejo”, “un árbol”, “fruta”, “un rebaño”,

“una majada”, “el albergue – *caravansérail* – Vigoroux”, “un buey”, “una mula”, “San Josef”, “Santa María”, “Los reyes caminantes”, “La noche”.

Y en cuanto a las otras tres fuentes (“Fuentes B”), la primera, a la que llamaremos “Fuente B1” no es una nota, es una composición que me he permitido hacer a partir de los títulos que aparecen en el dorso de ocho sobres correlativos dentro de los cuales aparecen anotaciones y textos concernientes a lo que podrían considerarse capítulos de la obra. Esta sería la ordenación:

Bethlem I - 1ª (La aldea. Muerte de Raquel. Su sepultura). Texto bíblico: “Murió Raquel y fue enterrada en el camino que va a Efrata, esta es Bethlem.” *Génesis*, XXXV, 19².

Bethlem I - 2ª (La hija de Hir) (¿de Nasson?). Texto bíblico: “Hubo un levita, que habitaba al lado del monte de Efraim, el cual se había casado con una mujer de Bethlem de Judá.” *Jueces*, XIX-1.

Bethlem I - 3ª (Ruth y Booz) (Abuelos de David). Texto bíblico: “Tu pueblo será mi pueblo, y tu Dios será mi Dios.” *Ruth*, I-16.

Bethlem I - 4ª (Desde Samuel hasta Salomón). Texto bíblico: “Y en llegando a Bethlem, los ancianos salieron a recibirle con miedo preguntándole: ¿Es de paz tu venida?” *Samuel*, I-XVI, 4; “¡Oh, si alguno me diera a beber agua de la cisterna que hay junto a la puerta de Bethlem!” II *Reyes*, XXIII, 15; “Pasaba con sus guardias vestidos de púrpura de Tyro y la<s> cabellera<s> polvoreadas de oro, montados en caballos magníficos; y el rey todo de blanco en su carro resplandeciente. Iban a los vergeles de Etam plantados de viña y de toda variedad de frutales.” Josefo, *Anti.* VIII – *Eclesiastés* II, 4,5.

Bethlem I - 5ª (Reyes — guerras — deportaciones — Templos — Herodes el Grande desde Bethlem). Texto bíblico: <en blanco>.

Dentro de este sobre aparece otro sobre en el dorso del cual se lee:

VI. Reyes — guerras — templos — deportaciones — reino de Herodes. (Parte de lo que contiene este sobre ha de ser para “Reyes y profetas”) Ha de incluirse “El camino alto”.

Bethlem I - 6ª (El censo; las caravanas. Llegan Josef y María. Texto bíblico: “Iban todos a empadronarse, cada uno a su lugar. Y subió también Josef de Galilea con María, su esposa, a la ciudad de David que se llama Bethlem.” San Lucas, II – 3, 4, 5.

Dentro de este sobre también encontramos otro en el cual está escrito:

2. En la esquina de este sobre inserta una nota que me parece interesante porque hace alusión a la obra, por lo que reafirma la hipótesis de que cada sobre sería como una especie de capítulo de *Figuras de Bethlem*. Dice la anotación: “Texto para toda la obra: «Y tú Bethlem, tierra de Judá, tú no serás el más humilde de los lugares porque de ti ha de salir el que dispondrá de mi pueblo». Micheas, V-2; S. Mateo, II-6.”

VII. El censo. Las caravanas. Llegan Josef y María.

Bethlem I – 7ª. Josef y María. Texto bíblico: “Y el sacerdote le dijo: —Tú fuiste el escogido para recibir y guardar a la Virgen del Señor. Y Josef repuso: — Yo voy siendo ya viejo, y ella, en cambio, ¡es tan joven!” *Protoevang. Santiago IX* – 1, 2; “Y dijo Maria: He aquí la esclava del Señor.” San Lucas, I – 38.

Dentro de éste aparece otro sobre en el que pone:

VIII. Josef. María.

Bethlem I- 8ª.

Dentro aparecen dos sobres:

IX. El asno y el buey

XI. Pastores – Campesinos Betlehemitas – Figuritas de Bethlem.

La segunda de las fuentes de esta variante, que llamaremos “Fuente B2”, es bastante similar a la “Fuente B1”. De hecho, sigue el esquema que reproducen los sobres más pequeños que aparecen dentro de los cuatro últimos sobres (5º, 6º, 7º y 8º) que es el siguiente:

I. Cómo era la aldea. Sus contornos.

II. Desde Bethlem se ve la caravana de Jacob. Muerte de Raquel. Su sepultura.

III. La mujer del levita.

IV. Ruth.

V. Samuel unge a David. Pasa David. Salomón.

VI. Emoción en la aldea del templo, de las guerras, de las deportaciones, de la construcción de los otros templos, del reino de Herodes.

VII. El censo o empadronamiento. Las caravanas. Llegada de Josef y María.

VIII. Josef y María.

IX. El buey y el asno.

X. Pastores.

XI. Mujeres, jornaleros, artesanos (Figuritas de Bethlem).

La tercera de las fuentes, “Fuente B3” también es prácticamente idéntica a las anteriores:

Como era la aldea. Sus contornos.

Desde Bethlem: la caravana de Jacob, Raquel. Su sepulcro.

La mujer del levita.

Ruth.

Samuel. David. Salomón.

Reyes. Guerras. Deportaciones. Templos. Herodes: desde la aldea.

El censo. Las caravanas. Llegan Josef y María.

Josef y María.

El buey y el asno.

Pastores.

Mujeres. Jornaleros. Artesanos. Figuritas de Bethlem.

El hecho de que estas tres coincidan, así como que planteen una profundización en el contenido con respecto a la carta a Baeza o la “Fuente A”, me hace pensar que estas dos últimas podrían representar un estadio inicial del proyecto, porque el esquema que esbozan es mucho más ingenuo: los capítulos que propone parecen representar las figuras más emblemáticas del belén tradicional. También en el caso de la carta tenemos su fecha, 1919, lo que vendría a confirmar nuestra hipótesis, porque Miró empieza a hablar de la confección de *Figuras de Bethlem* en su epistolario en 1918, y hemos de recordar que la confección de sus obras se dilata en muchos casos durante años, por lo que mayo de 1919 podría ser una fecha temprana.

Asimismo, las “Fuentes B” reflejan mucha más madurez en su elaboración porque están enriquecidas con referencias históricas, literarias y bíblicas a la vez, que aparecen articuladas en torno a un argumento que podría ser la historia de Bethlem desde sus orígenes hasta el nacimiento de Jesucristo. Pero además, y lo que es más importante, los sobres de la “Fuente B1” están repletos de notas y fragmentos más o menos acabados, muy interesantes en cuanto que son transmisores de amplia y valiosa información sobre esta obra.

Sin embargo, el esquema que plantean las “Fuentes B” me sugiere la siguiente pregunta: ¿Elimina el capítulo dedicado a los Reyes Magos o lo integra en alguno de los capítulos finales? Esta duda la acrecienta el hecho de que entre el legado de Miró existen dos carpetas dedicadas a este asunto en las cuales aparece mucho más material del que presenta la elaboración “Los tres caminantes”, que es la que se toma como definitiva. En “Los tres caminantes” la acción comienza *in media res*, cuando los Reyes ya están en Jerusalem, mientras que a partir de los fragmentos manuscritos se podría trazar una especie de ruta del viaje que hacen éstos desde la Persia que habitan cuando se les aparece la estrella hasta que llegan a Bethlem pasando por ciudades como Ecbatana, Babilonia o Damasco.

Y algo parecido ocurre con el capítulo dedicado a David y Salomón, que incluye más información de la que aparece al final del capítulo de “Ruth” de la *Edición Conmemorativa*. En primer lugar, porque aparece tratada con bastante relevancia la figura de Samuel, que no está en el texto publicado, y en segundo, porque hace más hincapié en la vida de David.

Por último, me gustaría mencionar otro hecho que podría servir para confirmar también que la “Fuente B1” está próxima al estadio de madurez y es que los sobres que corresponden a los capítulos que se publicaron en prensa están —salvo por algunas notas— vacíos, por lo que se puede deducir que se entregaron a la imprenta. De ser esto así, se podría suponer que el contenido de estos sobres era el material con el que Miró iba construyendo sus *Figuras de Bethlem*. Lo que significaría que, quizá si la muerte no hubiera truncado su propósito, Miró habría publicado la serie

entera. De hecho, el estadio de otros capítulos es bastante avanzado, como el que le dedica a “La hija de Hir” o, como la llama en otro lugar, “La mujer del levita”, que cuenta la historia de una mujer que es violada, ante la pasividad de su marido, por todo un pueblo benjaminita. El episodio, que parece prácticamente completo, aún a de un modo sublime la más exacerbada sensibilidad con la más lacerante crudeza desde un punto de vista profundamente ético.

En conclusión, las obras de asunto bíblico de Gabriel Miró ofrecen, por el gran interés que esta temática despertaba en él, por el cultivo cuidadoso y recurrente con que las elabora, por su belleza ética y estética, el lenguaje cuidado, la capacidad evocadora, la riqueza en las referencias literarias, históricas y bíblicas integradas perfectamente en el relato y por la intensa capacidad sugeridora de emociones, un gran interés tanto para el lector como para el investigador que se sumergen en ellas.

Bibliografía

- AIROZO, James (1984): *Religion, the Bible and Ideology in the Works of Gabriel Miró*, University of Michigan, Dissertation Services.
- KIRK, John Roger (1979): “Questions of Originality: The Use of Sources in *Figuras de la Pasión del Señor*”, en *Critical Essays on Gabriel Miró*, ed. R. Landeira, Lincon, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 66-84.
- KIRK, John Roger (1976): *The Religious aesthetic of Gabriel Miró*, Princenton, Princenton University.
- LÓPEZ LANDEIRA, Ricardo (1978): *An annotated bibliography of Gabriel Miró*, Lincon, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2010): “La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró”, en *Anales de Literatura Española. Novela lírica y novela poemática en el modernismo español*, ed. M. A. Lozano, Alicante, Universidad de Alicante, 22 (Serie monográfica, 12), pp. 121-143.
- MACDONALD, Ian R. y BARBERÀ, Frederic (2009): *Gabriel Miró: Epistolario*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”.
- MACDONALD, Ian R. (1990): “The Gospels as Fiction: Gabriel Miró’s *Figuras* and Biblical Scholarship”, en *Forum for Modern Language Studies*, XXVI, núm. 1, pp. 49-6.
- MIRÓ, Gabriel (1961): *Figuras de Bethlem. La conciencia mesiánica de Jesús*, Buenos Aires, Losada.
- MIRÓ, Gabriel (1935): *Obras Completas. Edición Conmemorativa*, Barcelona, Altés.
- MIRÓ, Gabriel (1943): *Obras Completas*, introd. Clemencia Miró, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MIRÓ, Gabriel (2007): *Obras Completas*, ed. M. A. Lozano, volúmenes I, II y III, Madrid, Biblioteca Castro.
- MIRÓ, Gabriel (1950): *Obras escogidas*, introd. María Alfaro, Madrid, Aguilar.
- RAMOS, Vicente (1996): *Vida de Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”.

Realidad histórica y ficción literaria: notas sobre la *Sonata de invierno* de Ramón del Valle-Inclán

Francesca Crippa
 Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano

Palabras clave: Narrativa española siglo XX, realidad histórica, Generación de 1898, *Sonata de invierno*, Ramón del Valle-Inclán.

“En materia histórica, Valle-Inclán no solía mentir más de lo estéticamente necesario”

Gonzalo Torrente Ballester, *Historia y actualidad de dos piezas de Valle-Inclán*

1. Introducción

Los temas relacionados con la acción política carlista adquirieron progresiva importancia dentro de la producción literaria valleinclaniana hasta el estreno de la tragedia *Voces de gesta* en 1911¹. Las *Sonatas*, con la excepción del episodio primaveral, no desmienten el interés de Valle-Inclán por el tema. Si en la *Sonata de otoño* y la *Sonata de estío* Bradomín se presenta como carlista a través de evidentes referencias a la ideología política en cuestión, en la *Sonata de invierno* la vinculación con la causa de don Carlos desempeña un papel de fundamental importancia dentro de la narración. Efectivamente, la *Sonata de invierno* es, por lo menos en parte, una novela histórica, es decir, un tipo de relato que presenta secuencias y personajes identificables fuera del contexto narrativo específico y recreados a partir de acontecimientos pertenecientes a un período de la historia española que va aproximadamente de 1874 a 1876. A pesar de esta clasificación, la dicotomía entre realidad y ficción que se viene a crear dentro de la novela resulta ser engañosa puesto que en ella, como veremos, no siempre es fácil separar lo real de lo ficticio.

Valle-Inclán decidió incorporar el tema del carlismo en sus primeras obras porque lo consideró el marco más apropiado para presentar a personajes atractivos y alejados de lo vulgar a través de una estética de carácter claramente decadentista. Desde esta perspectiva, la ideología carlista y las guerras desatadas que estallaron a

1. Por la ambientación y los temas desarrollados, la *Sonata de invierno* presenta una relación muy estrecha con la producción valleinclaniana posterior y sobre todo con la serie *La Guerra Carlista* que, a su vez, repropone temas y personajes de las *Comedias Bárbaras*.

causa de la lucha por la sucesión al trono español le ofrecieron el punto de partida ideal para retratar en sus obras un mundo idílicamente perfecto, legendario y aristocrático.

Ambientada en la ciudad de Estella, plaza fuerte del carlismo y sede de la corte del rey durante la tercera guerra carlista², la *Sonata de invierno* representa el único episodio de la serie en el que Valle-Inclán convierte a Bradomín en protagonista de la vida pública de su país, dejando parcialmente de lado la habitual crónica galante de conquistas sentimentales. El paisaje invernal de Navarra constituye el escenario de las últimas aventuras de un don Juan que ya sufre “el primer frío de la vejez, más triste que el de la muerte” (Valle-Inclán, 2002: 122)³, y en muchos pasajes de la novela el contexto ambiental acompaña e influye en los estados de ánimo del protagonista (Schiavo, 1984: 30)⁴. La ambientación de la obra en la última estación del año, tradicionalmente considerada la más fría, estéril, lúgubre e improductiva, le permite al autor crear un perfecto paralelismo entre el decaimiento físico y moral de Bradomín y la realidad política y social de la España de esos años. Voluntad épica y lirismo se funden, pues, en la *Sonata de invierno*, convirtiéndose en los dos componentes fundamentales de la novela en la que se acompañan la voluntad de reflejar una visión idealizada del período y la introspección de los personajes a la exactitud reproductiva del ambiente. Lo que más le interesa a Valle-Inclán es la guerra carlista como epopeya nacional, espontánea y popular y su intención no es simplemente la de escribir historia sino la de cantar la lucha de un pueblo y hacer de ello una obra de arte.

Rechazando el atraso político y social de la España de su tiempo, Valle-Inclán vio en el tradicionalismo que definía a la causa carlista una huida del estado decadente de su país. Es más, en su búsqueda de valores altamente positivos, su contacto con la historia consistió en un afán de reescribirla e interpretarla, en un fuerte deseo de mitificar el material histórico y de crear algo sublime⁵. Ese fervor es lo que le llevó a buscar en la historia las fuentes para su propia creación estética y los valores que le ayudasen a sobrellevar su insatisfacción como ser social (Gil, 1990: 10-11).

2. La compenetración entre realidad histórica y ficción literaria

Según la crítica, la primera producción narrativa de Ramón del Valle-Inclán se contradistingue por las numerosas referencias del autor a sus antecedentes carlistas

2. La acción transcurre después de la restauración de Alfonso XII en el trono y se desarrolla en gran parte en la ciudad de Estella que fue corte del pretendiente Carlos VII desde fines de agosto de 1873 hasta febrero de 1876.

3. Para este y los siguientes textos de la *Sonata de invierno* se ha seguido la edición de L. Schiavo (2002).

4. El autor, además, enriqueció la trama de la novela con algunos detalles autobiográficos que contribuyeron a impulsar el equívoco noventayochista de la total identificación entre escritor y personaje. No se trata, claramente, de un equívoco exclusivamente noventayochista. La teoría de la identificación entre autor y personaje, en efecto, fue formulada teórica y formalmente por M. Bachtin.

5. A pesar del entusiasmo inicial, el camino que llevará a Valle-Inclán a una visión idealizada de la causa carlista se habrá de perder en la dureza de la realidad histórica.

familiares⁶. En un principio, pues, el autor se limitó a testimoniar la presencia de la Causa en la vida real de la Galicia de fines de siglo pero no se preocupó de plantear ideológicamente el asunto, ni de hacer de él la materia narrativa principal de sus obras. Por esta misma razón, en los escritos juveniles de Valle-Inclán el tema del conflicto político quedó a menudo reducido a leve anécdota, a una evocación literaria que no comprometiera directamente la ideología política del escritor. Efectivamente, en esos años el autor se limitó a retratar irónicamente las figuras típicas del carlismo político, sobre todo el cabecilla y el cura partidario, modelos que volverán a aparecer en obras posteriores. Con el pasar del tiempo y el acercamiento a la madurez literaria, el carlismo de Valle-Inclán se tradujo en la búsqueda nostálgica de un pasado que se diferenciara de la actualidad histórica y se convirtiera en una ideología utópico-literaria (Risco, 1977).

En la *Sonata de invierno* la preocupación por el triunfo de la Causa y el ambiente de la corte de Estella forman un conjunto alrededor del cual se desarrolla el asunto amoroso y Bradomín, noble legitimista de la confianza del rey, se convierte en el álgter ego literario del autor. En el texto, Valle-Inclán no se limita a describir un ambiente sino que, por primera vez, toma postura en relación con las cuestiones de la legitimidad y de la sucesión al trono a través de exposiciones doctrinales todavía diluidas en comentarios y descripciones. La *Sonata de invierno*, pues, viene a constituir la síntesis metafórica de una sombría y desagradable etapa de la historia de España. En el orden del tiempo y en la estructura de la novela se presenta el canto final de la epopeya española de los tiempos modernos y el tema de la muerte predomina sobre el del amor, convirtiéndose en símbolo del final de un mundo que desaparece, ridiculizado por medio de ecos esperpénticos. Dentro de la novela, Bradomín capta claramente que el carlismo está anquilosado en ideales anacrónicos insostenibles y, a pesar de que el marqués tome parte en estas luchas, no cree realmente en la posibilidad de la victoria y tampoco la desea. A lo largo de la *Sonata de invierno* se reitera una crítica severa de Valle-Inclán a la sociedad española de su tiempo que se manifiesta sobre todo a través de las palabras irónicas y amargas de Bradomín, al cual le toca el papel de marcar la distinción que existe entre la ficción literaria y la mentira histórica con la que, según él, sigue adormeciéndose el pueblo español desde hace siglos.

La acción de la *Sonata de invierno* se concentra en el período inmediatamente sucesivo a la restauración de Alfonso XII al trono de España, con énfasis particular sobre los episodios de la tercera guerra carlista que van desde finales del año 1874 hasta el mes de febrero de 1876. El autor no concentra su atención sólo en la descripción de lugares físicos y condiciones ambientales concretas, sino que se complace en retratar muy de cerca a algunos de los personajes clave del carlismo político. Detrás de los reyes, entonces, la corte de Estella se connota con los matices de un tapiz de tonos desvaídos: las intrigas clericales, las damas devotas, las voces de los infantes (Gil, 1990: 39-40) forman parte del contexto literario y permiten nuevas interpretaciones de la obra.

6. Cfr. con las opiniones de M. Gil (1990), M. D. Lado (1966) y M. Santos Zas (1977).

El tema eclesiástico y la religión forman una componente fundamental en el conjunto narrativo. La dicotomía que se pone de manifiesto dentro del mundo de los clérigos y la fanática intervención de éstos en la guerra dinástica están presentados por Valle-Inclán de manera sombría y casi espeluznante. El desagrado que percibe el autor se filtra de tal manera dentro de la ficción que puede captarse sin necesidades intuitivas: para Valle-Inclán, el carlismo había caído irremediablemente en una trampa clerical y los dos bandos habían traicionado los ideales que preconizaban y que, a la vez, les contraponían.

El punto de vista de Valle-Inclán dentro de la *Sonata* se pone en la perspectiva de una valoración en clave estética y formal del movimiento político. Existe, en efecto, una clara diferenciación entre el tradicionalismo carlista, entendido como plataforma ideológica en la que echa sus raíces la doctrina carlista, y el carlismo, entendido como verdadero movimiento histórico-político. Esta distinción aparece en la *Sonata de invierno* con una evidente preferencia del autor para el primer aspecto. Todo esto, sin embargo, no implica una falta de motivaciones ideológicas. El texto, al contrario, resulta iluminante con respecto a la actitud del autor hacia el concepto de tradición que constituye uno de los núcleos teóricos fundantes del carlismo político. La verdadera naturaleza de Bradomín es la de hidalgo español y sus orígenes nobles acaban por influir sobre sus elecciones, perspectivas y puntos de vista. Por esta misma razón, para Bradomín, voz de Valle-Inclán, la esencia más profunda del país en el que vive se esconde detrás de las palabras pronunciadas a cierto punto de la *Sonata de invierno*:

¡Viejo pueblo del sol y de los toros, así conserves por los siglos de los siglos, tu genio mentiroso, hiperbólico, jacaresco, y por los siglos te aduermas al son de la guitarra, consolado de tus grandes dolores, pérdidas para siempre la sopa de los conventos y las Indias! ¡Amén! (p. 130)

En la *Sonata de invierno*, el tema amoroso contribuye también a favorecer la compenetración entre realidad histórica y ficción literaria. La aventura con Maximina, donde la forma incestuosa de lo erótico caracteriza la relación, se reviste de significación simbólica: la valoración nostálgica que Bradomín hace del encuentro inclina a creer que Maximina encarna un ideal de juventud de Valle-Inclán y de la mayoría de los españoles, y el personaje femenino parece convertirse en metáfora de la brevísima etapa histórica durante la cual España llegó a ser republicana. La pérdida del brazo y la desesperación que siente el marqués por esta desgracia, al contrario, pueden equipararse con el dolor de España al perder las últimas colonias, es decir, parte de su cuerpo histórico e institucional. Es posible, pues, que los lamentos de Bradomín por la muerte de Maximina tengan el sentido simbólico de la muerte de ciertas ilusiones acariciadas en su juventud por Valle-Inclán⁷. Estos sueños y

7. “[...] parecíame estar muerto y escucharla dentro del sepulcro, como una acusación del mundo. El misterio de los dulces ojos aterciopelados y tristes era el misterio de mis melancolías en aquellos tiempos, cuando

esperanzas traducirían también el dolor del pueblo español que había clamado por la forma republicana después de la revolución de 1868. Efectivamente, ya desde el comienzo de la *Sonata*, el autor subraya con énfasis el tema del desengaño y Bradomín, caballero errante en larga peregrinación por el mundo, acaba de llegar a Estella donde reside la corte de don Carlos y confiesa sentir “un acabamiento de todas las ilusiones, un profundo desengaño de todas las cosas” (pp. 121-122). Igualmente, la narración termina con la repetición del mismo tema, confiriéndole una estructura circular a la obra⁸.

Por lo observado, dentro de la producción literaria de Ramón del Valle-Inclán el tema del carlismo constituye un *leitmotiv*. La trama del episodio invernal, en particular, presenta una estructura narrativa bastante compleja, basada en la alternancia entre los episodios bélicos que no siguen un orden definido y las aventuras sentimentales del protagonista. Lejos de constituir un puro y simple telón de fondo, el contexto histórico de ambientación de la novela proporciona un marco espacial y temporal para todas las vicisitudes en las que se sobreponen personajes de ficción y personajes históricos. Una tal mezcla de elementos contrastantes es hábilmente manipulada para originar, dentro de la obra, una atmósfera en parte real y en parte ficticia, atribuyéndole al texto un significado que, según las distintas perspectivas ideológicas, podría ser interpretado en clave particular o universal⁹.

3. El carlismo en la *Sonata de invierno*: los personajes

En la *Sonata de invierno*, Valle-Inclán representa la ideología carlista y los principios básicos sobre los que se funda a través de las resoluciones de los personajes que garantizan la supervivencia política del movimiento y representan los diferentes bandos que se desarrollan dentro de él. En particular, el retrato de la familia real responde a las exigencias estéticas del narrador, que la somete a un proceso de progresiva idealización sin alejarse completamente del modelo historiográfico original.

Cuando el ejército de Carlos VII, batiéndose en retirada, hubo de abandonar España, Valle-Inclán tenía diez años. En la biblioteca de su padre figuraba la obra completa de Pirala¹⁰ que, sin duda alguna, fue una de las fuentes escritas que más contribuyeron a intensificar su interés por los sugestivos relatos verbales que corrían entre el pueblo gallego y en los que se mitificaba a la figura idealizada y ro-

fui galán y poeta. ¡Ojos queridos! Yo los había amado porque encontraba en ellos los suspiros románticos de mi juventud” (p. 196).

8. “-No es rencor lo que siento, es la melancolía del desengaño: Una melancolía como si la nieve del invierno cayese sobre mi alma, y mi alma, semejante a un campo yermo, se amortajase con ella” (p. 213).

9. En la opinión de Valle-Inclán, el autor no tiene que limitarse a presentar unos acontecimientos históricos según el preciso orden cronológico en que se han verificado. Al contrario, la precisión histórica puede ser alterada para alcanzar objetivos subjetivos y personales.

10. Antonio Pirala Criado, historiador y político español conocido sobre todo por sus obras sobre la historia de las Guerras Carlistas.

mántica del pretendiente. Carlos VII resulta ser el jefe de los personajes novelescos de la *Sonata de invierno*, sin embargo, durante unos pocos años, fue también el jefe político de España. Viéndolo el propio Valle-Inclán a través de idealizaciones, no es difícil justificar la intensa fascinación que la imagen del pretendiente ejerció en la mayor parte de sus partidarios. Al Rey no sólo se le otorgaron toda clase de valores positivos y virtudes políticas y humanas, sino que Valle-Inclán lo presentó como una especie de libertador que habría de devolver a España a sus altos valores, regidos por el tradicionalismo y el carácter católico de la nación.

Carlos VII, duque de Madrid, aparece ya desde las primeras páginas de la novela. El autor connota al personaje por su “gallardía y nobleza” (p. 123) y “la arrogancia y el brío de su persona” (p. 123) que hacen de él “un rey de los antiguos tiempos” (p. 123). La presentación del pretendiente al trono de España hace referencia a unos tópicos literarios particularmente difundidos y responde a la exigencia de generar una imagen legendaria del rey, fundada en parte sobre las fantasías del autor, en parte sobre rasgos tradicionalmente asociados a la imagen del perfecto soberano: magnanimidad, sobriedad, indulgencia hacia los cortesanos, generosidad hacia los vasallos. El rey está acompañado por un séquito constituido, en la novela, por una mezcla de personajes históricos y otros de ficción. Entre los primeros, están los Príncipes de Caserta y el Marqués de Valdespina; entre los segundos, se cuentan el Marqués de Lantana, el Barón de Velatié, el Brigadier Adelantado, Volfani y don Juan Manuel Montenegro. Dentro de la *Sonata de invierno*, don Carlos se dedica oficialmente a la guerra pero, en realidad, el narrador no hace ningún tipo de referencia a sus empresas bélicas, con la excepción de la encargada a Bradamín. Por lo que concierne la actividad política, al contrario, la personalidad de don Carlos refleja los acontecimientos históricos: el personaje se muestra fiel a la realidad en su desacuerdo con las ideas del general Cabrera y en su aversión hacia el Cura Santa Cruz y, más en general, hacia los miembros más intransigentes del clero militante.

Si el retrato de don Carlos aparece fuertemente idealizado, la descripción de su esposa, doña Margarita, se connota con los matices del sueño. La figura de la reina desprende, según el protagonista, “el aroma de una leyenda” (p. 142) y despierta en el marqués sensaciones de devoción y una exhaltación muy parecida a la de los caballeros medievales. El carácter idealizado de la dama, sin embargo, no excluye que al personaje se le atribuyan rasgos más auténticos y humanos. Bradamín subraya, en particular, su ternura y amor materno, su fidelidad, su piedad y la actitud caritativa que le proporcionan el apodo de ángel de la caridad. La mujer, además, muestra una honda devoción hacia su esposo, hasta pedir a Bradamín que lo proteja de los falsos amigos. En la ejecución del retrato de la duquesa de Madrid, Valle-Inclán siguió el camino trazado por los historiadores oficiales del carlismo, los primeros en someter al personaje de la esposa del pretendiente a un proceso de estilización casi literaria.

El intento idealizador del matrimonio real abarca también a los infantes, de los que el narrador decide poner en evidencia la inteligencia curiosa en unión a la educación recibida, de marca estrictamente religiosa y patriótica.

A la visión idealizada del carlismo político, que se refleja en la descripción de la familia real, Valle-Inclán contrapuso la del carlismo histórico, caracterizado por las numerosas luchas intestinas. Desde esta perspectiva, los personajes más representativos coinciden con los representantes de las facciones más intransigentes del clero y con los militares de importancia y grados distintos. En la *Sonata de invierno*, en particular, Valle-Inclán reprodujo las tensas relaciones que existieron dentro de las jerarquías militares carlistas. Junto a los personajes históricos mencionados, aparecen las figuras de tres generales que formaron parte del Estado Mayor Carlista, es decir, Aguirre, Dorregaray y Lizárraga, los cuales, dialogando entre ellos, muestran una clara desconfianza en las reales posibilidades de triunfo de la Causa.

En el ámbito de la jerarquía militar, los soldados simples desempeñan un papel de secundaria importancia. De hecho, su presencia en la novela queda reducida a un rumor de fondo que acompaña los acontecimientos: se oyen los ruidos de las tropas acampadas en Estella, se entreven soldados cruzando furtivamente la escena, por las calles de la ciudad se perciben sus pasos que constituyen una voz colectiva que se transformará, dentro de poco, en el eco del fracaso y de la insurrección.

Al lado de las tropas oficiales, destacan las figuras de los guerrilleros. La práctica bélica adoptada por ellos contrasta abiertamente con la de los militares oficiales a los cuales se impone la obligación de mantener el orden social preconstituido. Su sistema interno de organización y las tácticas adoptadas responden a la “forma de organización de una guerra popular y primitiva” (Extramiana, 1983: 276): perfecto conocimiento del territorio sobre el que se mueven, ataques a sorpresa, maniobras para sorprender al enemigo, desplazamientos rápidos, sabotajes. Las figuras más significativas desde este punto de vista son las de Manuel Santa Cruz, personaje histórico, y Fray Ambrosio Alarcón, personaje de ficción. Por ser sacerdotes, ambos pertenecen al sector clerical, al que el autor está particularmente interesado.

Fray Ambrosio no sólo se declara en favor de la guerrilla, sino que se opone con todas sus fuerzas a las decisiones de los generales, convencido de que la guerra que ellos están combatiendo sea “una guerra para conquistar grados y vergüenzas” (p. 199), una farsa bien distinta de las nobles gestas que él mismo piensa poder llevar a cabo. Descrito como un hombre de “aventajado talle” (p. 127) y “cabeza temblona” (p. 127), Fray Ambrosio no despierta las simpatías de Bradomín¹¹. Impulsivo y vehemente, el clérigo no se da cuenta de que la guerra no se puede vencer sólo con la fuerza de voluntad de unos pocos hombres valerosos, a pesar de que él esté firmamente convencido de esto, como testimonian sus palabras en la novela:

Don Antonio se cree que la guerra se hace derramando agua bendita, en vez de sangre. Todo lo arregla con comuniones, y en la guerra, si se comulga, ha de ser con balas de plomo. Don Antonio es un frailuco como yo, qué digo, mucho más frailuco que yo, aun

11. Es significativo el hecho de que Fray Ambrosio, en su obstinación, se muestre totalmente incapaz de darse cuenta de lo que está realmente pasando. Él, en efecto, es preda fácil de la exaltación bélica e ingenuamente cae en la trampa del seminarista Miquelcho.

cuando no haya hecho los votos. ¡Los viejos que anduvimos en la otra guerra y vemos ésta, sentimos vergüenza, verdadera vergüenza!... (p. 136)

En la misma categoría de los guerrilleros en el nombre de la tradición y de la fe se coloca la figura del cura Santa Cruz. Por un lado, Santa Cruz simboliza la incommunicabilidad entre generales, soldados simples y caudillos; por el otro, representa la contraposición entre el sector más mesurado del clero y el más intransigente, preludio de la futura división interna que sufrirá el partido legitimista.

En varios pasajes de la novela, Valle-Inclán aprovecha de su condición privilegiada de autor/narrador para criticar la condición heterodoxa del carlismo político: en un partido dominado por el clero, nada menos que el rey y uno de sus hombres de máxima confianza se expresan con acentos fuertemente anticlericales. El marqués, en efecto, no es partidario de la guerra y a ella le lleva sólo su lealtad hacia el pretendiente. Dentro de la obra, su credo político se reduce prosaicamente a una mezcla de gusto por la tradición y falta de entusiasmo por la victoria. Para él, la última guerra carlista se convertirá en un acontecimiento más atractivo y estéticamente digno de valoración sólo cuando se transformará, como señala Fernández Almagro, en una representación de la “lucha entre el campo y la ciudad, entre ley general y fuero, entre razón y fe, entre tradición y progreso” (1966: 133).

4. Conclusiones

El texto de la *Sonata de invierno* concluye el ciclo de las *Sonatas* con un episodio dentro del cual Ramón del Valle-Inclán mezcla con sabiduría sus ideas estéticas al interés hacia el tema político. Efectivamente, a lo largo de la novela, como señala Maravall, se establece una clara conexión entre el contexto social presentado y la vibrante protesta contra la misma realidad que el autor describe (1966: 225). La adhesión de Bradomín al carlismo constituye una elección obligada y deja vislumbrar, más allá de la pose adoptada por el personaje, la nostalgia por el glorioso pasado nacional, en contraposición al desprecio hacia la época moderna. Para Valle-Inclán, las tres guerras carlistas constituyen la epopeya española del siglo XIX y su carácter épico es definido por el enorme éxito popular del movimiento político.

La melancolía ambiental y decadente de la *Sonata de invierno* se convierte en el reflejo del dolor, real y concreto, por los eventos trágicos que han derrumbado el país. La grandeza del pasado, ya irremediadamente fallecida, no puede volver a repetirse y los paradigmas épicos prodigados en las páginas de la novela hacen patente la incurable fractura entre lo que es y lo que ha sido. Como muchos de los intelectuales de esa época, Valle-Inclán es consciente de que el esfuerzo heroico y el espíritu de sacrificio de pocos, encarnados por algunos de sus personajes como don Juan Manuel Montenegro, don Carlos y el mismo Bradomín, no pueden por sí solos volver a restablecer la grandeza y los ideales de un tiempo pasado.

En la *Sonata de invierno*, el autor hace revivir algunos fragmentos decisivos de la historia de España que dentro de la obra se connotan de nueva fuerza y vitalidad. El carlismo es la lente a través de la cual Valle-Inclán observa la realidad histórica que le es contemporánea, pero su intención comunicativa no queda reducida a la simple descripción de los acontecimientos bélicos o a la profundización del análisis de una ideología política (Lado, 1966: 10-33). Lo que es más importante para el escritor gallego no es la presentación de los hechos en sí, sino las consecuencias que ellos tienen sobre la estructura política y social del país en el que vive. Por esta misma razón, él se une a sus propios personajes, participando directamente a los acontecimientos que cuenta y uniendo su propia voz al coro de las protestas. Reponiendo sus expectativas en la “España posible” de don Carlos, Valle-Inclán observa, cínico y airado, la España de su tiempo, con la esperanza de que ésta se demuestre abierta y receptiva hacia el cambio, sin olvidar sus propios orígenes culturales (Avalle-Arce, 1966: 51-62).

En la *Sonata de invierno* predomina la crítica a la sociedad española, vislumbrada desde de una perspectiva europea y Valle-Inclán obliga al lector a meditar sobre la cuestión a través de sus intervenciones irónicas y por medio de imágenes simbólicas (Barbeito, 1985: 54). Con el pasar del tiempo, sin embargo, su visión de los objetivos propuestos por los carlistas sufrió un cambio radical y, a partir del estreno de *Voces de gesta*, ya no existirá un proceso de mitificación de la historia sino que el autor empezará a retratar a una sociedad en la que lo grotesco y lo absurdo se convierten, irremediabilmente, en fuerzas asoladoras y dictatoras.

Bibliografía

- ALBERICH, José (1998): “Las *Sonatas* de Valle-Inclán como obra noventayochista”, *Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras*, 26, pp. 199-214.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1966): “Las Españas de Valle-Inclán”, en *Spanish Thought and Letters in the 20th Century*, ed. G. Bleiberg, E. Inman Fox, Nashville, Vanderbilt University Press, 1966, pp. 51-62.
- BACHTIN, Michail (1990): *Il principio dialogico*, Torino, Einaudi.
- BARBEITO, Clara Luisa (1985): *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos.
- CARDONA, Rodolfo (2000): “Valle-Inclán desde el 98”, en *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, ed. M. Santos Zas, L. Iglesias Feijoo, J. Serrano Alonso, A. de Juan Bolufer, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 515-535.
- CASADO, Miguel (2005): *Ramón del Valle-Inclán*, Barcelona, Ediciones Omega.
- DE TORO-GARLAND, Fernando (2006): *La obra de Valle-Inclán: ejercicios de crítica literaria*, Madrid, SIAL.
- DURÁN VALDÉS, Juan, ZABALA, Pedro José (1969): *Valle-Inclán y el Carlismo*, Zaragoza, S.U.C.C.V.M.

- EXTRAMIANA, José (1983): *La guerra de los vascos en la narrativa del 98. Valle-Inclán, Pío Baroja, Unamuno*, San Sebastián, Haranburu Editor.
- FEAL, Carlos (1998): “Entre la guerra y el amor: el marqués de Bradomín en la *Sonata de invierno*”, *España Contemporánea*, 1, pp. 61-80.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1966): *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus.
- GABRIELE, John P. (1999): *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid, Iberoamericana.
- GIL, Miguel L. (1990): *La epopeya en Valle-Inclán. Trilogía de la desilusión*, Madrid, Pliegos.
- GONZÁLEZ SEARA, Luis (2001): “Valle-Inclán y la sociedad española”, en *Estudios de Literatura*, ed. Á. Berenguer, M. Pérez, Madrid, Ateneo de Madrid, pp. 159-174.
- LADO, María Dolores (1966): *Las guerras carlistas y el reinado isabelino en la obra de Ramón del Valle-Inclán*, Gainesville, University of Florida Press.
- MARAVALL, José Antonio (1966): “La lámpara maravillosa. La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán”, *Revista de Occidente*, 44/45, pp. 225-256.
- RISCO, Antonio (1977): *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.
- SANTOS ZAS, Margarita (1993): “La *Sonata de invierno* a la luz del carlismo”, en *Valle-Inclán hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, ed. L. Schiavo, Alcalá de Henares, Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 17-51.
- SANTOS ZAS, Margarita (1977): *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- SCHIAVO, Leda (1984): *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer “El ruedo ibérico”*, Madrid, Castalia.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2002): *Sonata de invierno*, ed. L. Schiavo, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 119-213.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2007): *Obra completa*, ed. J. del Valle-Inclán, Madrid, Espasa-Calpe.

Masonería y literatura: el caso de Francesc Ferrari Billoch

Blanca Ripoll Sintes
Universitat de Barcelona

Palabras clave: Francesc Ferrari Billoch, Propaganda, Franquismo, Novela.

El escritor y periodista mallorquín Francesc Ferrari Billoch protagonizaría un caso -habitual en la época de la guerra civil- de ensalzamiento vehemente del régimen y de ataque contra las bestias negras del bando nacional: en multitud de ensayos, desenmascaró a las logias isleñas, y publicó diversas novelas de carácter doctrinario y moralizante. Asimismo, desde el púlpito de la prensa mallorquina se esforzó por demostrar con ahínco su adhesión sin reservas al “movimiento nacional”. Un lapso de tiempo sin demasiada información sobre el escritor (la segunda mitad de los años cuarenta) ha llevado a rodear a Ferrari Billoch de distintas leyendas e hipótesis de difícil verificación: se apunta la posibilidad de que fuera encarcelado por un supuesto pasado masónico, si bien carecemos de documentos que lo prueben (así se apunta en: *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, 1991: V, 265).

Más allá de las elucubraciones, analizar cómo adopta en dichas novelas y ensayos la retórica oficial de los militares sublevados y cómo el lenguaje se convierte en el espacio ideológico por excelencia, será clave para que el caso de Ferrari Billoch trascienda y pueda erigirse en símbolo de las circunstancias por las que pasó la sociedad española del momento. Las imbricaciones entre la realidad y la ficción novelesca, por un lado; y la sesgada explicación ensayística de la historia, por otro, serán los dos ejes que articularán nuestra comunicación, que queda, por tanto, plenamente inserta en la línea de investigación “Relaciones entre la historia y la literatura”, de este congreso.

Nacido en los albores del siglo XX, entre 1927 y 1936, siendo un joven aprendiz de periodista o de escritor, trabajó en la redacción del periódico vespertino madrileño *Informaciones*, de claro signo conservador. Ferrari Billoch viviría unos nueve años convulsos durante los cuales se sucederían tres directores de evidente connotación política: Juan Sarradell, durante la Dictadura de Miguel Primo de Rivera; Juan Pujol durante los primeros años de la II República –Pujol prestó la presentación de los sucesos alemanes en el periódico, a cambio de una remuneración mensual de 3.000 a 4.000 pesetas (Seoane y Sáiz, 1996: 426); ha sido célebre en la historia gráfica de la prensa española la noticia que publicó de la muerte de Hitler, con una foto a toda página-; y, por último, en 1936, fue nombrado director de *Informacio-*

nes Víctor de la Serna, hijo de la escritora Concha Espina y del escritor y traductor Ramón de la Serna y Cueto, miembro de la tertulia “La Ballena Alegre” durante la República y, por tanto, camisa vieja de Falange.

Tal y como indica en el prólogo a *La Innominada* –su primera novela publicada durante la guerra civil-, Francesc Ferrari Billoch no estaba ya en Madrid el 18 de julio. Parece probable pensar que, ante el mar de fondo y la agitación sociopolítica en el Madrid anterior al alzamiento, fue a refugiarse a su isla natal, donde, supuestamente, defendió como oficial del ejército a la isla de los ataques republicanos (Ferrari Billoch, 1939a: 6-9) –probablemente se refiere con ello al vano intento de desembarco en Mallorca de las desordenadas milicias catalanas dirigidas por el capitán de aeronáutica naval de Barcelona, Alberto Bayo-. Cabe precisar, pese al heroísmo que se otorga el propio Ferrari Billoch en la descripción de los hechos, que Mallorca fue desde el mismo año de 1936 partidaria de los militares rebeldes: los partidos republicanos y obreros no tenían una implantación demasiado fuerte ni en Mallorca, ni en Ibiza o Formentera, hecho que facilitó que dichos territorios se proclamaran rápidamente fieles a la Junta Divisionaria. En este sentido, Ferrari Billoch publicaría dos obras que pretendían testimoniar tanto su posición durante la guerra civil como su presencia en el amable frente de Mallorca: *Mallorca contra los rojos: fracaso de los desembarcos marxistas en la isla. Diario de un combatiente* (Imprenta Amengual i Muntaner, Palma de Mallorca, 1936); y *Archivo del “Balears”* (Madrid, 1939), en el que se narraban las vicisitudes de uno de los dos cruceros que se posicionaron a favor de los sublevados durante la contienda.

No obstante, retrocedamos al final de la II República, durante la estancia de nuestro escritor en la redacción de *Informaciones*. Según el ya citado prólogo de *La Innominada*, Víctor de la Serna encargaría a nuestro escritor que “buscase reportajes de interés” (Ferrari Billoch, 1939a: 4). Así se presentan los hechos, a través del filtro retórico y ético de la ortodoxia franquista:

Y Ferrari, ni corto ni perezoso, subió una tarde hasta el tercer piso de una casa de la calle del Príncipe, frente por frente de la Sede del Gran Oriente de la masonería. Los últimos tramos de la escalera de madera estaban completamente a oscuras. Ferrari tenía que aguzar mucho el oído –no sabía cómo iba a terminar aquella aventura- pero, ¡cómo crujían aquellos peldaños! Al fin, se decidió a llamar a la única puerta que encontró, casi a tientas, y preguntó por un señor conocidísimo en las esferas de aquel Madrid donde se financiaban altas empresas cuyas lindes se fundían siempre con la política. Ese señor, con el que Ferrari jamás había cruzado la palabra, no iba a ir precisamente aquella tarde, y el visitante se empeñó en esperarle, con visible desconfianza del cancerbero. Media hora después, luego de haber visto y oído bastante más de lo que esperaba, Ferrari era arrojado de allí por unos individuos irritados que tenían los ojos encendidos y el perfil de ave de presa. Cuando se dieron cuenta, como quien no da importancia a la cosa, Ferrari se había “colado” en el templo. Era una sinagoga. Con esta audacia pudo hacer Ferrari unos amplios reportajes: “Los judíos de Madrid” (Ferrari Billoch, 1939a: 4-5).

Además de los textos publicados en *Informaciones*, Ferrari Billoch pudo publicar un libro titulado *La Masonería al desnudo. Logias desenmascaradas* (Bergua, Madrid, 1936), obra incautada en el “Madrid rojo” por los “sicarios de Alonso Mallol”¹ –en palabras del prólogo (Ferrari Billoch, 1939a: 5)- y que acabó en las vías de la edición clandestina, con enorme éxito (cuatro ediciones entre 1936 y 1937). La repercusión de esta primera obra probablemente animaría a que el escritor continuara con ese filón: publica, en 1937, *Entre marxistas y masones* (Ediciones Españolas, Madrid) y *Masones. Así es la secta. Las logias de Palma e Ibiza* (Tipográfica Nueva Balear, Palma de Mallorca), ofreciendo una gran profusión de detalles y condenando, probablemente, a muchos miembros de las mismas a la cárcel o a un inevitable exilio. Su perfil, no obstante, quedaba, en el citado prólogo a *La innominada*, impoluto:

Un sentimiento, sobre todos, le espolea al estudio y al esfuerzo: el del amor a España. Supo Ferrari que contra la Patria se habían aliado, con el marxismo disolvente, todos los masones del mundo, y se dispuso a darles batalla. No ahorró gestión, riesgo y vigili-
lias a la tarea de documentarse contra el tenebroso enemigo. Y ha tenido la satisfacción de haber entregado a la conciencia universal, en dos libros insuperables –*La Masonería al desnudo* y *Masones y marxistas*- unas terribles pruebas de cargo contra los dos gé-
neros de hombres de que se nutre dicha secta: los perversos de condición y los idiotas de nacimiento. (Ferrari Billoch, 1939a: 9)

Todas estas obras ensayísticas cuentan con características muy similares: participan de la retórica oficial de los “nacionales”, se alinean junto a la concepción tradicionalista y patriótica del régimen y aportan una visión excluyente y sesgada del futuro del país. Por otro lado, es especialmente curioso el caso del primer ensayo, *La Masonería al desnudo*, supuesto reportaje nacido al calor del trabajo en el periódico *Informaciones*: a través del pretexto narrativo del “manuscrito hallado”, un narrador que el lector identifica con el propio Ferrari Billoch, se encuentra con un masón arrepentido (“Juan Gómez”) que curiosamente le ofrece, sin pedir nada a cambio, sus memorias, repletas de documentos -fotografiados y adjuntados a la publicación de 1936- con nombres propios, nombres masones, direcciones de logias, etc. Llegados a este punto, es del todo evidente para el lector actual que, bien podría ser verdad que nuestro escritor mallorquín hubiera pertenecido a una logia y, en consecuencia, hubiera tenido acceso a toda aquella información, o bien que, verdaderamente, un masón arrepentido, con la voluntad de salvarse de la quema, le había facilitado toda la documentación real que se expone en el volumen.

Ya la dedicatoria –especialmente connotadas en las obras de Ferrari Billoch- no es nada gratuita a este respecto: “A todos los que, caminantes por la senda del

1. Es curioso anotar cómo José Alonso Mallol no sólo era Director General de Seguridad cuando se produjo el alzamiento del 18 de julio, sino que en 1916 había sido iniciado en la Logia Constante Alona, de Alicante, en funcionamiento desde 1878, perteneciente a la obediencia Gran Oriente de España, de la que llegó a ser su Maestro de Ceremonias (Vid. Angosto, 2006).

error, han sabido y PODIDO rectificar a tiempo. Dios os guarde. El autor” (Ferrari Billoch, 1936: 5). En el prólogo de un desconocido A. G. C., hallamos ya una clara postulación frente a la realidad de la Masonería, que responde a las directrices ideológicas del momento:

Quiero, ante todo, hacer una afirmación: soy de los que conceden importancia a la Masonería. Una organización que actúa en la clandestinidad y que tiene relaciones secretas internacionales constituye siempre un peligro para el Estado. Y con doble motivo si se trata de la Masonería, cuya actuación, no por subterránea, es desconocida, porque sus procedimientos esotéricos se manifiestan en una constante labor de subversión de los pilares más firmes de la sociedad y de la civilización cristiana. (Ferrari Billoch, 1936: 7)

Más adelante, A. G. C. hablará de “secta” que debe combatirse, puesto que atenta contra la “conciencia religiosa del pueblo español” (p. 7) y contra la autenticidad de la esencia del país –patriotismo y catolicismo, dos de los pilares tradicionalistas más importantes del ideario del régimen franquista-. A continuación del prólogo, hallamos un manifiesto de adhesión del autor a la causa “nacional”, titulado “¡Arriba España” (pp. 13-15). En él, se acumulan los tópicos falangistas tales como, citamos textualmente, el “saludo a la romana”, la “unidad gloriosa” o conceptos que harían fortuna como “Nuestra Patria es una unidad de destino”. En añadidura, se afianzan una serie de criterios a la hora de definir a la Masonería que se harían muy populares en la época: estamos hablando de la combinación *sui generis* de (Masonería + Marxismo + Independentismo + Judaísmo). Citamos al autor: “Al conglomerado marxista-masónico-separatista hay que oponer el dique compacto y macizo de la voluntad nacional. ¡La revolución se ampara en todas las complicidades!” (Ferrari Billoch, 1936: 13).

Y, poco más adelante:

El estado mayor de la judería masónica ha soltado en nuestra Patria las jaurías de sus falanges rojas. El marxismo español ya no puede ser otra cosa que lo que fue en Asturias. A la locura de la revolución, la lealtad –y la gallardía- de la contrarrevolución. (pp. 13-14)

El personaje protagonista del estudio se autojustificará apuntando responsabilidades hacia otra parte: se nos dice que no había entrado en una logia por voluntad propia, sino por coacción de su jefe en la oficina.

El esperpento aumenta a medida que el lector se adentra en la ficción –supuesto estudio periodístico- narrada por “Juan Gómez”. Los episodios más truculentos –casi hilarantes para el lector actual- son los dedicados a la ceremonia de iniciación, entre pantomima ridícula y ceremonia pagana: van aumentando, en gradación ascendente, los tambores, remitiéndonos a rituales tribales; se insinúan sacrificios de sangre; etc. En el estudio histórico que relata las andanzas de la masonería a lo largo

de la historia de España, son particularmente sesgados y connotados los capítulos dedicados al período de la II República Española, donde, según el autor, sólo la Masonería dictaba las órdenes y movía los hilos del gobierno del estado: “La República, sometida a la Masonería” (Ferrari Billoch, 1936: 250), “La enseñanza bajo la garra masónica” (p. 259), “La Masonería impulsa las organizaciones soviéticas” (p. 287) o “Las Logias, vivero de arrivistas” (p. 327). Veamos dos ejemplos más de la retórica al uso: “¡Siempre la introducción solapada, oculto el designio, ladino el procedimiento, para desgajar las instituciones que son cimiento de la sociedad! ¡Esa es la historia verdadera, la auténtica historia de la masonería!” (Ferrari Billoch, 1936: 103). O, un bautismo frecuentemente ligado a la masonería: “El GRAN MONSTRUO judaicomasónico reía satisfecho chapoteando en la hediondez de las cloacas” (p. 116).

En 1942, va a publicar un breve opúsculo titulado *Andanzas del Bulo. Apuntes para su historia* (s. e., Toledo), obra que podría haber sido un simpático ensayo pero que, en seguida, cae del lado de la visión contrafactual del régimen y se convierte en una mera obra laudatoria y propagandística más en el haber de Francesc Ferrari Billoch.

Veamos ahora el segundo pilar de nuestro trabajo: las relaciones entre la historia y la literatura en las tres primeras novelas de ficción publicadas por nuestro escritor y periodista mallorquín (*La innominada*, *La monja fugitiva* y *La isla de los enamorados*). *La innominada* apareció en 1939 publicada en una colección de novela corta que protagonizaría las cuatro décadas del franquismo: *La novela del sábado*, colección que empezaría su andadura en aquel mismo año, con la obra *Diario de una bandera*, del general Franco. La breve novela de Ferrari Billoch se balancea entre dos géneros: el de la novela-reportaje y el de la novela rosa.

Situemos, no obstante, estos géneros en la época de urgencia de la primera posguerra, e incluso, al calor de la guerra civil. Podríamos señalar que la continuidad de la propaganda bélica hasta el terreno literario fue decidida por este género que la crítica ha dado en llamar “novela-reportaje”, crónica novelada, o novela bélica. Laura Zenobi califica estas novelas de “formas alternativas de adoctrinamiento político y cultural” (2011: 151), en una época en la que eran prioridades esenciales del nuevo régimen dar solidez a la victoria moral y ampliar la adhesión social a su causa. Así pues, este tipo de novela arranca de la producción literaria de la guerra civil: obras narrativas nacidas durante la emergencia de la lucha propagandística, bajo las alas ideológicas del Servicio de Propaganda de Burgos. Obras que, en palabras de José María Martínez Cachero, tenían “más de reportaje o de memoria que de novela”, que ofrecen en muchas ocasiones “una curiosa mezcla de lo sentimental-rosáceo y lo político-bélico” (1997: 24-25) y a propósito de las que Mainer sentenciaba, a raíz de la novela *Una isla en el mar Rojo*, de Wenceslao Fernández Flórez, cómo se constituyeron en casi un género independiente durante los primeros años de posguerra (1989: 29).

El agrupamiento genérico de las novelas de esta clase es muy difícil: muchos libros trataron el tema de la guerra, bien como simples memorias o crónicas, bien

como narrativización de los hechos vividos. A causa de esas débiles fronteras entre lo histórico real y lo narrado ficticio, es complicado establecer una catalogación clara y, por lo tanto, se contemplarán como tales todas las novelas que traten el tema bélico con un carácter ejemplificador o con una lectura de los hechos maniquea. El profesor Sobejano define el perfil general de estos autores y las circunstancias que llevaron al cultivo de este tipo de obras:

Estos escritores, consagrados ya mucho antes de la guerra por un público que se sentía de acuerdo con su fácil sentimentalismo, su conservatismo o sus españoladas triviales, escribieron tales relatos desde el punto de vista de la “zona nacional”. Por eso, a la vez que muestrario de las inquietudes y sufrimientos de la población civil en la España azul, sus obras aparecen como alegatos en pro de ésta y como invectivas declamatorias contra la España roja. (Sobejano, 1975: 56)

La innominada, de Ferrari Billoch, no ofrece visos de estar basada en hechos reales, si bien sí responde al esquema de relato sentimental sobre un escenario bélico: un oficial mallorquín, Pepe Rosselló, herido en el frente –no es gratuito destacar la categoría heroica que adquirió en aquellos momentos haber pisado el frente y contar con una herida a modo de medallón honorífico–, se enamora durante su convalecencia en su isla de origen de una muchacha, Marichu, cuya familia parece mostrar cierta reticencia a que esa relación acabe formalizándose. Al final, se desvelan esos temores ante la cuestión que da título a la novela: Marichu es una chica adoptada y desconoce sus sórdidos orígenes (de ahí, *innominada*, sin nombre, sin casta, sin origen). En esta trama, que en ocasiones adquiere niveles realmente insostenibles de cursilería, se enlazan diversos tópicos que hicieron gran fortuna dentro de la retórica promulgada por la ortodoxia del régimen: la cuestión de la honra, la importancia de la sangre. Temas verdaderamente auriseculares que, en la unión del estado franquista con la Iglesia católica, adquirieron no sólo relevancia conceptual o literaria, sino que alcanzaron la médula misma de la sociedad española –Carmen Martín Gaité, en sus *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), ofrece numerosos ejemplos al respecto–.

En añadidura, podemos señalar numerosos párrafos a lo largo de la novelita en los que el discurso panfletario predomina totalmente frente al transcurso lógico de la acción narrativa. Veamos unos pocos ejemplos. Al principio de la obra, el oficial Rosselló recuerda sus días en Madrid, antes de la batalla:

El nombre mágico de la capital de España que expiaba culpas propias y ajenas despertó recuerdos y sentimientos dormidos en el fondo de su ser, y aún casi borrados por el choque violento de las fuertes sensaciones de más de dos años de cruenta guerra. Conoció él la Villa, ya sin Corte, de las malhadadas jornadas republicanas. (Ferrari Billoch, 1939a: 16)

Madrid adquirirá, en las dos primeras novelas que comentaremos de Ferrari Billoch, condición de dama mancillada por los republicanos y los marxistas, en una descripción que en muchas ocasiones muestra paralelismos con la invasión de Roma por las hordas bárbaras: “¿Qué habría sido de *la pobre*, entre las hordas de bárbaros que hicieran de aquel alegre Madrid una ciudad de alucinante tragedia?”² (p. 18). En las referencias a la batalla y al frente bélico, se sucederán ciertas metáforas que acabaron lexicalizándose tanto en los discursos políticos como en la literatura de la época: “inmensa hoguera donde se templaban los espíritus y se purificaban las almas en el dolor de esta hora de la redención nacional” (p. 41); ciertos símiles simbólicos con épocas pasadas, como la de la Edad Media o de los Siglos de Oro, en esta extraña simbiosis: “Las hordas rojas que mancillaron el solar glorioso de la España que alumbró nuevos mundos y dio los místicos y ascetas de la Contrarreforma, iban sufriendo el castigo implacable de los guerreros de la nueva Cruzada” (p. 52). Y las cuestiones de la pureza racial y la autenticidad del españolismo, ostentada únicamente por los leales a Franco:

Los soldados de Franco, día a día, ganaban al enemigo villas y ciudades, comarcas y provincias, arrojando a punta de bayoneta, con aquel coraje y valor suyos, ¡tan españoles!, a los malditos, monstruos del odio y de la destrucción, que colocaban la hoz y el martillo fatídicos sobre las ruinas humeantes santificadas por la carne inocente abrasada por el incendio de los dinamiteros. (p. 53)

O, el último ejemplo:

Allí (Pepe) supo de heroísmo, de sacrificios cruentos, de todo lo que es capaz la raza española cuando hay que defender con ímpetu y alegría, con valor y arrojo temerario, una posición, un parapeto, un palmo de terreno, que es de España mientras en él se tiene clavada la planta del pie. (p. 53)

Ya en el prólogo a esta novela corta, Ferrari Billoch anunciaba lo que sería su primera novela de gran extensión:

Otro libro mío a punto de salir es *La monja fugitiva*, una novela en cuyas páginas palpita el heroísmo de una religiosa que vive entre milicianos rojos las jornadas alucinantes de aquel Madrid de los sangrantes amaneceres. Páginas, quizá, un poco fuertes... (Ferrari Billoch, 1939a: 8)

Publicada por la Librería Santarén, en Valladolid, a finales de la guerra civil (1939), la subtítulo Ferrari Billoch *Novela de amor y heroísmos*, marbete que nos sumerge directamente en el ambiente y la retórica propia de estas novelas de guerra. La protagonista de la novela, Sor Victoria –nombre nada gratuito-, o María Elena

2. La cursiva es nuestra. Madrid aparece, efectivamente, personificada.

de Saro, Maruchi, en la vida mundana, debe dejar los hábitos monacales cuando su convento de Madrid es asaltado por “las hordas rojas”. Las peripecias que pasa la monja en el Madrid republicano proporcionan al lector la visión sesgada, desde el bando “nacional”, de una ciudad en guerra. Logrará finalmente huir desde Valencia hacia Roma, y desde las primeras páginas hasta el final de la novela preside las acciones de Sor Victoria el recuerdo de los primeros mártires cristianos.

En esta obra se observa de un modo mucho más claro que en *La innominada* –en la que no aparece personajes del bando republicano- otro pilar del género de la “novela-reportaje”: la bipolaridad radical de la contienda civil española provocó que, tras la derrota republicana, la mayor parte de la población se esforzara en demostrar su adhesión al régimen. Una muestra más fueron estas novelas, auténticas idealizaciones del bando franquista y demonizaciones de la zona republicana o “roja”. En la novela de Ferrari Billoch, además, se ensaya otro aspecto muy frecuente en este tipo de obras: la hagiografía. En línea con el pensamiento cristiano más tradicionalista, el ideario oficial calificaba a los vencedores de héroes y mártires por la patria.

En primer lugar, debemos señalar la borrosa frontera –concienzudamente cultivada por los autores- entre la realidad y la ficción de estas obras. Señala Ferrari Billoch en el prólogo a la novela: “Desde luego, la mayoría de estos capítulos, precisamente los que más inverosímiles parecen, de esta... llamémosle novela –historia novelada, en realidad-, se basan en hechos reales, concretos” (Ferrari Billoch, 1939b: 9). La confusión entre la distinción aristotélica entre “verdad histórica” y “verdad poética”, contra la que tan certeras flechas disparó Miguel de Cervantes, fue aprovechada por los escritores de este tipo de literatura para lograr una identificación mayor entre el lector y los hechos narrados. Esta conexión entre la emotividad del lector y la trama narrativa aumentaba la capacidad de adoctrinamiento de las novelas en sí.

En segundo lugar, la sesgada perspectiva con que el escritor describe a los personajes de uno y otro bando provoca que el lector entre en una lectura dual, de opuestos continuos, entre buenos y malos, guapos y feos, espirituales y materialistas³. Al arquetipo de mujer encarnado en Sor Victoria, dedica el escritor mallorquín su novela: “A tí, mujer, heroica y mártir, ¡santa!, que en el infierno marxista mantuviste firme el espíritu... De hinojos, con unción, el autor” (Ferrari Billoch, 1939b: 7). En cambio, el antagonista, el miliciano Liberto, será alguien de clase baja, totalmente dedicado a satisfacer sus bajas pasiones y aparece totalmente esperpentizado, animalizado: “Un miliciano tuerto, mal encarado, le mostraba sus dientes renegros de nicotina, en una mueca que quería ser sonrisa” (p. 17).

Alrededor de los dos personajes principales, se articulan dos personajes colectivos: la “horda roja” y los personajes pro-franquistas, normalmente víctimas. La colectividad “roja” aparecerá vinculada a la bestialidad y a lo demoníaco: “Luzbel,

3. Para un análisis de esta contraposición a propósito de la configuración de los personajes en esta novela y tres más (*Princesas del martirio*, de Concha Espina; *Checas de Madrid*, de Tomás Borrás; y *La ciudad del humor y de la muerte*, de Francisco Casares), véase Ripoll Sintes (en prensa).

cabalgando en su negro y flaco potro del averno, encendía en la miserable plebe ramalazos de locura homicida. Los hijos de Lenin andaban sueltos” (p. 38). Cuando se describe el episodio del Cuartel de la Montaña —el heroísmo de los militares sublevados que resistieron unos meses en el Cuartel, a las afueras de Madrid, sería reivindicada en muchas de estas obras propagandísticas-, surge la “bestia roja”:

Al fin pudo irrumpir en el cuartel una multitud ululante, que vociferaba gritos de venganza en sus ansias de saqueo. Fue como un alud devastador. Una oleada de sangre, en torbellino, lo invadió todo. Las fieras rojas se entregaron a la matanza, con escarnio y ensañamiento, de los caballeros de España. Hasta en el trance terrible de su agonía, hubieron de sufrir el ultraje de mujerzuelas desgredadas, harpías enloquecidas que hacían mofa de los estertores y del mirar fijo y sin vida de la Muerte. (Ferrari Billoch, 1939b: 37)

Se sabe muy poco de su vida posterior, sin embargo, sus novelas dan cuenta de cierto cambio personal —atribuible bien a su estancia en prisión, bien a una evolución personal provocada por el paso del tiempo-. En este breve ensayo sólo vamos a esbozar la primera de estas novelas, de 1952, *La isla de los enamorados* (Ediciones Mallorca, Palma de Mallorca), una obra de corte convencional, con una trama folletinesca que, además, traduce el esquema aurisecular de una doble historia de amor entre los hijos de dos familias —una perteneciente a la nobleza, los Burguera Santa-Cilia, y otra, a la menescalía isleña, los Mascaró-, aunque se le añade el toque melodramático del cruce de clases, con lo cual el hijo noble se casa con la hija campesina y viceversa.

Se había realizado un doble milagro en Lluch: el de la fusión entrañable de la familia patriarcal campesina en torno del honor Antonio Mascaró, y aquella lluvia bienhechora que devolvía la vida a los campos de Mallorca; en Lluch, gran casal solariego de la viva fe de Mallorca, llar bendito en su alta soledad, relicario de tradiciones, piadoso consuelo de todo corazón afligido... (Ferrari Billoch, 1952: 232)

Escribió dos novelas más, *La vida llama* (Madrid, 1955) y *La sombra de detrás del corazón* (premiada con el “Pedro Antonio de Alarcón 1955” de novela) y dos novelas cortas, publicadas en *El Español*.

Después de leer los textos militantes, beligerantes, el investigador no puede sino pensar que Ferrari Billoch se sumió en el más hondo de los desengaños y decidió optar por la vía de la prudencia. Refugiado en un tipo de literatura amable, que no ofrecía problemas con la censura y que podía garantizar un relativo éxito de público, acabó sus días en 1958, en su isla mallorquina. El caso de Francesc Ferrari Billoch es representativo de una época y ofrece, a la vez, muchos matices y muchas zonas oscuras que cuesta iluminar; un ejemplo idóneo para analizar en su doble dimensión —literaria y ensayística— el modelo laudatorio tan propio de los primeros años de la posguerra española.

Bibliografía

- AA. VV. (1991): *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, Palma de Mallorca, Consell Insular de Mallorca. PromoMallorca S.A., vol. V.
- ANGOSTO, Pedro Luis (2006): *José Alonso Mallol, el hombre que pudo evitar la guerra*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1917): *Volvoreta*, ed. José-Carlos Mainer, Madrid, Cátedra, 1989.
- FERRARI BILLOCH, Francesc (1936): *La Masonería al desnudo. Logias desenmascaradas*, Madrid, Eds. Bergua.
- FERRARI BILLOCH, Francesc (1939a): *La innominada*, Madrid, La Novela del Sábado.
- FERRARI BILLOCH, Francesc (1939b): *La monja fugitiva. Novela de amor y heroísmos*, Valladolid, Santarén.
- FERRARI BILLOCH, Francesc (1942): *Andanzas del bulo. Apuntes para su historia*, Toledo, s. e.
- FERRARI BILLOCH, Francesc (1952): *La isla de los enamorados*, Palma de Mallorca, Ediciones Mallorca.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, (1997): *Historia de la novela española entre 1936 y el fin de siglo*, Madrid, Castalia.
- MASSOT I MUNTANER, Josep (2002): *Aspectes de la guerra civil a les Illes Balears*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RIPOLL SINTES, Blanca (e.p.): "El espíritu frente a la bestia. Representaciones del cuerpo en cuatro novelas reportaje de la primera posguerra", en *Los textos del cuerpo*, Barcelona, UAB.
- SEOANE Y SÁIZ, María Cruz (1996): *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1896-1936*, Madrid, Alianza editorial.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española.
- ZENOBI, Laura (2011): *La construcción del mito de Franco*, Madrid, Cátedra.

Luis Felipe Vivanco, el hombre interior

Cristina Arias Vegas
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Vivanco, Poesía, Tradición, Prosas propicias.

Luis Felipe Vivanco es, sin duda alguna, uno de los poetas menos conocidos de nuestra literatura más reciente. A pesar de que, en los últimos años, varios críticos como Rafael Alarcón (2007), Joaquín Juan Penalva (2009) o José Ángel Fernández Roca (2001) han dedicado diversas páginas de estudios y antologías a la figura del escritor; ésta aún no parece resurgir de las cenizas del olvido y el ostracismo en las que habita, confinada, su memoria.

Pero hablamos de tradición, y la tradición de la crítica nunca se portó excesivamente bien con nuestro poeta. Sus tendencias literarias, unidas a su actividad vital, crearon a un personaje pasado por el tamiz de las etiquetas de las que siempre huyó, y no siendo observado con la atención que su poesía, ensayos y artículos de crítica literaria y de arte merecían. A excepción de los críticos antes citados – y algunos más que no aparecen en este estudio- y de su incansable viuda y sus hijos y herederos, nadie más ha parecido pararse a reflexionar sobre el poeta que todo lo reflexionaba, que todo lo observaba con su óptica particular, para convertir el detalle de la realidad más vulgar en pura trascendencia.

Varios son los problemas que aparecen a la hora de estudiar a Luis Felipe Vivanco: su figura siempre se ha visto asociada con la llamada Generación del 36, término que, al margen de complejas consideraciones de aceptación, se convierte en muchos casos en un impedimento para abordar a los escritores de la época, que vagan entre la neblina formada por las otras dos generaciones que la enmarcan: la generación de 1927 y la de 1950. Si bien Ricardo Gullón (1980: 18) aduce una serie de características generales a todos los autores de este periodo, alegando que el exilio o las discrepancias de bando durante la Guerra Civil son “una ilusión óptica, y, en realidad, si la separación existe en cuanto a distancia, no se da, salvo excepciones, en las actitudes”; Armando López de Castro preferirá asociar dichos rasgos generacionales al grupo inseparable de escritores que parece ligado por un invisible imán dentro de numerosas páginas de la crítica de hace no muchos años: Luis Rosales, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo y Luis Felipe Vivanco. Así, a remolque de los otros tres, es citada en numerosas ocasiones la presencia literaria de nuestro poeta. Pero no termina aquí la mala suerte que pareció correr su obra poética: su primer poemario

aparecía en 1936, año en que lucha en el bando nacional, a pesar de ser un republicano liberal católico. Terminada la contienda, se asocia a la Falange Española y publica *Tiempo de dolor*, obra poética que no aporta nada nuevo al panorama literario del momento. Más adelante, en los años cincuenta, sus dos obras mejor valoradas, *Los caminos* y *El descampado*, sacan a la luz su teoría poética de *realismo intimista trascendente*, que parece no estar muy en consonancia con la poesía social. Vivanco ya no sólo era un poeta del régimen, sino un *arraigado* que no fue capaz de aceptar, como tantos otros, el exilio: esto representaba el autor para gran parte de la crítica de izquierdas. Aunque, curiosamente, para la crítica de derechas afecta al régimen, la situación del escritor no era mucho mejor; puesto que sus ideas liberales y su vida humilde lo hacían aparecer ante sus ojos como “un rojo encubierto”.

Todos estos sambenitos y otros muchos, son con los que se enfrenta la crítica actual para tratar de desbrozar la calidad literaria plenamente existente en las obras de Vivanco. Este estudio, a su modo, desea contribuir a tal empresa con una pequeña aportación, analizando la importancia e influencias del poemario póstumo de Luis Felipe Vivanco, *Prosas propicias*, en el marco general de su obra, su contexto histórico y circunstancias vitales.

Situémonos primero: Vivanco, como se ha dicho más arriba, había publicado sus dos obras cumbre en los años cincuenta. Auténticas obras de madurez en las que la austeridad y la ausencia de imágenes y metáforas, en favor del poder místico de la palabra, habían hecho cambiar al joven poeta de la tradición vanguardista a la machadiana. Asimismo, este nuevo estilo había determinado también otra serie de cambios en sus referentes e influencias, pues “su temple moral, su forma de ver y sentir la vida, decidirá la forma de su poesía” (Cano et al., 1980: 174): a pesar de que jamás olvidó a su idolatrado Garcilaso, los detalles más humildes de la naturaleza, que hacen al autor “restablecer las relaciones entre el hombre y Dios en un diálogo cordial” (López de Castro, 2000: 14), posicionan estas obras de madurez en la línea de la mística y ascética clásicas: Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Fray Luis de Granada serían los más claros ejemplos. Sin embargo, no debemos olvidar las teorías de los existencialistas cristianos, como Gabriel Marcel o Teilhard de Chardin, que, en palabras de Armando López, opinan que “el hombre se encuentra en contacto con el mundo y abierto a lo trascendente” (2000: 12). Por último, será muy importante para este estudio la relación de Vivanco con Pablo Neruda, quien visita España y publica sus ideas en la revista *Caballo verde para la poesía*. Según Neruda, el preciosismo del lenguaje poético debía ser desterrado. Es más, el lenguaje poético entendido como tal no existiría, pues es más verdadera la poesía que es capaz de hablar de realidades cotidianas, cercanas a la vida, antes que aquella que, llena de belleza, se muestra fría y falsa a los ojos del poeta y del lector. La poesía deshumanizada, pues, había tocado a su fin de forma inminente y Vivanco no iba a ser una excepción dentro de esta tendencia.

Por otra parte, en 1976 aparece póstumamente el último poemario del autor: *Prosas Propicias*. El libro de marcado carácter experimental, consta de varias partes. En primer lugar, está encabezado por un prólogo de Gerardo Diego, llamado “Este

libro no necesita prólogo” y culmina con un epílogo en el que M^a Luis Gefaell, su viuda, explica el orden original de las prosas y el esquema de la primigenia estructura de la obra: ésta se divide en tres partes: “Prosas Líricas”, “Sátiras” y “Prosas de amistad”. La primera parte, de tono más intimista que recordaría enormemente a su producción anterior, repleta de descripciones y de alabanzas a campos y cumbres. De los veintisiete poemas que deberían integrarla aparecieron veintitrés, el resto estaban incompletos. La segunda parte, que constaba en proyecto de treinta y cuatro poemas, era la más extensa del libro, pero sólo pudieron ver la luz once prosas. En la tercera parte, de veinticinco, únicamente dejó dos sin publicar. Además de esto, habría existido el proyecto de una cuarta parte sin nombre, que incluía dos poemas completos: “Ulalume” y “Sátira a JMV”, que serán reubicados en las prosas líricas y las sátiras respectivamente. Es decir, nos encontramos frente a un proyecto en el que Vivanco quería realizar una serie de “prosas”, que no poemas, cuya temática giraba principalmente en torno a la sátira de la sociedad del tardofranquismo.

En cuanto al estilo literario, la obra se organiza en “prosas”: es decir, las composiciones no están escritas en verso y, en vez de en estrofas, se organizan en párrafos con sangría francesa. Además de esto, el poeta prescinde por completo de los signos de puntuación, siendo estos sustituidos por espacios simples, dobles o incluso triples entre palabras. Destaca durante todo el poemario el uso continuado de la anáfora y de la concatenación de ideas sin sentido que, unidas, dan a la prosa la apariencia de un discurso irracional, o incluso de un discurrir de pensamiento, otorgando a las frases un tono de versículo o salmodia. La adjetivación sorprendente, los juegos fónicos y de expectativas lectoras conforme a significantes y significados; y la mezcla de registros desde el más culto e intimista, lleno de preciosismo descriptivo, hasta las parodias del lenguaje médico (“Recetas”); o del lenguaje económico -“Negocios”, “obra de Dios rentable al 10%” (Vivanco, 2001: II, 315)-, y judicial -“Sentencia”, “considerando, resultando, debemos sentenciar y sentenciamos en justicia...” (pp. 316-317)-. De nuevo, el vanguardismo se había afinado en la poesía vivanquiiana. Muchos de los referentes antes citados parecen desaparecer, y otros vuelven o aparecen por primera vez: el propio título del libro, *Prosas Propicias*, remite a aquellas profanas de Rubén Darío. Citas de Huidobro, Verlaine, Tristan Tzara, Juan Ramón Jiménez o Edgar Allan Poe pueblan los encabezados de cada prosa. En ocasiones, el poeta se permite el lujo de citarse a sí mismo y de incluir, en la tercera parte (“Prosas de amistad”), elementos dialógicos entre la voz poética y el amigo en cuestión al que se refiere en cada prosa, llegando a la pura osadía de citar en medio de la prosa frases o expresiones en cursiva sacadas literalmente de los libros de estos mismos amigos. Por ejemplo, en la prosa “Pórtico de Orfeo”, dedicada a Josep Vicens Foix, Vivanco (2001: 360) se permite el lujo de que una de sus estrofas-párrafo sea una cita completa del poeta homenajeado: “Nunca desprecies las pestañas y fútiles espasmos del matrimonio indígena que oculta su fecundo desnivel paradisiaco en minúsculas ventanillas de amor casi microscópicas”.

La crítica del momento no se ocupó demasiado del poemario de un autor recién fallecido que, además, era considerado una “vieja gloria”- en palabras de Rafael

Alarcón (2007: 12)- para la España de la nueva sensibilidad *novísima*. Algunos, como Florencio Sevilla, se vieron sorprendidos por el hecho de que Vivanco pudiera dar semejante giro a su poética establecida. José Luis López Cano o Emilio Miró lo consideraron “una revelación” y los amigos, como Rosales, vaticinaban: “Este libro hará ley” (pp. 141, 145). En contraposición sobre todo a esta última alusión, muy pocos ejemplos más de atención a esta obra quedarían por nombrar. A tenor de esto, se pregunta Alarcón en su estudio qué tiene que ver esta etapa de plenitud que acabo de esbozar un poco más arriba, con una obra neo vanguardista en la que el autor, además, se mete en política y critica todo lo que no le gusta, sea del color que sea, haciendo homenajes a amigos de muy distinto signo político. “Muy poco o nada” (Alarcón, 2007: 11) se responde a sí mismo. Yo, por mi parte, debo discrepar de esta idea, puesto que sí considero *Prosas Propicias* como la culminación de una estética y de una serie de circunstancias tanto vitales como literarias. Para demostrar esto, habremos de entender una serie de sucesos según los cuales, Vivanco hubo de enfrentarse a aquello de lo que tanto tiempo había huido. La Historia, por fin, iba a formar parte de la intrahistoria de Luis Felipe Vivanco.

En primer lugar, si bien es cierto que *El descampado* encaja correctamente en la línea del *realismo intimista trascendente* -no en vano término acuñado por el propio Vivanco-, no debemos pasar por alto que ese descampado no es otra cosa que el desterrado del campo, “de la naturaleza dentro de la civilización técnica”. Vivanco, alrededor de los años cincuenta, se sentía cada vez más alejado de la ideología falangista a la que perteneció durante breve tiempo, instado por sus amigos Leopoldo Panero y Luis Rosales. En cuanto a su marcado sentimiento religioso, él, por supuesto, seguía creyendo en Dios; sólo que lo identificaba cada vez más con la plenitud y libertad que otorgaba la plena naturaleza y las cosas creadas, que con los ritos tridentinos de los elevados púlpitos, las relucientes mitras y los mareantes incensarios. Mientras sus hermanos, afiliados a Falange desde antes de la Guerra Civil, vivían en los mejores barrios de Madrid, ganaban bastante dinero con la concesión de importantes proyectos de ingeniería y arquitectura, y llevaban a sus hijos a los mejores colegios católicos de la ciudad; Vivanco prefirió ir a vivir a la Avenida de la Reina Victoria. En los años sesenta, debía buscar empleo en varias empresas que le permitieran desarrollar su trabajo como arquitecto para poder ganar algún dinero, haciendo lo que él denominaba “arquitectura mostrenca”; y es que, para Vivanco, la arquitectura sólo había sido un impedimento para llevar la digna vida de poeta que siempre había deseado. Sus hijos, por su parte, son educados dentro de una línea laica y liberal, en casa y, dentro de lo posible en la España franquista, en el colegio y, por supuesto, en la universidad. Durante esta época, Vivanco escribe en su diario: “[...] tras un torpe intento fallido de adaptación (a las circunstancias del régimen franquista) (*jmea culpa!*)- sólo he sabido refugiarme negativamente en una actitud vital intimista y en una palabra lírica imposible de acercamiento a la realidad de este mundo” (Alarcón, 2007: 135) y “la protesta actual, o es política o no es nada” (p. 128). Para demostrarlo, comienza a asistir a las reuniones del partido ilegal antifranquista fundado por Dionisio Ridruejo, firma varios manifiestos

de protesta, como el del llamado “contubernio de Múnich” –que costó el destierro a este último–; y se aleja cada vez más de la propaganda oficial y, sobre todo, religiosa: “¡Yo no pertenezco al *ABC*, ni a las derechas, ni al catolicismo de los curas de boca negra despotricando desde el púlpito!” (p. 127). Por su parte, su hija Soledad había comenzado la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad, y se había afiliado, además, al Partido Comunista. Durante las revueltas y dura represión de los famosos *grises* en 1965, Vivanco acoge y esconde en su casa a los amigos de su hija; quien habrá de exiliarse durante dos años sin haber podido terminar sus estudios. En este momento, Camilo José Cela y Rafael Alberti se ofrecerán, como amigos del poeta, a alojar y esconder a la joven en sus residencias de Palma de Mallorca e Italia respectivamente; José Bergamín, el admirado tío de Vivanco, hará lo propio en Francia.

En 1971, Pablo Neruda recibe el Premio Nobel y Vivanco se acerca al aeropuerto de Barajas para recibir al poeta a su paso por Madrid, mientras se burla en privado de la propaganda que da el régimen a este hecho. Estos sucesos, así como los comentarios cambiantes hacia Pablo Picasso, serán recogidos tanto en los diarios del poeta como en dos prosas propicias: “Mutismo de Pablo” y “La Puntilla”. En su único viaje a América, participa en un homenaje a la segunda república española en México, y visita a sus amigos Jorge Guillén y Dionisio Ridruejo. En 1972, su jubilación le permite dedicarse plenamente a la literatura, como siempre había deseado. Parece que los años en los que *Prosas Propicias* se estaba gestando dieron mucho de sí para no hablar necesariamente de un radical cambio que no deba ser tenido en cuenta en la producción del autor. Si a esto sumamos que, en 1958, publica el libro *Memoria de la Plata*, que no es ni más ni menos que una selección de textos de su época vanguardista; que desde finales de los sesenta está preparando la edición de *Versión Celeste* de Juan Larrea, y que una de sus prosas, “Otra vez la nieve”, en la que se cita a sí mismo, retoma un motivo utilizado en su primera etapa, tras el visionado de un documental que impactó e hizo escribir asimismo a su amigo Alberti; tenemos indicios más que de sobra para descubrir la evolución que, paulatinamente, hace pasar las dudas e ideales del poeta de un estado latente y casi oculto, a otro mucho más comprometido y activo. Así pues, cuando Gerardo Diego, en el prólogo a *Prosas Propicias* se pregunte “Propicias ¿para qué? Proclives ¿a qué?” (Vivanco, 2001: II, 243), quizá la respuesta estaría en la propia afirmación de Vivanco de que “el verso vivo debe arraigar siempre no sólo en la experiencia vivida, sino hasta en una concreta situación vital” (Cano et al., 1980: 173).

Las circunstancias concretas de la vida de Vivanco lo llevaron a un proceso de “rejuvenecimiento” moral e ideológico, que hicieron que su actitud ante el mundo y su perspectiva de las cosas evolucionara hacia estadios más altos. Así, la parca visión que tuvo buena parte de la crítica con respecto a su obra, llenó de tópicos su breve recuerdo. Fue el ahínco de su esposa y amigos, y la publicación, en 1983 de sus *Diarios* por parte de su hija Soledad, lo que abrió nuevas posibilidades a los investigadores que desearon acercarse a la figura casi olvidada del autor. En la actualidad, por fin la unión de todos los testimonios y la posibilidad de acceder al

archivo personal de Vivanco de forma pública, ha logrado que podamos comprender la compleja personalidad del humilde poeta de lo humilde, del hombre al que se tachó de tantas cosas, porque eran las que no escondía bajo su timidez y su alma apocada. Quizá el paso de los años pueda hacer que los jóvenes investigadores sean capaces de discernir el grano de la paja, y “variar en gran medida las coordenadas que hasta ahora le situaban” (Alarcón, 2007: 141). Esperemos que, como dice Rafael Alarcón: “el maleficio de Vivanco se haya roto” (p. 12).

Bibliografía

- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2007): *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*, Vol. I, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- CANO, José Luis; SIEBENMANN, Gustav y INMAN FOX, E. (1980): “En torno a Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco” en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, ed. Francisco Rico, Vol. VIII, Barcelona, Crítica, pp. 169- 179.
- LÓPEZ DE CASTRO, Armando (2000): *Memoria de un olvido. Poetas de un tiempo menesteroso*, León, Ediciones Universidad de León.
- MAINER, José Carlos (1981): “La vida cultural (1939-1980)” en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, ed. Francisco Rico. Vol. VIII, Barcelona, Crítica, pp. 5- 16.
- VIVANCO, Luis Felipe (2001): *Poesía*, Vol. I y II, Madrid, Trotta.

La tradición del prólogo en el ciclo farsesco de Federico García Lorca: hilos cervantinos de un telar¹

Marta Cobo Esteve
Universidad de Barcelona

Palabras clave: Lorca, Cervantes, prólogo, ciclo farsesco, entremés.

A principios de marzo de 1934, Federico García Lorca afirma, ante un auditorio bonaerense plagado de actores, que “cuando un arte necesita jugos hay que volver a buscar sus raíces para refrescarlas de nuevo y que surjan inéditas flores” (García Lorca, 1997: 245). Raíces, que en el caso que nos ocupa, se hunden en la obra de Miguel de Cervantes para refrescar de nuevo con sus jugos inéditas piezas que conforman el ciclo farsesco del dramaturgo granadino. Tres farsas, las que conforman el ciclo, en las que resulta ardua tarea, en algunas ocasiones, distinguir con claridad, si, como bien apunta el hermano del dramaturgo, “los elementos recibidos pasan [...] por voluntad consciente o ciegamente asimilados” (García Lorca, 1990: 309). Una línea difusa en algunas ocasiones, pero que se esclarece por momentos, en cuanto nos acercamos a los prólogos que acompañan a las piezas que conforman el llamado ciclo farsesco lorquiano, en los que el Federico García Lorca da muestras de una gran conciencia dramática que no abandonará a lo largo de su producción teatral. Prólogos que se convierten, a su vez, en un cruce de caminos en el que confluyen tradición y modernidad puestas al servicio de un objetivo: la renovación de la escena española de la década de los años veinte; salvar los escenarios de ese teatro realista, de carácter burgués, alejado de la verdad, de la poesía. Salvar los escenarios de ese “teatro que se escribe para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de las butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo” (García Lorca, 1997: 630).

Encrucijada que convierte las farsas lorquianas en un telar en el que Federico García Lorca teje con los hilos que los textos cervantinos le proporcionan; encrucijada que se fragua ya en ese cervantino “Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso” (Cervantes, 2005: 11). *Desocupado lector* que remite a las palabras del prólogo a *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes y que hunde sus raíces en la an-

1. Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado 2009 SGR 973, «Aula Música Poética», financiado por la Generalitat de Catalunya, del cual formo parte como becaria.

tigua tradición de la *Instituto oratoria* de Quintiliano; palabras que Federico García Lorca recupera como hebra para tejer este ciclo farsesco con el que pretender renovar la escena teatral española del primer tercio del siglo XX.

En el caso del dramaturgo granadino, sus prólogos dan muestras de una gran conciencia dramática que no abandonará a lo largo de su producción dramática² y que nace de la ya clásica tradición de la loa, cuya recuperación en estas primeras décadas del siglo, se convertirá en unos de los estandartes de la corriente renovadora que surge entre algunos dramaturgos imbuidos de una “profunda convicción [...] de reteatralizar el teatro, o, en otras palabras, recuperar los ingredientes estructurales que permiten al espectador reconocer en él una sublimación artística de su existencia cotidiana” (Peral Vega, 2001: 371). De entre los dramaturgos que apuestan por la recuperación del prólogo de raíces clásicas, destacan Jacinto Benavente con dos textos clave, por un lado *Cuento de primavera* y por otro *Los intereses creados*³, y Valle-Inclán con la declaración estética de Don Estrafalario en *Martes de Carnaval*⁴. Federico García Lorca encuentra, en este intento por recuperar el exordio clásico, un nuevo instrumento para reivindicar esa propuesta dramática que late bajo sus textos; a través de estos prólogos, bien sean de carácter metateatral, bien sean de carácter lírico, el dramaturgo granadino traza el camino para alcanzar un contacto con el público “perdido en el aburrimiento y la falsedad de la escena comercial, y llevar al escenario problemas que suponen verdaderos desafíos para el espectador” (Ambrosi, 1999: 391). Prólogos que hilvana con los ya tradicionales objetivos de la loa: la aparición del personaje que pronuncia el texto como embajador del autor, la salutación al público, la petición de silencio y finalmente la *captatio benevolentiae*; todo ello pasado por el tamiz de una nueva concepción dramática en la que se mezclan tradición y modernidad con un claro objetivo:

Meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad. (García Lorca, 1997: III, 635)

2. De entre toda la producción dramática (incluyo el también llamado por Marie Laffranque *teatro inconcluso*) de Federico García Lorca, los textos que vienen precedidos por prólogo, advertencia, prólogo hablado o bien las palabras de Director o Autor son los siguientes: *El maleficio de la mariposa*, *La tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Retablillo de don Cristóbal*, *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, *Dragón*, y la denominada *Comedia sin título*

3. “Bien conoce el autor que tan primitivo espectáculo no es el más digno de un culto auditorio de estos tiempos; así que de vuestra cultura tanto como de vuestra bondad se ampara. El autor sólo pide que añifiéis cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbuceos” (Benavente, 1995: 53).

4. “DON ESTRAFALARIO. – La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos [...]. Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique, qué deseaba ser, contestó: Yo difunto” (Valle-Inclán, 2006: 124).

No me gustaría dejar de señalar como estos prólogos lorquianos suelen recaer a manos de Autores, Poetas y Directores, retomando así una distinción sumamente prolija durante el Siglo de Oro. Recupera así, el concepto de Autor⁵, cercano al de director de escena o de la compañía teatral; esos Poetas como creadores a la sombra del texto; a los que añade como antagonista esa figura del Director, de aquel que “tiene en la compañía la autoridad de toda ella, para encaminar, guiar y gobernar los negocios e intereses comunes” (*Autoridades*, 1732). Esta dualidad de personajes, e incluso en ocasiones de alter ego del dramaturgo granadino, sirven a Federico García Lorca para trazar de nuevo la orilla que separa esas dos concepciones dramáticas opuestas; ese teatro poético en el que se sitúan Autores y Poetas, cuya intención es desnudar la escena para ofrecer al público la verdadera realidad del alma humana; frente a ese teatro de Directores y empresarios burgueses que esconden la realidad tras el entretenimiento vacío y vacío con el que se pretende oscurecer la verdad.

La Advertencia al lector/espectador que abre la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, se convierte en la primera huella de este camino de regreso hacia la tradición de la loa y el exordio. Se trata de una huella, la de esta primera farsa, profundamente marcada por la influencia de la comedia de William Shakespeare *El sueño de una noche de verano*, pero en la que ya se observa el tono que aparecerá en dos prólogos de más enjundia como son el prólogo a *La zapatera prodigiosa* y el del *Retablillo de don Cristóbal y la señá Rosita*. La impronta del dramaturgo inglés se observa no solo en ese personaje llamado Mosquito que tanto ha heredado del duende Puck, sino en la clara alusión que Federico García Lorca hace en la acotación primera.

Palabras, las de este Mosquito que forma parte del *dramatis personae*, en las que se observa como empieza a fraguarse una conciencia dramática que alcanzará su cenit en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, y en las que parecen resonar los ecos de aquel prólogo que Miguel de Cervantes puso a sus comedias y entremeses. El escritor manchego traza con sus palabras una línea entre esas ocho comedias y entremeses que “arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio” (Cervantes, 2000: 93) y la ingente producción dramática de Lope de Vega; es decir, traza ya una línea que distancia dos concepciones dramáticas opuestas⁶. Del mismo modo, Federico García Lorca lleva a cabo toda una declaración de intenciones a través de este embajador del autor que es el Mosquito, con la que se posiciona ante una nueva concepción del teatro, alejada de las tendencias de corte realista y naturalista:

5. “Autor: También se dice el que es cabeza y principal de la farsa que representa las comedias en los corrales o teatros públicos, en cuyo poder entra el caudal que adquieren para su mantenimiento, y para repartirlo entre los cómicos” (*Autoridades*, 1726).

6. “Fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes [...], y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó en el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas” (Cervantes, 2000: 93).

Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condeses y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también. Yo y mi compañía estábamos encerrados [...]. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz. Abrí mi ojo todo lo que puede – me lo quería cerrar el dedo del viento- (García Lorca, 1997: II, 40).

De nuevo, como en la propuesta cervantina, estamos ante una intención por parte del autor de situarse en la orilla del teatro poético, del teatro del alma humana. Así, del mismo modo que “Cervantes ha hecho las paces con el barro humano y se divierte con el espectáculo de sus miserias”(Asensio, 1971: 42), el dramaturgo granadino apuesta ya por un teatro que se acerque al pueblo, un teatro que ponga encima del escenario esas miserias del alma humana, que se enfrente a ellas, ese teatro que es “depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura” (García Lorca, 1997: III, 243). Esta es la orilla de Miguel de Cervantes y de Federico García Lorca, frente al teatro de fastos de Lope de Vega o bien el teatro burgués que copaba los escenarios de la España de la década de los años veinte.

Palabras, las de este pequeño Mosquito, que aparecen bajo el epígrafe de Advertencia, de ese breve escrito con el que se pretende advertir de algo al lector/espectador, pero que a la vez es “un intento de diálogo amistoso y defensivo con la persona que leerá la obra” (Porqueras Mayo, 1957: 48); en ellas no se observa el tono de confrontación con la realidad que aparecerán en otros prólogos⁷. Palabras que convierten a este personaje en embajador de un texto y sitúan de nuevo a Federico García Lorca ante la encrucijada de caminos cervantina. Suenan, en este primer prólogo del ciclo farsesco, los ecos de esa propuesta dramática que tejen los entremeses; con la que se pretende llevar a escena los dramas y las miserias del alma humana y que nace bajo una premisa de libertad; teatro libre y poético frente a las ataduras del teatro nacido bajo las riendas del artificio de la realidad velada.

Advertencia, la de este “personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto” (García Lorca, 1997: II, 40), que supone uno de los primeros pasos hacia la construcción de toda una poética dramática, y bajo la que subyace una de las premisas que forma parte de los requisitos de la loa clásica, la petición de silencio al público⁸: “Callad, para que el silencio se quede más clarito” (García Lorca, 1997: II 40). Junto a la petición de silencio, Mosquito anticipa⁹, en este breve parlamento, el

7. El tono no es todavía el del Autor de *La zapatera prodigiosa* y dista mucho de las palabras con que se abre el texto inconcluso de *Comedia sin título*: “No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad” (García Lorca, 1997: 769).

8. “Mandad callar y escuchar

Estad atentos señores” (Encina, 1995: 81)

9. “va a dar comienzo la gran función titulada *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*... Preparaos a sufrir el genio del puñeterillo Cristóbal y a llorar las ternezas de la señá Rosita que, a más de mujer, es una avefría sobre la charca” (García Lorca, 1997: II, 40).

tema de la obra mientras apuntala el *leitmotiv* que recorrerá la producción dramática de Federico García Lorca: las ansias de libertad del individuo, de aquellos que no encajan dentro de los márgenes establecidos por la sociedad:

Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz. (García Lorca, 1997: II, 40)

Con las palabras de ese Autor que “lleva una carta en la mano” (García Lorca, 1997: II, 196) en el prólogo que abre *La zapatera prodigiosa*, Federico García Lorca da un gran paso de madurez creativa dentro de su producción dramática. Con el prólogo de la farsa violenta, el dramaturgo granadino teje un texto clave por el que se filtra la profunda impronta, no sólo del prólogo a los *Entremeses* cervantinos, sino también del prólogo a esa primera parte de 1605 de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Un texto en el que el Autor, como embajador de la obra, se dirige al público para pedir un poco de atención ante la nueva propuesta dramática que pretende llevar a escena; un teatro alejado de ese teatro que “no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama *matar el tiempo*” (García Lorca, 1997: III, 255), a la vez que recoge el testigo de la tradición clásica.

Entre la advertencia a la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (que aparece ya en el núcleo de redacción primitivo de 1922) y el prólogo a la farsa violenta de la zapatera (incorporado al texto en 1930 para la versión que el dramaturgo granadino llevará al Teatro Español) se observa una evolución y un manejo del género y sus mecanismos que guarda similitudes con la trayectoria de los prólogos de Miguel de Cervantes. Como bien anota el profesor Porqueras Mayo, se observa en el escritor manchego cierta evolución desde el prólogo a *La Galatea* (1585) hasta el prólogo al *Quijote* de 1605 en el que da muestras de querer “arremeter retóricamente contra los prólogos, y mostrar, por detrás, los hilos de la tapicería en los preliminares” (Porqueras Mayo, 1981: 78). Parece que ambos autores, con el paso de los años, las lecturas y la escritura arriban a un mismo puerto: la subversión del prólogo para llevar a cabo la renovación de un género, si bien en el caso del escritor manchego fue la novela, en Federico García Lorca es el teatro; géneros distintos pero con un mismo objetivo de renovación a partir de la asimilación de una tradición ya clásica ponen de nuevo a ambos en el mismo cruce de caminos.

Palabras, las previas a la obra, que Autor recita al salir a escena tras un cierto halo de demiurgo creador¹⁰ y que le convierten en uno de esos “actores cuyo deber es quitar el velo de misterio que le impide al público ver la verdad” (Vitale, 1991: 27); palabras a las que arroja luz el gran discurso leído en el Teatro Español el 1 de febrero de 1935 tras el segundo acto de la representación de *Yerma*. Ambos se convierten en textos imprescindibles para comprender la concepción dramática que con

10. “Autor: el que inventa, discurre, hace y dá principio a alguna cosa. Por excelencia se entiende Dios, como supremo hacedor y autor de todo lo criado. Comúnmente se llama el que escribe libros, y compone y saca a la luz otras obras literarias”, *Autoridades*, 1726.

el paso de los años, las lecturas y los distintos caminos recorridos con *La Barraca*, había ido forjando Federico García Lorca. De ellos se desprende la necesidad de despojarse de esos escenarios llenos de “engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero” (García Lorca, 1997: III, 254), desnudar la escena para poder llegar a crear ese teatro de poesía, de romancillo, que pueda servir como instrumento para la educación de un país; un teatro que se convierta en una “tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas y equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre” (García Lorca, 1997: III, 255). Ese teatro por el luchaba Federico García Lorca encima del escenario del Teatro Español esa noche de febrero, surge de entre las palabras del Autor del prólogo de *La zapatera prodigiosa*, convirtiéndolo así en toda una declaración de intenciones dramáticas:

Por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de un árbol, por ejemplo se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud. (García Lorca, 1997: II, 196)

Federico García Lorca encuentra en la loa del teatro áureo español y los prólogos de Miguel de Cervantes el influjo perfecto para conseguir alcanzar ese teatro que recoja el “latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu con risa o con lágrimas” (García Lorca, 1997: III, 255). Es por ello que, en las palabras de ese Autor que promete “abrir los escotillones de la escena para que vuelvan a salir las copas falsas, [...] y la luna fingida del verdadero teatro” (García Lorca, 1997: II, 647), convergen las huellas de las loas clásicas. En el prólogo al romancillo de la zapaterilla, el Autor se presenta ante el público, de nuevo, como embajador de ese poeta, tras el que se esconde Federico García Lorca, que “pide perdón a las musas por haber transigido en esta prisión de la zapaterilla por intentar divertir a un grupo de gentes” (García Lorca, 1997: II, 647), recuperando de este modo una figura popularmente admitida en el siglo XVII¹¹. Tras las palabras del prologuista encontramos una distinción entre Autor y Poeta, recurrente a lo largo de su producción dramática¹² y a la que en ocasiones se añade un tercer personaje, el del Director; en este caso que nos ocupa, mientras que el poeta es el alter ego de Federico García Lorca, Autor se convierte en su representante frente al público soberano. Representante que se dirige al proscenio con una

11. “El autor que acá me envía a dar cuenta de esta obra” (Flechniakoska, 1975 : 52)

12. Desde el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, pasando por la discusión del Director con don Cristóbal en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, llegando hasta la aparición de los tres personajes, representantes cada uno de la forma de entender el teatro en el *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* y finalmente el prólogo de Autor de la *Comedia sin título*. Intervenciones, todas ellas, que configuran la poética dramática de Federico García Lorca.

salutación que subvierte las que encontramos en las loas del teatro áureo, mientras éstas solían tener un tono laudatorio hacia el público a quien iba dirigida la obra, el dramaturgo granadino, siguiendo la estela de las declaraciones en las que afirma que “el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro” (García Lorca, 1997: III, 255), construye una nueva relación del público con la obra, que jamás deberá estar a merced de sus arbitrios:

Respetable público... (*pausa*). No, respetable público no, público solamente; y no es que el autor no considere al público respetable, todo lo contrario, sino que detrás de esta palabra hay como un delicado temblor de miedo y una especie de súplica para que el auditorio sea generoso con la mímica de los actores. (García Lorca, 1997: II, 196)

Subversión del saludo clásico que se acompaña de una nueva *captatio benevolentiae*, puesto que el “poeta ya no pide benevolencia, sino atención” (García Lorca, 1997: II, 196); no necesita la indulgencia y la simpatía del público, necesita que ponga atención a lo que el poeta pondrá encima del escenario, necesita que sea capaz de romper con los viejos códigos morales; necesita que “no se extrañe el público si aparece violenta o toma actitudes agrias porque ella lucha siempre” (García Lorca, 1997: II, 196). Junto a esta necesidad que el público esté dispuesto a prestar sus cinco sentidos a lo que verá en escena, aparece la petición de silencio; petición que si bien en la loa se hacía a ese público de distintas clases sociales que copaba los corrales de comedia, ahora, en un nuevo giro sobre la tradición clásica¹³, el dramaturgo pide a esa zapaterilla que se esconde tras la cortina: “¡Silencio! (Se descorre la cortina y aparece el decorado con tenue luz)” (García Lorca, 1997: II, 196-197). Todo ello se cierra en cuanto la fantasía se cuelga por entre las rendijas de esa escena en la que “va creciendo la luz” (García Lorca, 1997: II, 197); escena a la que entrará la Zapatera del vestido verde mientras el poeta se despide cual prestidigitador que ha devuelto al escenario la fantasía¹⁴ y el ilusionismo perdido con el teatro realista burgués. Elementos, los de la fantasía, el ilusionismo y lo prodigioso que, como bien apunta la profesora Lina Rodríguez Cachero, “se justifican por la desaparición del mundo de la fantasía en el teatro burgués” (Rodríguez Cachero, 1986: 287); elementos que el Federico García Lorca considera que es necesario que el público recupere.

En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballeros libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que sí esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco. (Cervantes, 2005: 18)

13. “Guardadnos silencio un día,
Tenednos prudencia y seso,
Que habiéndolo entre vosotras
No estaré poco contento” (Flechniakoska, 1975 : 60)

14. “Se quita el sombrero de copa y éste se ilumina por dentro con una luz verde, el Autor lo inclina y sale de él un chorro de agua” (García Lorca, 1997: II, 197).

Derribar la máquina de ese teatro burgués incapaz de mostrar la verdadera realidad, es el objetivo de Federico García Lorca con su farsa violenta y que se desprende de las palabras de Autor:

Ya voy, no tengas tanta impaciencia en salir; no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje barato [...], tu traje y tu lucha será el traje y la lucha de cada espectador sentado en su butaca, en su palco, en su entrada general. (García Lorca, 1997: II, 647)

Hacia finales de 1930 Federico García Lorca sigue dándole vueltas a sus *Títeres de Cachiporra* con la farsa para guiñol que lleva por título *El retablillo de don Cristóbal*; farsa que, una vez más, aparece precedida de un prólogo, pero esta vez, en un intento de construir algo nuevo tomando como punto de partida elementos de la tradición: nos hallamos ante una obra de acto único bajo el epígrafe de “Prólogo hablado”. Un acto que el dramaturgo granadino, mostrando plena destreza de los recursos que le ofrece el teatro de títeres y los elementos de la loa clásica, presenta al público de la mano de tres protagonistas claves en la construcción de la poética dramática que venimos observando en las farsas anteriores: por un lado tenemos a Autor¹⁵, el abogado del texto ante el público y el enlace del público con el Poeta¹⁶, el segundo de los protagonistas y alter ego de Federico García Lorca; y por otro lado, el antagonista a ambos, el Director¹⁷, el representante de ese teatro construido bajo pilares de carácter prosaico, material y tosco, cuyo mayor defecto es correr un tupido velo bajo la verdadera realidad del alma humana.

De nuevo, en las primeras líneas en boca de Autor, que pueden tomarse como el verdadero prólogo de este retablillo, aparecen los elementos ya conocidos que conformaban la loa áurea. Desde la aparición del prologuista como embajador del texto, pasando por la petición de silencio¹⁸ al público tan cercana a las reprimendas hechas al público que llenaba los corrales de comedia¹⁹, hasta llegar a la subversión de esa *captatio benevolentiae* tan prolífica en el siglo XVII con la justifica la elec-

15. “El poeta, que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guiñol tiene la evidencia de que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos” (García Lorca, 1997: II, 398).

16. “Sí, señor; pero es que don Cristóbal yo sé que en el fondo es bueno y que quizá podría serlo [...]. No las quiero de oro. El oro me parece fuego, y yo soy poeta de la noche. Démelas de plata. Las monedas de plata parece que están iluminadas” (García Lorca, 1997: II, 399).

17. “Usted, como poeta, no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos” (García Lorca, 1997: II, 399).

18. “Hombres y mujeres, atención; niño, cállate. Quiero que haya un silencio tan profundo que oigamos el glú-glú de los manantiales [...]. Será necesario que las muchachas cierren los abanicos y las niñas saquen sus pañuelitos de encaje para oír y para ver las cosas de doña Rosita”. (García Lorca, 1997: II, 398).

19. “Guárdanos silencio un día, tenednos prudencia y seso, que habiéndolo entre vosotras no estaré poco contento”. Jean-Louis Flecniakoska (1975: 60).

ción del género del guiñol para hacer llegar al público los abismos más profundos que pueblan el alma humana:

El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia. Así, pues, el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares. (García Lorca, 1997: II, 398)

Pese a que es en boca de Autor como se nos presenta este nuevo *Retablillo*, será en las palabras de ese Poeta “que sabe como nacen las rosas y cómo se crían las estrellas de mar” (García Lorca, 1997: II, 398), tras las que se esconderá toda la concepción dramática lorquiana; todo ese teatro que debe nacer para educar, liberar y hacer crecer a un pueblo, ese teatro que no puede ser de oro sino de plata²⁰. Teatro poético que tiene el deber de desentrañar la verdad de la realidad, de descubrir el alma humana y que se encuentra en la otra orilla del teatro representado por la figura del Director tirano: “Usted, como poeta, no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos todos” (García Lorca, 1997: II, 399).

Descubrir ese secreto, es el objetivo final que se desprende de los prólogos que forman parte del ciclo farsesco; prólogos que Federico García Lorca teje con el hilo que le otorga la pluma de Miguel de Cervantes. Secreto tras el que andaba también el escritor manchego. Autores, que como hemos observado, se encuentran en esa encrucijada de caminos, y que retoman la tradición para renovarla y subvertirla al servicio de una necesidad: poder desentrañar el secreto que pone al descubierto la condición humana, ya que para ambos cualquier otra opción dramática se convierte en un artificio prosaico al servicio una realidad velada.

Bibliografía

- AMBROSI, Paola (1999): “El prólogo en la concepción dramática lorquiana”, *Anales de literatura española*, vol. 24, pp. 389-410.
- ASENSIO, Eugenio (1971): *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- BENAVENTE, Jacinto (1995): *Los intereses creados*, ed. F. Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra.
- BENAVENTE, Jacinto (2001): *Teatro fantástico*, ed. J. Huerta Calvo y E. Peral Verga, Madrid, Espasa Calpe.
- CERVANTES, Miguel de (2000): *Entremeses*, ed. N. Spadaccini, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (2005): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Editorial Planeta.

20. “No las quiero de oro. El oro me parece fuego, y yo soy poeta de la noche. Démelas de plata. Las monedas de plata parece que están iluminadas por la luna” (García Lorca, 1997: II, 399).

- ENCINA, Juan de la (1995): *Égloga de Plácida y Vitoriano*, ed. L. Aliprandini, Madrid, Akal.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (1975): *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997): *Obras Completas. Teatro*, ed. M. García Posada, Tomo III, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997): *Obras Completas. Prosa*, de. M. García Posada, Tomo II, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1990): *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- PERAL VEGA, Emilio Javier (2001): *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1957): *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1981): “En torno a los prólogos de Cervantes” en *Cervantes: su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado de Val, Madrid, EDI-6, pp. 75-86.
- RODRÍGUEZ CACHERO, Lina (1986): “La originalidad de la farsa violenta lorquiana” en *La zapatera prodigiosa*, Valencia, Pre-Textos, pp. 235-363.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2006): *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, Austral.
- VITALE, Rosana (1991): *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos.

El teatro histórico y *Un soñador para un pueblo* de Antonio Buero Vallejo. La recepción de su estreno en 1958

M^a Paz Cornejo Ibares
Universidad de Alcalá

Palabras clave: teatro histórico, Antonio Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*, recepción, censura.

“La tragedia intenta explorar de qué modo
las torpezas humanas se disfrazan de destino”
Antonio Buero Vallejo

Un soñador para un pueblo, escrita y estrenada en el teatro Español el 19 de diciembre de 1958 con gran éxito de público¹, fue la primera obra en la que Antonio Buero Vallejo se vale de un acontecimiento histórico, el motín de Esquilache², para llevar a cabo su reflexión sobre la naturaleza humana. El autor confesó que consideraba que la obra marcaba una nueva etapa dentro de su teatro puesto que le había permitido indagar en nuevas propuestas escénicas (Gómez Escorial, 1972:

1. Así lo atestiguan la crónica de Adolfo Prego en *Blanco y Negro*: “Durante más de cinco minutos los espectadores, puestos en pie, rindieron al autor un caluroso homenaje de admiración” (Prego, 1958: 79) y la de Bayona en *La Vanguardia Española*: “La expectación se trocó en ovaciones entusiastas durante varios momentos de la representación y al terminar la obra, obligando a Buero Vallejo a pronunciar palabras de agradecimiento con la emoción propia del caso” (Bayona, 1958: 11).

2. En este drama Buero Vallejo se centra en la figura Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache, controvertido Ministro de Guerra y Hacienda durante el reinado de Carlos III. Desde su privilegiada posición y con el beneplácito real, había emprendido importantísimas reformas de acondicionamiento e higiene como la pavimentación de las calles, el alumbrado público, la prohibición de arrojar basuras a la vía, la construcción de fosas sépticas, medidas que habían conseguido modernizar la capital e igualarla con el resto de grandes ciudades europeas. Sin embargo, no todos estaban de acuerdo con esta política de reforma, especialmente los sectores más inmovilistas de la sociedad. Un bando del 9 de marzo de 1766 suscitó encendidas polémicas y derivó en el amotinamiento de los madrileños durante la Semana Santa de 1766, desde el 23 de marzo hasta el día 26 de ese mismo mes. Con ese bando se pretendía, como ya se había hecho para los funcionarios, la sustitución obligatoria de las castizas capas largas y los chambergos -enormes sombreros de ala ancha- por capas cortas y el sombrero de tres picos o tricornio, como medida necesaria para acabar con los embozados y la impunidad en los crímenes. Las revueltas en las calles obligaron al exilio del marqués de Esquilache y la renovación de todo el gabinete ministerial, que hubo de prescindir de titulares extranjeros, y un año más tarde, la expulsión de los jesuitas al ser acusados de instigadores. Más allá de la hidalguía del pueblo español por la conservación de sus señas de identidad lo cierto es que hay motivaciones aún no esclarecidas como el papel de algunos aristócratas –por ejemplo, el marqués de la Ensenada, que terminó siendo exiliado, o la subida de precios, puesto que algunos autores hablan de motín de hambre, al estilo de los acaecidos en otros lugares en fechas cercanas.

40), empleando por primera vez recursos que explotará con gran acierto en obras posteriores como *El tragaluz* (1967). Sin embargo, la crítica habla de una nueva etapa dentro del teatro histórico, no tanto por sus aciertos escénicos, sino porque *Un soñador para un pueblo* pretende desmitificar la historia de España, muy al contrario que el teatro histórico anterior que solía asentir con el discurso oficial.

A diferencia de los autores tradicionales, el autor considera el teatro histórico como una oportunidad para establecer relaciones entre el pasado, el siglo XVIII y la realidad actual, la España de finales de los cincuenta, puesto que se siguen manteniendo, a grandes rasgos, los mismos conflictos y problemáticas. En este sentido, afirma que “cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual” y “es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente” (Buero Vallejo, 1981: 19) por lo que la materia histórica le resulta relevante en cuanto a su trasposición al presente. No solo se trata de establecer esta relación, sino que el papel del dramaturgo puede ser crucial en la construcción de la memoria. De hecho, según el autor, los autores de teatro histórico “deben no ya refrendar, sino ir por delante de la historia más o menos establecida, abrir nuevas vías de comprensión de la misma e inducir interpretaciones históricas más exactas” (Buero Vallejo, 1981: 19). Con *Un soñador para un pueblo* Buero Vallejo se propone iniciar un “proceso a la historia de España” (Doménech, 1993: 150) como antes lo había hecho con la sociedad española.

No es nada casual que Buero Vallejo haya elegido el siglo XVIII, siglo especialmente conflictivo en la España de la posguerra por las enfrentadas corrientes ideológicas que defendían visiones antagónicas del mismo. Pilar de la Puente Samaniego (1988: 29) destaca que durante finales de los cuarenta y cincuenta se despertó un gran interés en la nueva historiografía por revisar las ideas establecidas sobre el siglo XVIII y la Ilustración. Anteriormente, esta época solía presentarse como impía, decadente y extranjerizante, y paradójicamente como una etapa oscura en la historia de España. Desde una visión tradicional, se consideraba el motín como un antecedente del Dos de Mayo, símbolo por antonomasia de la derrota de las ideas afrancesadas y ateas gracias a la gallardía del pueblo español. Esta idea, como analizaremos más adelante, es el sustento de la reacción de una parte de la crítica teatral de la época, acérrima defensora de un patriotismo trasnochado que unía identidad nacional con catolicismo.

En su selección de la materia dramática Buero Vallejo tiene como modelo a Galdós, pero, principalmente, a Unamuno, especialmente aquel Unamuno de *En torno al casticismo* (Jhoston, 1982: 341). Parece asumir ambas visiones cuando afirma que:

[...] de dos cosas precisa el autor resuelto a dar una visión enriquecedora y no tradicional de personas y acontecimientos pasados: el conocimiento profundo de lo realmente sucedido y de sus causas, tanto sociales como psicológicas, por un lado, la intuición de la intrahistoria posible que los hechos documentados no pueden dar, por el otro”. (Buero Vallejo, 1981: 19)

Con Unamuno además comparte ese dolor por una España que no ha sido, pero que puede ser. Esto queda patente en su dedicatoria a Machado y la referencia a su poema “Una España joven”, donde se increpa a la juventud para que continúe la lucha por alcanzar lo que aun no se ha conseguido, en una lucha que siempre ha de ser renovada por la nuevas generaciones.

El dramaturgo subtitula la obra como “versión libre de un episodio histórico en dos partes”. Puede que se trate de una fórmula de precaución para que su versión no sea analizada con el rigor exigible a un historiador, aunque siempre se ha admitido cierta desviación para convertir en materia dramática el episodio histórico. En palabras de Buero Vallejo, “para lograrlo, el autor no tiene por qué ceñirse a total fidelidad cronológica, espacial o biográfica respecto de los hechos comprobados” (1981: 19). Sin embargo, el autor muestra un gran interés por desentrañar la “verdad” histórica. Confiesa que ha analizado abundante bibliografía para la reconstrucción del episodio y de la semblanza del marqués de Esquilache, consultando fuentes de distintas características y épocas: literarias, narraciones de testigos presenciales, monografías históricas y ensayos³. Si atendemos al estudio de Iglesias Feijoo así como su edición del drama (Buero Vallejo, 1997), nos daremos cuenta de lo escrupuloso que se muestra Buero Vallejo en anotar detalles obtenidos de esa extensa documentación consultada. Por ejemplo, la figura de Bernardo, el calesero; la décima que recita el ciego; los gritos de “Viva el Rey, muera Esquilache”; las finas medias de algunos de los que intervinieron en asalto de la casa de las Siete Chimeneas donde vivía Esquilache; la muerte del mozo de mulas; la rotura de los faroles que se habían hecho instalar; o el almanaque de Torres Villarroel que funciona como presagio de los hechos que se van a desencadenar (Iglesias Feijoo, 1982: 242-243).

Más allá del afán por la fidelidad a los hechos históricos, esa minuciosidad actúa como arma preventiva frente a las críticas de aquellos que no comparten la misma visión de los hechos. No es de extrañar esa precaución puesto que ya durante el proceso de censura la obra suscitó suspicacias por su reinterpretación de la figura de Esquilache y del siglo XVIII. Para Pío García Escudero la obra era tendenciosa y encontraba el retrato del marqués como demasiado afrancesado en “numerosas frases que, a mi juicio llegan a deformar la verdad histórica y son poco favorables para España y para el pueblo español” (Muñoz Cáliz, 2005: 83). Alfredo Timermans compartía esta misma opinión y tampoco consideraba adecuado el situar al marqués de la Ensenada como instigador del motín o inapropiada la crítica a los títulos nobiliarios y al Santo Oficio, así como la defensa en la obra de la implantación de

3. “Para Esquilache, para el motín y para el ambiente general de la época consulté bastantes cosas. Libros más que documentos, por supuesto, pues no soy un investigador. No diré aquí la relación completa de lo leído resultaría pesada. Feijoo, Torres Villarroel, Don Ramón de la Cruz, son literatos del tiempo muy provechosos para la recta comprensión de éste. La vida de Carlos III, del conde Fernán Nuñez que vivió junto al rey los días del motín, ofrece el interés de un testigo presencial. Obtuve muy importantes datos en la Historia del reinado de Carlos III, de Danvila y Colla, obra muy completa y bien documentada, así como también el admirable libro sobre el rey Carlos III de Ferrer del Río. Lecturas más modernas me han servido asimismo: Maraño, Fernando Díaz-Plaja, Sáinz de Robles” (Buero Vallejo, 1959: 4).

ideas europeizantes (Muñoz Cáliz, 2005: 83-84). A pesar de todo, los censores la aprobaron con solo dos pequeñas tachaduras menores⁴.

La polémica, ni mucho menos, acabó aquí. La obra fue objeto de encendidos debates puesto que, aunque recibió la valoración positiva de críticos como Marquerie en *ABC*⁵, Torrente Ballester en *Arriba*⁶, Adolfo Prego en *Blanco y Negro*⁷, José Antonio Bayona en *La Vanguardia Española*⁸ o Nicolás González Ruiz en *Ya*⁹, todos ellos intachables en cuanto a su adecuación a la ideología dominante, la obra sufrió el ataque de todo un sector que encontraba en ella una tergiversación de la historia. V. Fernández Asís fue el primero que hizo una crítica demoledora en el periódico *Pueblo* tachando a la obra despectivamente de ser “un buen libreto de zarzuela”¹⁰, género en total decadencia en aquellos años. El crítico acusa al autor de no ajustarse a la Historia y de valerse de fuentes partidistas para apoyar su tesis:

La argumentación de Buero Vallejo no es válida, porque no es imparcial, porque se pone descaradamente de parte del ministro, porque escamotea sus prevaricaciones y torpedea lo que de razonable había en la oposición a desprenderse de la capa larga y el sombrero gacho. (Fernández Asís, 1958)

José María García Escudero señala que la obra es “puro teatro de ideas” que idealiza la figura de Esquilache y desprecia al pueblo protagonista el motín que pinta como “sucios, supersticiosos y afrailados” (García Escudero, 1959a), en un retrato muy dispar al que solían recibir los participantes en el Dos de Mayo que sucederá medio siglo después. Por eso el crítico se pregunta si el público sabe lo que está aplaudiendo o si el autor conoce lo que está planteando. Asimismo, recupera la figura de Menéndez Pidal para justificar la animadversión del pueblo hacia “«la

4. El ataque del Rey a los políticos, “son políticos, o sea, malvados” que quedo suavizada en “Los demás se llenan la boca de grandes palabras y, en el fondo, sólo esconden mezquindad y egoísmo” (p. 127) y la alusión al Pardo (p. 125), que se sustituye por ¿Tú, aquí?, en una pregunta del Rey a Esquilache. Esta última supresión es tan poco significativa que se el actor se equivocó, pero la mención no levantó nada de revuelo en el teatro (Muñoz Cáliz, 2005: 84).

5. “[...] ha sabido darnos con evidente altura, dignidad y decoro su particular percepción de unos hechos y de unos móviles que si no fueron así, muy bien pudieran haber sido” (Marquerie, 1958: 81).

6. Afirmaba el crítico “el reconocimiento de la hondura, claridad y acierto de su visión históricodramática de uno de los episodios, de una de las figuras políticas menos entendidas y peor interpretadas de nuestra historia” (Torrente Ballester, 1958: 19).

7. “Buero había escrito, en efecto, una pieza con rumbo y estilo de gran teatro, inyectando en un capítulo de la historia nacional buena dosis de espíritu crítico” (Prego, 1958: 79).

8. “A la fidelidad de los datos históricos ha correspondido una actitud seria y digna frente a unas figuras de nuestro siglo XVIII que tuvieron papeles de primer orden en los anales de España” (Bayona, 1958: 11).

9. “La tesis política de Buero, muy exacta, no nueva en realidad, es que en el gran político hay un soñador, un realizador de sueños” (González Ruiz, 1958).

10. Y continúa en este sentido con: “la ausencia de profundidad, la definición de los caracteres por las palabras, el tratamiento de hechos y personajes con medidas superficiales y hasta el trivial romanticismo demagógico de la criadita comprensiva y enamorada, todo contribuye a crear un clima zarzuelero, del que se contagia el público con aplausos, aclamaciones y bravos que nos hacen temer que, efectivamente, ese el género nacional por excelencia” (Fernández Asís, 1958: 14).

plaga de aventureros, arbitristas, abates, cortesanas y lacayos franceses, irlandeses e italianos» que desde principios de siglo habían caído sobre España «como nube de langosta, para acabarnos de saquear y empobrecer» (García Escudero, 1959a).

El continuador de este mensaje fue Jesús Suevos que en *Arriba* formuló de una forma mucho más clara la confrontación de las ideas de Buero con la tradición historiográfica. Para empezar, establece que el corte de capas y chambergos, atacaba a la identidad espiritual del pueblo español, aunque olvidaba que ese traje había llegado con la guardia flamenca del general Schomberg en los tiempos de Carlos II, el último de los Austrias. Por otra parte, aseguraba que se habían fusionado identidad nacional y religión desde los tiempos de la Reconquista y el Imperio Español, y por lo tanto, durante el proceso de secularización de la sociedad durante el siglo XVIII los españoles:

[...] sufrieron la más terrible de las perplejidades. Porque lo que llevaban en las entretelas del corazón y constituía la base de su ser nacional aparecía derrotado y en su lugar se les proponían nuevas ideas y métodos que les eran extraños e incómodos. El español dieciochesco tuvo que elegir entre ser auténtico y anacrónico o ser actual y mimético. (Suevos, 1959: 35)

Tilda a las ideas ilustradas de moda extranjera y censura a sus adeptos por permitir “de lo que había sido medula y esperanza de la ambición histórica española” (Suevos, 1959: 35). Sitúa el fracaso de España no en el 98, sino en el siglo XVIII puesto que los ilustrados “levantaron palacios y Museos para todas las artes menos para una: la que permitiría recrear el espíritu hispánico a la luz de nuevas ideas sin por eso dejar de ser españoles. Para ser algo más que monos de imitación de Francia” (Suevos, 1959: 35).

José María García Escudero vuelve a la carga con otro artículo en *Ya* donde critica la revisión historiográfica reciente para señalar que el reformismo de Esquilache “durante muchos años ha recibido muy mala prensa; pero ahora para que la va teniendo demasiado buena” (García Escudero, 1959b). Acusa a Buero Vallejo de defender el despotismo de esos ilustrados que gobiernan sin el pueblo, como señala el marqués de la Ensenada. Pero el dramaturgo se encarga de poner en boca de Esquilache: “pero no porque siempre sea menor de edad, sino porque todavía es menor de edad” (p. 81), mostrando a las claras la alabanza no a la totalidad del sistema ilustrado en cuanto a orden social, pero sí como fórmula para la el progreso y la educación del pueblo. Por su parte, Mariano Daranas considera que el esquilachismo “es solo negocio de papanatas o de viles” y “que si alguna vez un motín justificado y decente se ha salido con la suya, repugnando sangre y saqueos, incendios u homicidios, ése es el motín madrileño de las capas en marzo, precisamente, de 1766” (Daranas, 1959: 44).

Analizando el posicionamiento de estos críticos terminamos compartiendo la afirmación de Iglesias Feijoo cuando dice que “lo que irritaba no era que el autor se hubiese apartado de la historia, sino precisamente que no se había alejado de ella”

(Iglesias Feijoo, 1982: 240). Toda esta contra-argumentación que arremete contra *Un soñador para un pueblo* no sólo lo hace contra Buero Vallejo y la tesis del drama, sino que ataca a la revisión de la historia que habla de oportunidades perdidas para crear un país secular y progresista que mire al futuro y sus potencialidades y se desprege de una idea inmovilista de la sociedad. Más allá de la anécdota que supuso este animado debate en la prensa, Berta Muñoz Cáliz (2005: 84) apunta que “tal vez esta polémica que los censores no pudieron prever, motivó que los dramas históricos presentados a partir de entonces fueran observados con más celo que este primero”.

El debate no sólo se produjo en el ala más conservadora de la crítica. José María de Quinto también acusó al autor de realizar un retrato denigrante del pueblo. Buero, sitúa la esperanza de Esquilache en las posibilidades de Fernandita, una criada por la que desarrolla un especial afecto, muchacha cuya principal característica es ser una víctima por una parte de las nefastas condiciones sanitarias de la ciudad madrileña que acabaron con su madre, por otra, de los embozados que impunemente mataron a su padre, y finalmente, de los últimos acontecimientos relacionados con el motín que han permitido las circunstancias para que pierda a su amado, Julián, un mozo de mulas de la casa del marqués, y sea violada por Bernardo, el calesero, que impondrá por la fuerza lo que no ha conseguido por otros medios. Fernandita es esa parte del pueblo que sí apoya y comprende la necesidad de las reformas. De hecho, durante el clímax de la obra, cuando Esquilache entrega la carta de destierro a Ensenada por estar detrás de las protestas, el italiano dice que ella es la única que puede juzgarles, ella puede emplear su libertad para cambiar las cosas. Esquilache pregunta a Fernandita, al pueblo, a los espectadores: “¿Seréis capaces? ¿Serás tú capaz?” (p. 194). Sin embargo, José María de Quinto (1965: 19) estableció que la relación de servilismo establecida entre ambos personajes era humillante para el personaje de Fernandita y mermaba la capacidad crítica de la obra. Con todo, coincidimos con Doménech (1993, 163) en que la condición de criada es un recurso dramático para que exista veracidad, es decir, es una forma plausible de que ambos personajes entre en relación. De hecho, otros muchos críticos alabaron el desarrollo psicológico del personaje¹¹, aunque bien es cierto que otros no tanto¹².

Por otra parte, parece claro que la gran mayoría de los espectadores que acudieron al estreno se posicionaron junto a la tesis del autor, y recogieron con claridad su mensaje. Así nos lo hace ver el crítico de *Blanco y Negro* “los espectadores – pueblo al fin y al cabo – estaban en la noche del estreno al lado de Esquilache y no con los personajes que exhibían su condición de españoles como patente de corso para

11. Sirva como muestra las palabras de Marquerie “El pueblo y el soñador que en la obra chocan creando así el nudo de la pieza, están pintados con singular verismo, y el motor psicológico de sus acciones y de sus reacciones se traduce en réplicas expresivas [...]” (Marquerie, 1958: 81) “aunque en algún instante resulte artificiosa, sobre todo si se tiene en cuenta que la doncella analfabeta se expresa en algún momento con cierta elocuencia literaria. Pero, en realidad esto es una licencia permisible” (Marquerie, 1958: 81)

12. Javier Fábregas creía que “Fernandita es el único personaje psicológicamente incongruente de la obra” (Fábregas, 1960: 12)

mantener a las gentes sencillas en un estado de postración mental, moral y económica” (Prego, 1958: 79), a pesar de que hubiera otros espectadores “burgueses” que dijeran que la obra era “populachera” (Torrente Ballester, 1958: 19).

Como ya se señaló esta obra inició una nueva etapa en el teatro histórico español, precisamente porque se empezó a vislumbrar la capacidad de crítica y cuestionamiento de la sociedad que permitía este tipo de dramas¹³. Hasta la fecha, el teatro histórico había sido complaciente, utilizando la historia como fondo decorativo. Como señala Ricardo Doménech (1993: 154) el teatro de la posguerra anterior a *Un soñador para un pueblo* es “convencional, ideológicamente y artísticamente conservador”. Antes de la guerra tenemos los brillantes modelos de Lorca con Mariana Pineda y Valle-Inclán con *Farsa y licencia de la reina castiza*, pero no tuvieron continuación. La línea dominante la iniciaron Marquina y Villaespesa, especialmente con títulos de éste último como *Las hijas del Cid* (1908) o *En Flandes se ha puesto el sol* (1910) con un teatro histórico que se alimentaba de la nostalgia por un esplendor español perdido en un discurso de reafirmación patriótica, grandilocuente y de escasa profundización histórica. Cierta profusión de este tipo de títulos en cartelera, motivó la parodia de Pedro Muñoz Seca *La venganza de don Mendo* (1918). El heredero de Marquina, será José María Pemán con títulos como *El divino impaciente* (1931) y *Cuando las cortes de Cádiz* (1934), ambas con una clara intencionalidad política, y otros títulos como *Cisneros* (1934) o *La santa virreina* (1939)¹⁴.

El teatro de Buero inicia una posición diferente que fue continuada por muy pocos. Se señala a Casona, con *El caballero de las espuelas de oro* (1962), pero ni la intención ni el alcance son comparables, como tampoco lo es la obra de Joaquín Calvo Sotelo, *El proceso del arzobispo Carranza* (1964). Sí que hay autores que reconocen las posibilidades del teatro histórico como Martín Recuerda (*Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* o *El engaño*), Rodríguez Méndez (*Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga* o *Historia de unos cuantos*), Lauro Olmo (*Pablo Iglesias*) o Domingo Miras¹⁵.

Para concluir, más allá de los hallazgos escénicos y dramáticos de la obra, está claro que se han conseguido plasmar en la obra las intenciones de su autor que mencionábamos al principio. Buero Vallejo nos remite al pasado para mostrarnos que los valores tradicionales son mutables, pasajeros y caducos. La separación temporal no es un elemento de distanciamiento brechtiano, de hecho, el autor no renuncia a

13. Algo parecido ocurrió con la obra de Arthur Miller *Las brujas de Salem* que sufrió la persecución de la política anticomunista del senador McCarthy.

14. Se sucedieron los títulos históricos dentro esa misma línea conservadora. Tenemos el caso de Agustín de Foxa con *Baile en capitania* o Joaquín Calvo Sotelo con *La vida inmóvil*, *Plaza de Oriente* o *María Antonieta*, pero destaca especialmente el caso de Juan Ignacio Luca de Tena con las celebradas obras *¿Dónde vas a Alfonso XII?* (1957) y *¿Dónde vas triste de ti?* (1959), con una visión edulcorada de la historia. Con otra intención nos encontramos el caso de Alfonso Paso con *El mejor mozo de España* (1953) sobre la figura de Lope de Vega o *Catalina no es formal* (1958). *Un soñador para un pueblo* compartió cartel con otras dos obras históricas *Pregunta por Julio César* (1959) de Paso y *El amor no es un potro desbocado* de Luis Escobar. Para una revisión de estos autores Puente Samaniego (1988: 5-10).

15. Consúltese Halsey (1996).

planteamientos aristotélicos de la tragedia como la contraposición de antagonistas, el clímax o la función catártica. El recurrir al pasado es una forma de hacernos tomar perspectiva sobre el papel de cada individuo en el devenir histórico. En palabras de Buero Vallejo “el escritor debe convertirse en una parte de la conciencia de su sociedad” (Buero Vallejo. 1965: 20) y así lo hizo, lo que provocó el malestar en el sector más inmovilista de la sociedad española de posguerra.

Bibliografía

- ARAGONÉS, Juan Emilio (1959): “*Un soñador para un pueblo* y otros estrenos”, en *La Hora*, 31 de enero de 1959.
- BALESTRINO, Graciela (2001): “Buero Vallejo: teoría del teatro histórico”, en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de Jujuy, n° 16, mayo 2001, pp. 9-16.
- BAYONA, José Antonio (1958): “Estreno de *Un soñador para un pueblo*”, en *La vanguardia española*, 20 de diciembre de 1958, p. 11.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1965): “El escritor y su espejo: Antonio Buero Vallejo”, en *ABC*, 26 de agosto de 1965, p. 20.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1981): “Acerca del drama histórico” en *Primer Acto*, n° 187, pp. 18-21.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1959): “Tres preguntas a Buero Vallejo” en *Ínsula*, n° 147, febrero 1959, p. 4.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1997): *Un soñador para un pueblo*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa Calpe.
- CARRASCO, Iván (1980): “Naturaleza y función de las acotaciones. (A propósito de Buero Vallejo)”, en *Estudios Filológicos*, XV, pp. 39-50.
- DARANAS, Mariano (1959): “Soñadores”, en *ABC*, 15 de marzo de 1959, p. 44.
- DÍAZ-CAÑABETE, Antonio (1958): “Español. *Un soñador para un pueblo*”, en *Semana*, 23 de diciembre 1958, n° 983, p. 55.
- DOMÉNECH, Ricardo (1993): *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos.
- DOMÉNECH, Ricardo (1959): “Un soñador para un pueblo”, en *Acanto cultural*, n° 3, enero 1959, pp. XVIII-XIX.
- FÁBREGAS, Javier (1960): “Un soñador sin su pueblo”, en *Solidaridad Nacional*, 19 de febrero de 1960, p. 12.
- FERNÁNDEZ ASIS, V. (1958): “*Un soñador para un pueblo*, de Buero Vallejo.”, en *Pueblo*, 19 de diciembre de 1958, p. 14.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1959): “*Un soñador para un pueblo* de Antonio Buero Vallejo”, en *Índice de las artes y las letras*, n° 122, febrero 1959, p. 18.
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1959a): “Un soñador para un pueblo”, en *Ya*, 27 de diciembre de 1958, p. 5.
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1959b): “Un pueblo para un soñador”, en *Ya*, 1 de enero de 1959.

- GÓMEZ ESCORIAL, Ángel (1972): “Minucioso Buero”, en *Blanco y Negro*, 6 de mayo de 1972, pp. 36-40.
- GOMIS, Lorenzo (1960): “A propósito de un drama”, en *Destino*, 23 de enero de 1960, p. 13.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1958): “*Un soñador para un pueblo* de Buero Vallejo en el Español”, en *Ya*, 19 de diciembre de 1958.
- HALSEY, Martha T. (1996): “Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la posguerra española”, en *Boletín Fundación García Lorca*, nº 19-20, pp. 351-367.
- HALSEY, Martha T. (1984): “The Dreamer in the Tragic Theater of Buero Vallejo”, en *Estudios sobre Buero Vallejo*, Mariano de Paco (ed.), Murcia, Universidad de Murcia, Vol. II, pp- 47-61.
- HALSEY, Martha T. (1969): “The Rebel Protagonist: Ibsen's *An Enemy for the People* and Buero's *Un soñador para un pueblo*”, en *Comparative Literature Studies*, vol. VI, nº 4, diciembre 1969, pp. 462-471.
- HERRERO, Pedro Mario (1958): “*Un soñador para un pueblo*. Esquilache y Carlos III en la obra número once de Antonio Buero Vallejo”, en *El Español*, 28 de diciembre de 1958, pp. 46-49.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1982): *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- JHOSTON, David (1982): “Posibles paralelos entre la obra de Unamuno y el teatro “histórico” de Buero Vallejo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 386, pp. 340-364.
- MARQUERÍE, Alfredo (1958): “En el Español se estrenó *Un soñador para un pueblo*”, en *ABC*, 19 de diciembre de 1958, p. 81.
- MOLINA, Ida (1975): “Dreamers and power: Buero Vallejo's *Un soñador para un pueblo* and Ibsen's *An enemy of the people*”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 2, pp. 241-258.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PACO, Mariano de (1994): *De re bueriana (sobre el autor y las obras)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- POMBO ANGULO, Manuel (1958): “Ensayo general de *Un soñador para un pueblo*”, en *La vanguardia española*, 19 de diciembre de 1958, p. 13.
- PREGO, Adolfo (1988): “Drama político”, en *Blanco y Negro*, 27 de diciembre de 1958, pp. 79-80.
- PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la. (1988): *Antonio Buero Vallejo. Proceso a la Historia de España*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- QUINTO, José María de (1965): “Crónica de teatro”, en *Ínsula*, nº 220, marzo 1965, p. 19.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1989): “Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX.”, en *Actas del Noveno Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols., Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 383-388.
- SÁNCHEZ AGESTA, Luis (1959): “El drama del siglo XVIII”, en *Ya*, 7 de enero de 1959.
- SITJÁ, Príncipe (1959): “La lección de los sueños. *Un soñador para un pueblo*, de Antonio Buero Vallejo”, en *El Ciervo*, nº 74, abril 1959, p. 14.

- SORDO, Enrique (1960): “*Un soñador para un pueblo*”, en *Revista de actualidades artes y letras*, nº 405, julio 1960, p. 14.
- SUEVOS, Jesús (1959): “Las luces y las raíces”, en *Arriba*, 28 de diciembre de 1959, p. 35.
- THOMPSON, Michael (1995): “Framing on stage and screen: Antonio Buero Vallejo's *Un soñador para un pueblo* and Josefina Molina's *Esquilache*”, en *Romance Studies*, nº 26, pp. 61-76.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1958): “Estreno de *Un soñador para un pueblo* en el Teatro Español”, en *Arriba*, 19 de diciembre de 1958, p. 19.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael (1959): “*Un soñador para un pueblo* de Buero Vallejo”, en *Ínsula*, nº 147, febrero 1959, p. 12.

Fundamentos de teoría crítica en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* de Rafael Sánchez Ferlosio

Bernat Padró Nieto
Universitat de Barcelona

Palabras Clave: Adorno, Benjamin, crítica de la ideología, Sánchez Ferlosio, teoría del ensayo.

1. Propuesta

La estimación que Rafael Sánchez Ferlosio profesa por los ensayos de Theodor W. Adorno o de Walter Benjamin es notoria, hasta el punto de haberse convertido en los últimos años en un tópico del periodismo. Esta predilección es tangible en los textos fragmentarios, que Ferlosio llama “pecios”, reunidos en su libro *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993). Si por un lado este libro continúa una tradición ensayística española que tuvo su auge en los años veinte y treinta —pensemos en las “glosas” de Eugenio d’Ors, los “aforismos” de José Bergamín, las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna, o en los textos del *Juan de Mairena* de Antonio Machado—, por otro emparenta con dos libros de los pensadores alemanes: *Dirección única* (1928) de Walter Benjamin y *Minima moralia* (1951) de Theodor W. Adorno.

Esta poética de la forma breve intenta llevar a cabo una reflexión dialéctica no sistemática. Su pertinencia parte de la premisa de que toda visión del mundo sistemática, o dicho de otro modo, toda presunta adecuación coherente entre discurso y mundo, resulta en última instancia ideológica, y acaba justificando situaciones de opresión y violencia como partes necesarias del sistema. Lo que toma Ferlosio de los textos de Benjamin y Adorno es precisamente un tipo de análisis que no se apoya en una relación histórica entendida como serie de causas y sus efectos. Explicar el mundo de este modo sería justificar su estado actual, sería dar por bueno todo sacrificio presente en aras de un porvenir mejor, o justificar toda barbarie pasada como mal necesario para alcanzar la virtud actual. La renuncia a una síntesis final permite prescindir de la relación de causalidad necesaria que impone toda conclusión explicativa. El ejercicio ensayístico de Ferlosio se caracteriza por su sensibilidad respecto a todas las formas de violencia, y no es la menor la que aparece en los discursos bajo la forma de tesis, máximas o conclusiones de todo tipo. No en vano *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* abre con el siguiente fragmento:

“Lo más sospechoso de las soluciones es que se las encuentra siempre que se quiere” (Sánchez Ferlosio, 1994: 9). Toda solución resulta ser un acto de violencia que se le aplica a un problema, porque constituye una renuncia a seguir aprendiendo de él para imponer una conclusión que ya estaba prevista con antelación. Una visión del mundo que considere cualquiera de sus aspectos por el grado de resistencia que ofrece a la comprensión participa de la práctica de su dominación. Toda explicación es violencia en la medida en que se resuelve en una concesión que legitima un poder opresor; en la medida que aniquila lo subversivo que contiene toda contradicción que presenta el mundo. Por ello el discurso debe ser objeto de la crítica, ya que toda violencia comienza por su legitimación discursiva. Numerosos pecios apuntan esta cuestión: “Aquel que en última instancia se halla siempre dispuesto, si es preciso, a no vacilar en imponer su autoridad más valdría que desistiese ya desde el principio de querer empezar por intentar ser escuchado. Si en el límite está la violencia, todo el resto es ya también violencia” (Sánchez Ferlosio, 1994: 21). En otro leemos: “La leal recomendación: «Ajústate a los hechos», a poco que se recalque, amaga siempre teñirse y aun virarse en el desleal y tácito mensaje: «Doblégate a lo más fuerte»” (Sánchez Ferlosio, 1994: 164). El fragmento breve de prosa ensayística pretende denunciar las inercias ideológicas del lenguaje a la vez que evita caer en la tentación de reproducirlas. Constituye una crítica de la violencia y de la ideología que la justifica, a la vez que una práctica discursiva que evite de raíz cualquier complicidad con las instancias legitimadoras del poder, mediante una forma que no sea asimilable por el orden discursivo ideológico.

2. Crítica de la ideología

Coincide Ferlosio con los autores de la Escuela de Frankfurt en su crítica de la ideología. Por ideología entendemos –dejemos por hoy las distintas acepciones que ha venido aportando la crítica marxista– aquel edificio discursivo que tiene por objeto la descripción objetiva del mundo. Tal discurso tiene poder performativo, instituye los fundamentos de la cognoscibilidad del mundo, estructura la sociedad y enmascara a su vez las tensiones y sometimientos que están en su base. La ideología es aquello sobre lo que no se discute. Es una representación del mundo que pretende no serlo: se propone como lenguaje adánico, transparente, capaz de designar sin mediación un mundo que considera que nos es dado en su realidad intocada por el discurso. La objetividad que pretende se basa en la aceptación convencional de su arbitrariedad por parte de un colectivo. Un pecio de Ferlosio compara esa arbitrariedad con la de los usos horarios:

(Usos.) A ninguna palabra se le pide ya ningún otro orden de verdad que el que pueda pedirse a la hora. La verdad que se pide a los relojes consiste en que cada uno de ellos diga la hora que están diciendo los demás. Cuál tiene que ser ésta, es algo arbitrariamente convenido. [...] Tener ideología no es tener ideas. Éstas no son como las cerezas,

sino que vienen sueltas, hasta el punto de que una misma persona puede juntar varias que se hallan en conflicto unas con otras. Las ideologías son, en cambio, como paquetes de ideas preestablecidos, conjuntos de tics fisonómicamente coherentes, como rasgos clasificatorios que se copertenen en una taxonomía o tipología personal socialmente congelada. [...] Ésta es la función de las ideologías; y las ideas, encerradas en paquetes tales, se ven supeditadas a ese único y tristísimo papel (Sánchez Ferlosio, 1994: 99-101).

La reflexión sobre el lenguaje que ensaya Ferlosio permite denunciar la falacia de toda pretensión discursiva que pretenda ser reflejo natural de la verdad. Escribe Ferlosio que la invención de la verdad fue lo que hizo falaz a la palabra: “La palabra, que había nacido sólo para ser ficción –ilustración imaginaria con la que los hombres podían repetirse en simulacro sus acciones, sentados junto al fuego–, se hizo madre de engaños cuando se la erigió en decidora de verdades” (Sánchez Ferlosio, 1994: 180). La sociología, desde Durkheim –por no decir desde Engels y Marx– atribuye a los pactos de convivencia sedimentados históricamente en el lenguaje la universalidad de los conceptos que estructuran la inteligibilidad de una comunidad. La lingüística, desde Saussure –por lo menos–, considera arbitraria toda relación entre tales conceptos y su imagen sonora –el significante–. La adecuación entre el signo y su referente –del que éste obtendría su verdad– queda así en manos de la arbitrariedad. La literatura moderna es el ámbito privilegiado de tal reflexión, como bien sabe Ferlosio: “(*El yelmo de Mambrino*.) Sin embargo... ¡oh, sin embargo!./ otro salto tan grande te hizo falta,/ bacía, para llegar a ser bacía,/ como el que te hacen dar para ser yelmo” (Sánchez Ferlosio, 1994: 179). Por ello, como leemos en otro pecio: “las verdades son siempre falsas, como lo demuestra el hecho de que su séquito no se componga de estudiosos, sino de guardaespaldas” (Sánchez Ferlosio, 1994: 29).

3. El carácter de Don Quijote o la dialéctica de la Ilustración

La *Dialéctica de la Ilustración*, publicada por Adorno y Horkheimer en 1947, contiene los fundamentos de la teoría crítica desarrollada por los miembros de la llamada Escuela de Frankfurt. Si a este texto añadimos tres ensayos de Walter Benjamin: *Para la crítica de la violencia* (1921), *Destino y carácter* (1919) y *Tesis de la filosofía de la historia* (1940), obtenemos un corpus de teoría crítica en diálogo con el cual Ferlosio piensa problemáticamente los asuntos tratados en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Partiendo de una concepción agónica de la sociedad, en la que cualquier sector vive en tensión con los demás, *Para la crítica de la violencia* muestra que todo estado de cosas aparentemente pacífico es en realidad la consumación de una tensión violenta en la que una de las partes ha sido implacablemente oprimida, hasta ser prácticamente invisible. Toda institución aparentemente neutra se manifiesta desde esta perspectiva no solo como vencedora,

sino como agente de la dominación que mantiene la paz y en símbolo su legitimación. Un punto de vista análogo es el que toma Ferlosio, por ejemplo, para ver “la Justicia originaria como una coartada de la punición y vislumbrar a los jueces, los defensores, los fiscales como el cuerpo de casa o personal de servicio del verdugo” (Sánchez Ferlosio 1994: 133). En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer muestran que esta dialéctica alcanza los orígenes remotos de la civilización, de modo que la historia de la humanidad repite una misma estructura: cada intento del ser humano de liberarse de una opresión ha cristalizado en formas de dominación todavía más implacables. Si por pensamiento ilustrado entienden toda reflexión sobre la libertad en sociedad, Adorno y Horkheimer se preguntan, contra la idea burguesa de progreso, por qué el proceso civilizatorio, en vez de emancipar al hombre, lo hunde en nuevas formas de barbarie. Según estos autores, la libertad humana se planteó como salida del imperio de la naturaleza para garantizar la supervivencia en la organización cultural. Pero en ese proceso primó el desarrollo de un saber instrumental: lo que el ser humano ha querido saber de la naturaleza es cómo servirse de ella. De este modo, la emancipación del dominio de la naturaleza sobre el hombre se ha dado como nuevo dominio de lo humano sobre sí. Lo que Adorno y Horkheimer llaman “razón instrumental” Ferlosio lo denomina “eficacia”. Toda crítica de la eficacia en Ferlosio denuncia el imperio de la instrumentalización. Tratar un objeto como instrumento es servirse de él, hacerlo esclavo de una finalidad de la que se beneficiará el agente. Y el individuo alcanza eficacia en tanto que se inflige y se somete —amo y esclavo a la vez— al autodomínio. Tanto la razón instrumental, represora de los instintos, como la mortificación del cuerpo en la competición deportiva, son ejemplos de violencia de sí mismo como sacrificio para un fin cuya bondad se posterga en el futuro. Esta lógica de la dominación obtiene su credencial de los discursos sistemáticos. Un magnífico pecio cifra la tensión en el seno de la crítica entre la denuncia y su instrumentalización, que la liquidaría:

(*Heráldica*.) Si tan poco aristocrática condición como la que expresa un lema semejante se hiciese acreedor a tener mi propio blasón, ese lema sería: “LADRO PERO NO MUERDO”. Volverse el justo tan eficaz como el injusto es idéntico a volverse tan injusto como él (Sánchez Ferlosio, 1994: 64).

Los peligros de la eficacia y la instrumentalización son tantos y tan inescrutables que hasta el arte de narrar está sujeto a sus leyes. Las acciones que se suceden en el tiempo toman en la unidad del argumento narrativo un vínculo de necesidad. Toda articulación de un sentido cerrado, un argumento que se suceda como causa y consecuencia, guarda siempre un resquicio tendencioso: la causalidad encierra la justificación de lo dado. Todas las peripecias y calamidades son parte necesaria de un trayecto que conduce a un fin. Narrar, ya sea una vida insignificante, o una vasta empresa como la construcción de una civilización, implica creer que históricamente los sucesos son regidos por un sentido secreto que conduce hacia un destino. La lectura que Ferlosio hizo del texto *Destino y carácter* de Benjamin le dio

las herramientas críticas para analizar este problema, según cuenta en su discurso de aceptación del Premio Cervantes en 2004. En *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* aparece un fragmento, germen de ese futuro discurso, en el que el autor presenta la disyuntiva benjaminiana del Carácter y el Destino. Según Ferlosio, los “personajes de carácter son los arquetipos, generalmente cómicos, de pura manifestación, que no nacen, ni crecen, ni mueren, sino que siempre se repiten en situaciones que confirman su carácter”, mientras que los “personajes de destino son los héroes épicos o trágicos, de plena actuación, que nacen o comienzan o parten y mueren o acaban o vuelven a lo largo de una peripecia en que se cumple su destino” (Sánchez Ferlosio, 1994: 175-176). Unos representan el cambio y se desarrollan en el tiempo, mientras que los otros representan la repetición compulsiva de un mismo carácter que se manifiesta siempre idéntico a sí mismo. La lectura genial de Ferlosio da en encontrar, en el centro mismo de la tradición que le ocupa, una figura que muestra la relación dialéctica entre los dos polos de la representación: don Quijote de la Mancha:

La genial ocurrencia de Cervantes está precisamente en esto: en haber concebido un personaje de carácter pero cuyo carácter consistía precisamente en creerse, en querer ser o en pretenderse un personaje de destino, cuya epopeya pudiese ser un día contada (Sánchez Ferlosio, 1994: 178).

Don Quijote quiere tener un destino, quiere insertarse en la Historia –y aquí ficción e historiografía se confunden, pues como vio ya Cervantes, ambas se construyen bajo la misma estructura narrativa de la causalidad–, pero cada vez que cree realizar un paso al frente no hace más que repetir ese mismo anhelo, siempre idéntico a sí mismo, y que el lector contemporáneo pudo reconocer como carácter: la qui jotada. La tragedia de Don Quijote, en este sentido, no se diferencia de la del ser humano civilizado tal y como la entienden Adorno y Horkheimer. Al ingresar en la historia, el ser humano cifra su emancipación en el abandono de la ciclicidad mítica por una nueva concepción de los sucesos como momentos irrepetibles que se encadenan hacia un progreso. La voluntad de dominar la naturaleza, que empieza por el conocimiento explicativo, rechaza el elemento mítico por supersticioso. El progreso en la ciencia se ha basado en rechazar las concepciones anteriores por obsoletas, por basarse en una inexactitud lindante con la ficción. De modo que el sujeto civilizado, creyéndose cada vez más dueño de un conocimiento objetivo de la realidad, repite constantemente la misma estructura de negación de lo anterior por considerarlo superstición. No tiene contenido, solo una estructura negadora de lo caduco. Queriendo ser historia, acaba confirmando una ciclicidad propia del mito del que pretende desprenderse. Cada avance se resuelve en pura repetición. Como don Quijote, mientras cree tener un destino, se manifiesta como carácter idéntico a sí mismo cada vez que pretende progresar.

4. Las dos diosas

La emancipación de la idolatría que llevó a cabo la Ilustración se hizo en nombre de unas nociones que ocuparían ese mismo lugar. Dos se convierten en blanco recurrente de Ferlosio: la Naturaleza y la Historia Universal:

(Diosas.) Entre dos grandes bestias, no sé cuál más feroz, Naturaleza e Historia, se agolpa despavorida, la progenie humana. Pero, al igual que sus más primitivos ancestros, sigue alzando por dioses, rindiendo aterrado culto y ofreciéndoles sacrificio apotropaico, a sus más insondables y mortales enemigos. Así adora por madre a la inhumana bestia de la Naturaleza y por maestra a la cruenta bestia de la Historia (Sánchez Ferlosio, 1994: 11-12).

Ambas, cuyo alcance semántico coincide con el de Humanidad, son figuras de la totalidad que hunden sus tentáculos tanto en el origen como en el final. El pensamiento dialéctico, en cambio, considera que ambas han llegado a ser objeto de la reflexión mediante el proceso civilizatorio. No son ni su origen ni su transcurso, sino su producto ideológico. Desde su estatuto metafísico pueden operar como cierres de sentido que justifican todo lo dado.

4.1. Naturaleza

En la obsesión por escapar de la tiranía de la naturaleza el ser humano reproduce la estructura de dominio de la que quería huir y queda atrapado en ella. La crítica de Ferlosio embiste contra el uso ideológico –instrumental– de la Naturaleza como reducto de autenticidad, y en última instancia, de norma trascendente, al servicio de esa disciplina. Un pecio titulado “El león de Lyon” lo ilustra. En él se describe una escena en el zoológico de la ciudad francesa. Ante la jaula del león cruza una rata, y del contraste entre ambos animales surge la siguiente reflexión:

el león no era allí más que un pobre pensionado del ayuntamiento de Lyon, subvencionado para representar a una presunta Naturaleza, a la que, por lo demás, a causa de esta misma circunstancia, mal podía ya, en verdad, representar, y que naturaleza, en todo caso, no era allí sino lo que había traído y había hecho surgir y campear por un momento ante nuestros ojos la admirable rata que, imprevista, incontestada, indeseada y hasta prohibida, había cruzado por delante de él (Sánchez Ferlosio, 1994: 98).

La Naturaleza que conoce la Ilustración no es más que una estampa entre las rejas de su lenguaje: solo la conoce desde la dominación. La demostración del simulacro de la oposición entre Naturaleza y Civilización se encuentra en la repulsión ante la rata. Para la conciencia ilustrada lo inmundo –y atiéndase a la ironía etimológica– se opone a lo natural.

Pero el ser humano también es naturaleza disciplinada por la organización social. De hecho, el sujeto nace de ese proceso de autodomínio que encuentra en la razón –que domina sobre lo afectivo y lo controla– la imagen de lo que debería llegar a ser si triunfara en el agónico ejercicio de la autodisciplina. El sujeto racional pretende liberarse del imperativo natural mediante el autodomínio, violencia sobre sí que tiene como el no menor de sus instrumentos el que toma el nombre de “lo natural”:

(Anfetamina.) La naturaleza no es esta artificiosa, híbrida y estúpida alegoría que los médicos le prospectan a uno como premio, corona o aureola de un comedido y respetuoso sistema de vida o administración de tedios. Naturaleza era lo que le alcanzaba a uno como un golpe de Estado implacable y fulminante cuando, tras haber violentado cuerpo y alma con los medios más artificiales y perversos de la cultura y la farmacopea y haber quemado setenta y dos horas desveladas hasta la exoftalmia bajo la ardiente flor de la bombilla y en el grafómano incendio de la pasión de la teoría –envidia de los dioses–, lo embestía a uno por la espalda y lo tumbaba dormido in situ sin contemplaciones, hundiéndolo en el más regalado, más benéfico y más largo de los sueños (Sánchez Ferlosio, 1994: 120-121).

4.2. Historia Universal

El segundo ídolo ilustrado que nos presenta Ferlosio es la Historia Universal, la diosa que sanciona el curso necesario de los acontecimientos. Éstos, al ser pensados en su relación de causa y efecto, son valorados en su despliegue hacia un fin que les da sentido. Donde la ideología burguesa ve progreso, la teoría crítica ve compulsión de repetición:

Los que, como poniendo de su bolsillo la leña y la llama de su propio escándalo, exclaman: “Y que en pleno siglo XX tenga uno todavía que presenciar cosas así”, vuelven a confundir la historia con la asignatura homónima que los hombres se inventaron para que empezase a haber, también de hecho, historia (Sánchez Ferlosio, 1994: 31).

La Historia Universal es el concepto instrumental que sirve de justificación de todas las barbaries: “¡Justamente no hay sangre más vendida, traicionada y pisoteada que la de los muertos cuya memoria y cuyo honor se esgrimen, con voz amenazante, para imponer silencio acerca de la causa por la que murieron y, en consecuencia escudar la impunidad de los que los lanzaron a morir!” (Sánchez Ferlosio, 1994: 30). La sucesión explicativa sirve para legitimar cualquier opresión si se nos aparece como causa necesaria de un futuro mejor. Según Ferlosio (1994: 32) “el presente se pone en manos del futuro lo mismo que una viuda ignorante y confiada se pone en manos de un astuto y deshonesto agente de seguros”. El desprecio que muestra Ferlosio por el historicismo encuentra en la filosofía de la historia de Benjamin afinidades, sobre todo en lo que respecta a la invocación de una tradición de

los oprimidos, a la que se refiere Benjamin en su tesis VIII. Según el autor alemán, el relato historicista se alinea con el vencedor. La VII de las *Tesis de Filosofía de la Historia* añade: “Pero los amos eventuales son los herederos de todos aquellos que han vencido. [...] La presa, como ha sido siempre costumbre, es arrastrada en el triunfo. Se la denomina con la expresión: patrimonio cultural. [...] Tal patrimonio debe su origen no sólo a la fatiga de los grandes genios que lo han creado, sino también a la esclavitud sin nombre de sus contemporáneos. No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie” (Benjamin, 1971a: 80-81). El historiador historicista de este modo participa, en el doble sentido de que contribuye a ella y a la vez es víctima de ella, de la ideología. La necesidad de un concepto de historia coherente con el estado perpetuo de emergencia que nos muestra la tradición de los oprimidos impregna los pecios de Ferlosio: “(Never more.) Decir que el tiempo todo lo cura, vale tanto como decir que todo lo traiciona. ¿Sabré sobrevivir sin traicionar?” (Sánchez Ferlosio, 1994: 65).

5. Hacia una poética del fragmento ensayístico

El ensayo, junto a la novela, constituye una de las dos formas discursivas no sistemáticas de la modernidad. Desde que Montaigne así titulara sus textos, el ensayo se ha definido por ser intento o esbozo de un pensamiento que renuncia a completarse, porque advierte que la forma acabada, como en el caso del tratado, amaga la inercia perversa de constituirse en última palabra y fin de su impulso crítico. Es quizá este motivo el que ha llevado a los principales teóricos del género – Georg Lukács en *Sobre la esencia y forma del ensayo* (1910), Max Bense en *Sobre el ensayo y su prosa* (1947), Theodor W. Adorno en *El ensayo como forma* (1957-58), o Edward Said en *El mundo, el texto y el crítico* (1983)– a coincidir en la consideración de la identidad entre ensayo y crítica. La poética del fragmento hunde sus raíces en la concepción romántica del conocimiento como relación de la parte con el todo. El conocimiento de un objeto requiere su ubicación en un contexto mayor al que pertenece. Pero tan insatisfactorio es el fragmento insuficiente como el conocimiento sistemático que implica la interrupción de la reflexión. Aquí, el elemento utópico juega un papel capital, pues permite pensar en la posibilidad hipotética, no realizada, que reacciona comparativamente como reflejo crítico de la realidad. La distinción aristotélica entre el discurso histórico, que versa sobre aquello que tuvo lugar, y el discurso poético, que versa sobre aquello que podría haber sido y no fue, da a éste último un carácter crítico fundamental: la comparación entre lo que es y lo que podría haber sido permite la crítica de lo dado. Tal crítica, como la filosofía de la historia de Benjamin, presenta un talante melancólico¹. Y ese talante perdido

1. Benjamin opone el historicismo al materialismo histórico, que se basa en la compenetración de dos tiempos históricos a través de la imagen fugaz que aparece en momentos de peligro. Pero este procedimiento nace de una profunda tristeza: “la naturaleza de esa tristeza se esclarece cuando se pregunta con quién se compenetra el historiador historicista. La respuesta suena inevitable: con el vencedor” (1971a: 80).

es el que pretende recuperar melancólicamente Theodor W. Adorno en sus *Minima moralia*² y que observa a su vez en *Dirección única*³ de su compañero Walter Benjamin. Los pecios de *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* están teñidos de esa misma actitud: “Sin embargo... ¡oh, sin embargo!, parecen adivinarse aquí y allá dispersas, débiles, inciertas huellas de que ha habido, de que ha podido haber, o por momentos ha querido haber, alguna vez, un mundo” (1993: 16). Ese mundo, podríamos añadir, habitable, aparece como imperativo moral de la reflexión teórica:

Siempre me ha parecido a mí, por el contrario, ser la vida lo gris, y aún lo lóbrego, lo siniestro, polvoriento y reseca momia de sí misma. Verde, tan sólo he visto, justamente, el árbol ideal de la teoría; dorada, sólo la imaginaria flor de la utopía, que brilla entre sus ramas, como una bombilla temblorosa e impávida, desafiando la ominosa noche, en la ciudad bajo los bombarderos (Sánchez Ferlosio, 1994: 33).

Como Adorno, Ferlosio preserva la posibilidad de una alternativa hipotética que permita comparativamente juzgar la realidad, que su pulso de escritor encuentra en la ficción literaria una forma de ponerla en movimiento, como en “El escudo de Jotán”. La tendencia antimetafísica del positivismo ilustrado, que ha cristalizado en la ideología hegemónica, rechaza la validez epistemológica de tales ejercicios, tolerándolos solamente a condición de que se presenten como ajenos a la realidad. Ferlosio no desaprovecha la ocasión de mostrar el cariz ideológico de tal inhabilitación :

(La Edad de Oro.) Da toda la impresión de que el ayer no es más que un sueño de oro que solamente el hoy de hierro y hielo necesita plasmarse para dar una imagen a su propia añoranza de lo que nunca ha sido. Pero sólo hay más cobardía, no más acierto, en tomar tal efectiva inanidad de puro sueño como argumento contra la Edad de Oro que en tomarla como argumento a su favor (Sánchez Ferlosio, 1994: 50).

La utopía no funciona aquí como recurso para la huida del mundo, o promesa de un futuro virtuoso por realizar por el que haya que sacrificarse, y cuya consecución justifique todo el dolor. Precisamente su invalidez instrumental —y es un lugar común que la literatura no sirve para nada— irradia un componente crítico que permite sacudirse la adhesión a los hechos que se manifiestan, como fatales, necesarios y se les atribuye paradójicamente la implacabilidad del destino. Decimos paradójica-

2. “La ciencia melancólica, de la que ofrezco a mi amigo algunos fragmentos, se refiere a un ámbito que desde tiempos inmemoriales se consideró el propio de la filosofía, pero que desde la transformación de ésta en método cayó en la irreverencia intelectual, en la arbitrariedad sentenciosa y, al final, en el olvido: la doctrina de la vida recta” (Adorno, 2003a: 9).

3. En 1955, cuatro años después de publicar los *Minima moralia*, Adorno escribía que esa misma reflexión melancólica impregnaba el libro de fragmentos de Benjamin: “La mirada de Benjamin se dirige saturnalmente al contexto de esa catástrofe que se vislumbra en el horizonte” (Adorno, 2003d: 666).

mente, porque la instancia superior que articula tales sucesos, se llame sistema, se llame destino, no es menos metafísica que la propia utopía:

(*Imble*, 2.) Ante esa forma tan especial de detenerse a espaciar silabeando la palabra i-rre-ver-si-ble tal vez lo que sospechamos en su boca no sea sino el sabor de la íntima y tenebrosa complacencia con lo fatal, en la medida en que ésta les permite sentirse relevados del valor de plantar cara a la imponente hueste del destino y exonerados de empuñar la espada de la responsabilidad de lo posible (Sánchez Ferlosio, 1994: 22).

En un texto sobre Balzac de 1966, Adorno anotó que “a Freud no se le escapó que el paranoico tiene un sistema lo mismo que los filósofos. Todo está conectado, todo se rige por las relaciones, todo sirve a un secreto y siniestro fin” (Adorno, 2003c: 141). El ensayo surge de la crisis de la estabilidad de los discursos que saturan una determinada visión del mundo que ha impuesto históricamente su hegemonía. El ensayo –la crítica– debe preguntar por el tipo de discurso capaz de mostrar la falacia de la estabilidad o transparencia de un discurso. Y debe hacerlo en el mismo ámbito que su objeto: el lenguaje. Por ello es un imperativo de la crítica encontrar una forma discursiva que se resista a ser usada al servicio de un sistema explicativo. De ahí el recurso al fragmento, cuya ironía e inconclusión reaccionan frente a la coherencia discursiva hegemónica. De ahí también la muchas veces reprochada oscuridad o dificultad de este tipo de escritura. Porque la dificultad no surge de un capricho estilístico, sino del esfuerzo por prescindir de las categorías con las que habitualmente se percibe la realidad, y que como viene demostrando Rafael Sánchez Ferlosio, siempre amagan una complicidad con el dominio, y por tanto, lo estabilizan y legitiman. Por ello toda exigencia de claridad en el lenguaje es un mandato tácito a ceñirse a lo dado, a lo convenido, al estado de cosas incuestionable del que proceden las opresiones del presente. Así lo entendían Horkheimer y Adorno cuando afirmaban que

en la medida en que dicho concepto (de claridad) tacha al pensamiento que procede negativamente ante los hechos y las formas de pensar dominantes de oscura pedantería o, mejor, de extraño a los usos intelectuales de un país, condena al espíritu a una ceguera cada vez más profunda. Forma parte de esta fatal situación el hecho de que incluso el reformador más sincero, que en un lenguaje desgastado recomienda la innovación, al aceptar el aparato categorial prefabricado y la mala filosofía que se esconde tras él refuerza el poder de lo existente que pretendía quebrar” (Adorno, Horkheimer, 2007: 14).

Esta es la dialéctica de la ilustración: que vendrán más años malos y nos harán, si cabe, más ciegos.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max (2007): *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa, 3*, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2003a): *Minima moralia*, Madrid, Taurus.
- ADORNO, Theodor W. (2003b): “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2003c): “Lectura de Balzac”, en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2003d): “Dirección única, de Benjamin”, en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Madrid, Akal.
- BENJAMIN, Walter (2002): *Dirección única*, Madrid, Alfaguara.
- BENJAMIN, Walter (1971a): “Tesis de Filosofía de la Historia”, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- BENJAMIN, Walter (1971b): “Para la crítica de la violencia”, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- BENJAMIN, Walter (1971c): “Destino y carácter”, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- BENSE, Max (1947): “Sobre l’assaig i la seva prosa”, *L’espill*, nº 22, primavera 2006, pp. 118-127.
- LUKÁCS, Georg (1975): “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo.
- SAID, Edward W. (2004): “El mundo, el texto y el crítico”, en *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate.
- SALINAS, Pedro (2001): *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1994): *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, Barcelona, Destino.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (2008): *God & Gun. Apuntes de polemología*, Barcelona, Destino.



La ocultación del significado como gesto autorial en dos momentos de la historia poética española

Albert Jornet Somoza
Universitat Pompeu Fabra

Palabras clave: Góngora, Poesía pura, Hermetismo, Historia literaria, Autor.

Quisiera empezar estas líneas advirtiendo el estado germinal de la investigación que me dispongo a exponer, y por tanto, anticipando que lo que en ellas se contiene no conforma en modo alguno un resultado si no que responde más bien a un estado de la cuestión o al planteamiento de unos parámetros metodológicos y teóricos susceptibles de ser perfilados, cuestionados o refutados¹. No sorprenderá, por tanto, que me ocupe más de disparar preguntas que de asentar respuestas, tarea sin duda igual de necesaria que la segunda y, si cabe, tanto más estimulante.

La problemática que abordaré tiene como nudos centrales, por una parte, el enfoque metodológico transhistórico –en la comparación de fenómenos literarios alejados por cuatro siglos de distancia–, con sus propios límites y peligros, y, por otra, la conceptualización de la figura axial del autor desde las teorías de la literatura. Respecto a este segundo núcleo, nos bastarán unas pocas palabras preliminares para introducir y delimitar el asunto, sin entrar para ello en la maraña de tinta especulativa y crítica que la andadura del siglo XX nos ha dejado sobre las varias “muertes” y resurrecciones del autor, cosa que nos allanará el camino para acometer la presentación del primero de los puntos expuestos.

Para el título de esta comunicación he utilizado el término de “gesto autorial”, inspirado en un breve texto de Giorgio Agamben (2005) en el que dialoga con una famosa conferencia de Foucault acerca de “¿Qué es un autor?” ([1969] 1994) porque me parece que puede ser un buen punto de anclaje teórico para desarrollar un marco instrumental que nos permita entender el alcance y la proyección de la figura autorial en los fenómenos literarios. Este concepto nos ayudará a evitar la dicotomía maniquea entre una visión meramente inmanentista o textualista del autor, según la cual su presencia no puede escapar del constrictivo encuadre ontológico del propio texto –y por tanto acaba siendo postergada indefinidamente en el pro-

1. Este estudio se integra en el marco del Proyecto de Investigación “Todo Góngora II: Luis de Góngora y la literatura europea (fuentes, modelos e influencias)” financiado por el MICINN (UPF, FFI2010-17349) y dirigido por el Dr. José María Micó.

ceso de lectura o interpretación y convertida finalmente en ausencia o “muerte”²—, y una visión sociológica o marxista, comprendida como una *teoría del reflejo* por la cual el autor literario acaba hipostasiado como mera representación del modelo socioeconómico de su época³. Con el término “gesto” propongo entender el autor literario ya no como una entidad absoluta y positivista sino en el mismo modo en que se entiende el gesto del mimo o del actor, cuyo grado de veracidad se mueve en distintos planos. Tanto del autor como del mimo o el histrión podemos afirmar que por un lado su existencia en el mundo físico es innegable; por otro lado, precisamente a través de su “gesto” generan un mundo estético-ficcional que requiere de una interpretación por parte de un público espectador-lector; y, finalmente, en el proceso de interpretación el lector sólo tiene acceso al “gesto” y no al individuo físico que se esconde detrás de él, pero a su vez en este “gesto” están contenidas las estrategias pragmáticas o comunicativas del individuo. De este modo podemos llegar a una concepción amplia y comprehensiva de la figura autorial, teniendo en cuenta que se trata de una instancia física, pero cuya condición de “autor” depende de unas normas socializadas de cultura (Foucault, (1969) 1994), que sitúan su obra en un marco de comunicación discursiva de segundo grado respecto al uso *estándar* o primario del habla (Bajtín (1952) 2008; Lotman y Escuela de Tartu, 1979), y que depende igualmente de unas relaciones socio-económicas que incentivan o sancionan determinados “gestos”. A través de este gesto, por tanto, que nace de la negociación entre una voluntad individual y la adopción de las condiciones de literariedad impuestas por una sociedad, el escritor *accede* al “espacio autorial”, y lo hace siempre de *una* determinada manera, poniendo en juego múltiples aspectos de la vida literaria, y proponiendo un tipo específico de comunicación, de cuyas huellas quedará impregnado su propio texto.

Siguiendo este hilo, debo traer a colación los estudios de Dominique Maingueneau (1993, 2004, 2009) desde el análisis del discurso y también los de algunos neorretóricos⁴ que han revitalizado el asunto del autor literario y han llamado la atención sobre la necesidad de concebirlo simultáneamente a través de los diferentes estratos en los que éste actúa —físico, político-social, comunicativo, lingüístico, literario, etc. Estos trabajos nos podrán abastecer de conceptos instrumentales como el de “postura autorial”, “imagen de autor”, “*ethos* discursivo” o “escenografía”, que tienen la ventaja de aludir específicamente a estos distintos estratos, desde a

2. Aludo aquí a las teorías post-estructuralistas que, a base de establecer una ontología textual como límite gnoseológico del trabajo crítico, acabaron proclamando “La mort de l’Auteur” (Barthes, (1969) 1994), entendiendo que éste sólo podía ser concebido como “sujet d’écriture”: “Le sujet de l’écriture n’existe pas si on entend par là quelque solitude souveraine de l’écrivain” (Derrida, (1967) 2000; 335).

3. Esta ha sido la crítica más fundada que se le ha reprochado a las teorías marxistas, desde Lukacs hasta Lucien Goldmann, por cuanto reducen la individualidad del autor en pro de la colectividad en la que está sumido. Para un resumen de esta crítica remito a las páginas que le dedica Antoine Compagnon (1998) en su capítulo dedicado a “L’auteur”.

4. Me refiero a los que han participado en la redacción del tercer número de la revista *Argumentation et Analyse du Discours* (de acceso abierto en la red en <http://aad.revues.org/index656.html>), dedicado al “Ethos discursif et image d’auteur”, y en especial a Ruth Amossy y Jérôme Meizoz, que le han dedicado varios trabajos.

las actitudes del individuo-autor en relación con los distintos circuitos artísticos y económicos (“postura autorial”), pasando por la constructo virtual que éste proyecta de sí mismo en su obra como parte de una estrategia literario-comunicativa dirigida a legitimar su propuesta (“imagen de autor”), hasta a la dimensión textual donde podemos rastrear las distintas marcas lingüísticas que caracterizan su obra (“*ethos* discursivo”, “escenografía”, etc.).

A partir de estas premisas, expuestas a vuelapluma, propongo un acercamiento a dos momentos literarios marcadamente alejados en el tiempo, como lo son la producción culta de Góngora, por un lado, y por el otro las distintas derivas de poesía hermética que se han desarrollado a lo largo del siglo XX, y en especial las que siguen la estela de la obra mallarmeana en el panorama literario español. Si me parece que puede ser fecundo tal prisma comparatista es porque estamos delante de dos fenómenos de la “ocultación del significado” en la creación literaria, dado que tanto el autor de las *Soledades* como los sucesores de Stéphan Mallarmé y Valéry generan un tipo de texto en cierta forma encriptado, cuyo significado resta oculto ante una tupida urdimbre del significante, y que requiere de una descodificación especializada por parte del lector. De esta manera, pretendo replantear el problema de la comparación transhistórica de textos, más allá del excesivamente socorrido recurso a la identificación o la diferenciación taxativas, introduciendo un método que contemple el análisis a diversos niveles y respete la individualidad de las obras en su momento de producción, es decir, que examine los textos en sus particularidades epocales y poetológicas y no desde un abstracto aislamiento textual. Así, no nos limitaremos a constatar y eternizar una serie de metáforas y categorías críticas de las que tradicionalmente se ha echado mano para catalogar este tipo de propuestas poéticas, a saber, la de la “oscuridad” de esta poesía frente a una supuesta “claridad” –herencia de la retórica antigua–, la de un “hermetismo” frente a una poesía “accesible”, es decir, una *cerrada* ante una *abierta*, la de la “artificiosidad” de una y la “esencialidad” de la otra o la “dificultad” frente a la “facilidad”, sino que intentaremos entenderlo como fenómenos que, en sus especificades, ponen en juego distintos aspectos de la realidad del sistema literario. Además, si creo necesario estudiar estas dos corrientes a la luz de una metodología que contemple la huella del autor en las manifestaciones textuales es porque demasiadas veces, ante estas obras, la crítica ha caído en el simplismo de achacarles una supuesta ausencia de voz subjetiva sin considerar que la vindicación de la voz autorial puede darse en múltiples niveles y no solamente en la proyección de un sujeto del enunciado que se autoseñale en el texto y se adjudique ciertas características vitales –lo cual, además, poca cosa o nada nos puede indicar por lo general de su autor. De esta manera podremos observar hasta qué punto el desarrollo de estas poéticas de la incomunicabilidad y del cierre referencial actúan de la misma manera en su contexto y también detectar las profundas diferencias que los separan.

Para ello debemos prestar atención a una serie de factores que estas propuestas literarias ponen en juego dentro de los sistemas literarios a los que pertenecen. Factores que podemos separar en los distintos aspectos:

1) *Factor lingüístico*: es el primer nivel de análisis por cuanto la configuración y la recepción de una obra literaria no puede dejar de realizarse en primer lugar en el plano de la lengua. En este nivel creo que puede resultar útil examinarlo a la luz de la lingüística cognoscitiva, y en especial de algunos estudios de Teun van Dijk (1980) en los que investiga la recepción e interpretación de los textos literarios. Este aspecto puede resultar clave para ver cómo se leen los textos gongorinos y los post-mallarmeanos, y ante qué dificultades se encuentra el cerebro lector ante el proceso cognoscitivo de la comprensión del discurso. Sin ir más lejos, por ejemplo, la dificultad de encontrar una *representación conceptual o semántica* (van Dijk, 1980: 6) de los textos se presenta en ambas poéticas –cosa que remarca su carácter lírico, o de materialidad lingüística–, mientras que en los textos gongorinos se pone mucho más en riesgo que en los otros la capacidad de interpretación *global* –diferente de la *local*– (*idem*: 8) y la posibilidad de establecer *macroestructuras semánticas*. Por otro lado, la propia necesidad de recurrir a una lingüística que explique los procesos cognoscitivos de la lectura nos indica de alguna manera que resulta erróneo hablar de términos de “oscuridad” o “claridad” si por ellos entendemos una aprehensión imposible o inmediata, respectivamente, del significado. Debemos hablar, por tanto, de una gama de posibilidades expresivas que hacen que el sentido sea asimilado de una manera más o menos directa por el lector, y no de una virtualidad intrínseca a la propia palabra. De esta manera, podríamos llegar a analizar los distintos mecanismos que actúan en la retórica de la dificultad gongorina y en la gramática de la esencia y la desnudez de la llamada poesía pura, intentando de esta manera realizar una tipología de los distintos “oscuremas”⁵ que suponen una trabazón para el proceso de descodificación de la lectura poética. En este sentido, podríamos analizar cómo realmente las estrategias textuales que siguen los practicantes de una lírica pura⁶ distan mucho de las que encontramos en la obra gongorina, y que, en cambio, sí podemos rastrear en cierto tipo de narrativa contemporánea, obtusa y retórica, que en las letras hispánicas tendrían por cultivadores autores como Julián Ríos o Aliocha Coll, y en especial la narrativa hispanoamericana reunida bajo el marbete del Neobarroco, entre cuyos destacados autores se cuentan Lezama Lima, Severo Sarduy, Carpentier⁷.

Este aspecto lingüístico determina el acto comunicativo que supone al fin y al cabo la literatura y en el que vemos ya contenido el gesto autorial, pues exige un

5. Tanto este neologismo como el enfoque respecto a las propiedades de lenguaje están inspirados en el análisis de Kerbrat-Orecchioni (1980) sobre la expresión de la subjetividad en el discurso.

6. Para las características expresivas más relevantes de la poética pura remito a los capítulos IV –“El arte poética de la poesía pura española”– y V –“Método y tendencias de la poesía pura”– del estudio de Antonio Blanch (1976).

7. La nómina de autores neobarrocos es extremadamente variable según la posición que tome el especialista que enfoque el asunto. Suelen ser catalogados también bajo el marbete del Neobarroco obras de narradores como Reinaldo Arenas, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Cabrera Infantes, García Márquez, Fernando del Paso, y poetas como Néstor Perlongher, Haroldo de Campos, Roberto Echevarren, José Kozler, etc. De ahí que la profusión del término Neobarroco –y sus derivaciones: neobarroso, ultrabarroco, transbarroco, etc.– se haya convertido casi en una etiqueta utilizada para la reivindicación panamericana de un canon literario propio.

determinado lector competente y activa unas concepciones estéticas determinadas que nos llevan al siguiente nivel de análisis.

2) *Factor estético*: en este plano podemos analizar el sustento teórico y poetológico sobre el que se legitima una práctica de la dificultad o la incomunicabilidad poética. Factores tan diversos como las concepciones del propio quehacer creativo nos muestran una tónica conceptual de cada época que evalúa los textos, privilegiando unos y rechazando otros. En este caso, deberíamos hablar, para la obra gongorina, de la conraindicación de valores preceptivos de la antigua retórica como era el *decorum* o la *perspicuitas* en tanto a partes de la elocuencia, e igualmente de un momento germinal en el que, como estudió García Berrio (1977), la idea del *ingenium* empieza a prevalecer sobre el *ars* clásicos –y con ello la idea del poeta artífice–, correlativamente el *delectare* sobre el *docere*, y asimismo las *verba* sobre el *res*. Tanto las *Soledades* como el *Polifemo* gongorino muestran mejor que ningún otro texto el momento matricial de este cambio llamado a ser consumido en la modernidad estética.

Por su parte, la poesía mallarmeana y la que se sitúa en su órbita se construyen a partir de una idea de obra que encontramos en el germen de la modernidad estética y en la que se concretiza el ideal de *l'art pour l'art*. En este sentido, como indica Domingo Ródenas de Moya (2007; 57), “en el seno de la Modernidad artística convivieron dos pulsiones adversarias: la de ocultar lo evidente a la manera del reivindicado Góngora o de James Joyce (el barroco formalista) y el de evidenciar (o revelar o sugerir) lo oculto, que es la del hermetismo simbolista (barroco idealista)”. Por tanto, podemos ver cómo las poéticas de la dificultad o de la incomunicabilidad actúan en un paradigma estético que genera una “imagen de autor” que ya no crea según un ideario de mesura, claridad e intencionalidad edificante sino como artífice inspirado, revelador de lo ignoto y explorador de las formas. Hay que entender que siempre que se desarrollan estas propuestas poéticas la pérdida de la comunicación directa y la expresión diáfana se presenta como una pretendida renuncia en pro de una ganancia que se considera mayor. La diferencia no obstante se cifra en el carácter de aquello que se gana, en cada caso, y que debiera compensar la ausencia de la inteligibilidad directa. En el caso de Góngora, su propuesta de poesía culta se presenta ante todo como la dignificadora de la lengua castellana, para ponerla a la altura de la latina, generando de conceptos e imágenes brillantes, y como un instrumento intelectual para ejercitar el entendimiento en asuntos superiores a través del lenguaje⁸. En la poesía pura o hermética, sin embargo, la pérdida de la inteligibilidad es la víctima de la presentación de una segunda naturaleza estrictamente

8. Lo hace don Luis a través de la *auctoritas* de Ovidio, cuando explicita que “si la obscuridad y estilo intrincado de Ovidio [...] da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de calor), alcance lo que así en la letra superficial de sus versos no pudo entender luego, hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta” (Góngora, 2008: II, 296). De ello el poeta cordobés deduce que es “lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina” (*idem*: 297). Para una visión global del fenómeno de la oscuridad gongorino en su contexto remito al detallado estudio de Joaquín Roses Lozano (1994).

poemática que se ofrece como perfecta en su forma y como reveladora de elementos inalcanzables de la experiencia humana, como la atemporabilidad, la esencia, la contemplación pura. En este caso, la pérdida de la captación directa del mensaje poético se pretende compensar con la propuesta de una nueva experiencia estética, que legitima tanto los repertorios de experimentalismos vanguardistas –experiencia sensorial cubista, experiencia socio-política dadaísta, experiencia psicológica surrealista, etc.– como los mecanismos de expresión religiosa-espiritual perseguidos, por ejemplo, en el caso de los poetas herméticos italianos –teorizados por Carlo Bo ([1938] 1994) y plasmados en las poesías de Ungaretti, Quasimodo, Mario Luzi o Alfonso Gatto.

Ahora bien, en ambos casos se sufre una pérdida objetiva e invariable, aunque de otro orden, a saber: la del número de potenciales lectores, que se ve inexorablemente reducido, debido a que estas poéticas requieren de un lector especializado, lo cual nos lleva al siguiente aspecto, que podemos llamar el:

3) *Factor sociológico*: efectivamente, esta dimensión del fenómeno literario no resulta menos importante para entender la envergadura del ámbito de actuación del autor. En este sentido un análisis a la luz de la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu creo que puede resultar iluminador. Según el pensador francés toda creación literaria responde a un prurito de aceptación social que logre situar la obra en el centro del campo de fuerzas simbólicas y de poder que supone la literatura. La propia existencia de poéticas de la oscuridad no puede entenderse sino a partir de un momento histórico en el que la literatura se convierte en capital simbólico y cuyo afán no consiste ya en una mera comunicación más o menos estética sino en el reconocimiento por parte de aquellos que ostentan la capacidad de legitimar o ningunear las distintas propuestas literarias a través de distintas prácticas del propio campo. Para ello, la elaboración de obras difíciles e inaccesibles suplanta el criterio de comunicabilidad por uno de restricción, dirigiéndose al reducido sector de “especialistas” capaces de interpretar un texto hipercodificado, que comparten con el autor un ideario basado, para decirlo con Bourdieu, en la *distinción* cultural. En este sentido, la aparición de una obra como las *Soledades* tiene que entenderse en el marco de un proceso de profesionalización de la literatura que se desarrolló a partir de las ideas humanistas, el auge de las universidades a partir del Renacimiento, las cortes aristocráticas eruditas y finalmente las academias literarias, culminándose en el siglo XVII⁹, por cuanto requiere de la existencia de un colectivo lector especializado –es decir, los humanistas, gramáticos, preceptistas, poetas, etc.–, a quien el propio Góngora explícitamente se dirige en su famosa carta: “honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la *distinción* de los hombres doctos”¹⁰. Bajo la aparente estrategia de perder lectores pero ganar calidad de su lectura, se encuentra una estrategia autorial cuya “postura” (Meizoz, 2009) es la de apelar al

9. Para este proceso de profesionalización de la literatura remito al excelente libro de Christoph Strosetzky (1997).

10. Se trata de otro famoso pasaje de la carta gongorina “en respuesta a la que le escribieron” (Góngora, 2008; II, 297).

círculo selecto de destinatarios que ostentan el saber y la erudición poéticas. Y el efecto fue algo menos que inmediato, pues la famosa polémica que desató el corpus culto del poeta cordobés, debe leerse en esta dirección, como la lucha por parte de la institución literaria por legitimar la propuesta gongorina¹¹.

Pero tanto más importante me parece destacar la absoluta simbiosis que se da entre los textos poéticos oscuros o complejos y el campo literario, pues no es sólo el autor del texto quien busca el favor de los privilegiados dentro del campo sino también son estos los que encuentran en sus textos motivos para legitimar su presencia central en el campo y su justificación social en tanto que intérpretes necesarios entre una obra de arte, calificada así de elevada, y un público lego, no instruido. Entre los participantes de la polémica cultista y los comentaristas de don Luis, podemos leer muchas veces cómo el crítico o el comentarista se considera a sí mismo un intérprete, en el mejor de los sentidos, necesario, capaz de volar a las alturas poéticas del autor y hacer descender su mensaje al vulgo, como en la introducción al comentario a las *Soledades* de Salcedo Coronel

por satisfacer el deseo que tienes de entender este poema de las Soledades de D.L. que oy te ofrezco menos difícil. Porque si bien alguno intentò descifrar sus conceptos, como le faltò de quien valerse para la inteligencia dellos tropezò muchas vezes en la obscuridad de sus sentencias; por ventura no le sucediera si aguardara a que yo diese a las estampas estas notas (Salcedo Coronel, 1636: “Al Lector”, s/n).

De la misma manera, la irrupción de la poesía de Mallarmé en el panorama literario francés supuso una fuerte polémica, y la generalización de su poética, sobre todo a través de Paul Valéry, y las teorizaciones del Abbé Bremond, y que se propagarían más allá de las fronteras galas encontrando un gran caldo de cultivo en la España¹² de entreguerras y también en Italia. Por tanto, la retórica de la indefinición y el cierre referencial, como ya lo hizo la poesía gongorina, ponen en juego de nuevo el campo literario y suscita tomas de posición a favor y en contra, generando la dinámica de toda polémica. Evidentemente, la dimensión y las características varían según las coordenadas, pero podemos afirmar que, en su intención de romper con la dicción normalizada y los prejuicios estéticos imperantes, toda poética de la incomunicabilidad aspira a una existencia polémica, por cuanto aspira a un interés crítico hacia ella que emplace la propia obra dentro de un nuevo marco paradigmático que explique la idoneidad de esta nueva poesía – pensemos igualmente en el arte de vanguardia, como máximo exponente de este comportamiento.

A partir de la lógica de la polémica, estos textos logran que el propio seno del campo literario, es decir, sus agentes –la academia, sobre todo, pero también los demás escritores, las editoriales, las instituciones, etc.–, se replantee la misma

11. Puede leerse un análisis en esta dirección en el ensayo de Carlos M. Gutiérrez (1999).

12. Para un estudio de la efervescencia que tuvo la poesía pura en el panorama literario español de los años veinte y treinta, puede consultarse el monográfico de Juan Cano Ballesta (1996), y en especial sus capítulos 2 –“La ‘pureza’ como ideal poético (1930-1933)”– y 5 –“La batalla en torno a la poesía pura”.

consideración de lo literario, a distintos niveles: ontológico –¿qué es la literatura?–, gnoseológico –¿qué tipo de experiencia sobre el mundo proporciona?–, estético –¿qué categorías son necesarias para acceder al texto?–... pero sobre todo, y por último:

4) *Factor ético-ideológico*: me parece que, más allá de sus características lingüísticas, estéticas y sociológicas, el elemento ético referido a la literatura se encuentra siempre en este tipo de polémicas pues en el fondo de ellas o como fuente de las argumentaciones radican ideas que muy rara vez se explicitan y que tienen que ver con la visión ética del fenómeno literario, y eso como mínimo en tres puntos al interrogarse de forma más o menos implícita sobre: 1) los límites de la libertad individual creativa en relación a las normas estético-lingüísticas que rigen la producción literaria de una comunidad; 2) la necesidad o no de que las obras poéticas contengan unos valores o contenidos específicos que se encaucen en el espacio social común, contra la idea del puro juego formalista; 3) la función que debe desempeñar la literatura en el seno de una sociedad dada.

Este factor ético acaba de esta manera insertando el fenómeno literario dentro del discurso ideológico por cuanto la existencia de lo literario depende de las condiciones político-sociales bajo las que se desarrolla. En nuestro caso, un ejemplo diáfano de cómo las consideraciones éticas desenvocan en elementos ideológicos respecto al discurso literario podría ser el hecho de que casi todos los regímenes totalitarios –de distinto tinte y condición– desarrollados en la modernidad han abominado de las poéticas de la oscuridad o la incomunicabilidad, pues la indeterminación significativa de éstas y el cierre referencial que suponen las convierten en artefactos incómodos de controlar, debido precisamente a su dimensión de ininteligibilidad.

Con todo, creo que con el modelo metodológico aquí propuesto, que entiende los fenómenos literarios como activadores de distintos aspectos de la vida cultural y de la tradición poética, estaríamos en condiciones de, por una parte, comprender cuáles son los denominadores comunes que actúan invariablemente en el desarrollo de estas propuestas –es decir, qué factores lingüísticos, estéticos, sociológicos e ideológicos se activan inexorablemente–, mientras que, por otro lado, podríamos dar cuenta, en el mismo mecanismo de análisis, de las especificidades que revisten cada obra o corpus en concreto, observando cómo entra en contacto con su época, su contexto, a múltiples niveles, y de qué manera busca su lugar en el sistema literario, es decir, se autolegitima en el campo. Este mismo enfoque, por tanto, sería el que nos permitiría asimismo reseguir las huellas que deja el autor literario en los múltiples planos en que el texto opera, desde la posición socio-ideológica hasta la inscripción textual. De ahí que podamos hablar, efectivamente, de las poéticas de la ocultación del significado como espacios de articulación del gesto autorial.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2005): “El autor como gesto”, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 79-94.
- BARTHES, Roland ([1968] 1994): “La mort de l’auteur”, *Œuvres complètes. Tome I, 1966-1973*, ed. de Eric Marty, Paris, Seuil, 1994, 491-495.
- BAJTÍN, Mijaíl ([1952] 2008): “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BLANCH, Antonio (1976): *La poesía pura española*, Madrid, Gredos.
- BO, Carlo ([1938] 1994): “Letteratura come vita”, *Letteratura come vita*, Milano, Rizzoli, pp. 5-16.
- CANO BALLESTA, Juan (1996 (2ª ed. revisada)): *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI.
- COMPAGNON, Antoine (1998): “L’auteur”, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, pp. 51-110.
- DERRIDA, Jacques, ([1967] 2000): *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- DICK, Teun van (1980): “El procesamiento cognoscitivo del discurso literario”, *Acta poética*, núm. 2, pp. 3-26.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1977): *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa Editorial.
- GÓNGORA, Luis de (2008 (2ª ed.)): *Obras completas*, 2 vols, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (1999): “Las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora: distinción, capitalización simbólica y tomas de posición en el campo literario español de la primera mitad del siglo XVII”, *Romance Languages Annual*, núm. 10, pp. 621-625.
- FOUCAULT, Michel ([1969] 1994): “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Dits et écrits. 1954-1988*, t. I, edición de Daniel Defert y François Ewald, París, Gallimard, pp. 789-821.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980): *L’énonciation. De la subjectivité dans la langue*, Paris, Armand Colin.
- LOTMAN, Jurij y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993): *Le contexte de l’œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique (2009): “Auteur et image d’auteur en analyse du discours”, en *Argumentation et Analyse du Discours*, núm. 3 (*Ethos discursif et image d’auteur*). Accesible en línea: <<http://aad.revues.org/index660.html>> (fecha de consulta: 08/03/2010).
- MEIZOZ, Jérôme (2009): “Ce que l’on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d’auteur”, *Argumentation et Analyse du Discours*, núm. 3 (*Ethos discursif et image d’auteur*). Accesible en línea: <<http://aad.revues.org/index667.html>> (fecha de consulta: 07/04/2010).
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): “La modernidad estética”, en *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*, coord. L. Beltrán Almería y J.L. Rodríguez García, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

- ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid/Londres, Tamesis, 1994.
- SALCEDO CORONEL, García de (1636): *Soledades de D. Luis de Gongora comentadas*, Madrid, Imprenta Real. Consultable en el portal de la “Biblioteca virtual de Andalucía”: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/-catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=696 (fecha de consulta: 22/05/10).
- STROSETZKI, Christoph, (1997): *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Edition Reichenberger.

V. “... TESTIGOS DE UN INSTANTE DE PERFECCIÓN”

Ernesto Sábato (1911-2011), *Sobre héroes y tumbas*



Crónica del desamor: la doble desilusión de las mujeres durante la transición española

Mazal Oaknín
University College London

Palabras clave: memoria femenina, Franco, Transición, voz transgresora, narrador.

Tras treinta años de dictadura franquista, la salud del Caudillo comenzó a sufrir un visible deterioro en la época de los setenta. En 1974 Franco cayó enfermo y el Rey Juan Carlos asumió el cargo de Jefe de Estado. En contra de lo que el dictador y gran parte de la población esperaban, Juan Carlos pronto pondría en marcha los cambios necesarios para la transición a la democracia tras la muerte de Franco en 1975. Sin embargo, el entusiasmo inicial de aquellos que habían ansiado el fin de la dictadura pronto se tornaría en una desorientación y desilusión general, ya que la caída del régimen franquista no trajo la sociedad idílica, justa y tan ansiada. A pesar de que la decepción con los nuevos cambios políticos fue general, dada la incertidumbre de una izquierda que no terminaba de encontrar su lugar terminada la dictadura¹, la desilusión femenina fue doble. Las mujeres españolas vieron cómo los ideales patriarcales que las confinaban a un único rol doméstico de madres sacrificadas, en lugar de ser sustituidos por la igualdad de sexos, seguían vigentes tras la muerte de Franco (López, 1995).

Si bien los Pactos de Moncloa (Madrid, 1977) se han considerado el engranaje fundamental de la Transición española, el *pacto de silencio* que les acompañaba supuso que la nascente democracia se construyera bajo la impunidad de los crímenes cometidos por el régimen franquista. En una suerte de reconocimiento póstumo, la ley conocida como ley de la Memoria Histórica, fue aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007 con el objetivo de reconocer a las víctimas de la Guerra Civil en ambos bandos. No parece casual que la ley de la Memoria Histórica haya sido aprobada tras casi dos décadas de ruptura del silencio tácito, en las que por fin vieron la luz numerosos relatos y testimonios de la posguerra española. Hoy día, vemos que los novelistas contemporáneos que tratan este tema

1. Con el objetivo de ilustrar la confusión e incertidumbre de la izquierda, y haciendo gala de un inteligente humor negro, Manuel Vázquez Montalbán convirtió el lamento post-franquista “Con Franco vivíamos mejor” en una pregunta: “¿Contra Franco vivíamos mejor?”. A medida que el movimiento opositor se venía abajo con la llegada de la democracia, lo que se concibió como una pregunta acabó convirtiéndose en un comentario irónico sobre la pérdida del sentido de pertenencia comunal promovido por la oposición al régimen.

en sus obras demuestran un gran interés por rescatar las historias silenciadas de los vencidos en la Guerra Civil. Y, sin embargo, treinta años atrás, las novelas publicadas durante la Transición solían centrarse en la incertidumbre que caracterizó a dicho período y en la problemática relación que en tan inestable momento se establecía entre el individuo y sus circunstancias. Por ejemplo, Manuel Vázquez Montalbán y Juan Marsé se encuentran entre los nombres más emblemáticos de la literatura de la Transición, ya que son representativos de las diferentes generaciones de autores que coexistieron en dicho período. En *Asesinato en el comité central* (1981), Montalbán explora el proceso de autodestrucción del Partido Comunista durante la época de la Transición. De modo similar, en *Un día volveré* (1982), Juan Marsé narra el amargo retorno a Barcelona de un antiguo *maqui*, quien así se hará eco de la derrota republicana y de la fascinación que la nueva generación siente por la violencia. Como vemos, estos ejemplos nos muestran una tendencia a retratar la problemática relación entre el individuo y sus circunstancias. En el recuento literario de esta desilusión que Rosa Montero realiza en *Crónica del desamor* (1979), las circunstancias que rodean a las protagonistas incluyen una serie de temas que, por razones obvias, muy pocos autores habían tratado hasta entonces. El presente artículo estudiará cómo el tratamiento que la novela realiza de cuestiones como el aborto, divorcio y las madres solteras, además de hacer de la novela una importante herramienta a la hora de llevar a cabo un análisis feminista de la sociedad española, revela un intento literario – un intento pionero, por cierto – de recuperar y transmitir una suerte de recuento femenino de la dictadura y transición.

El hecho de que, de la noche a la mañana, *Crónica del desamor* disfrutara de una enorme popularidad y de que, tras venderse 75000 copias de su primera edición, la novela se reeditase un total de cinco veces en primer año de su publicación viene a ilustrar que el particular intento de Montero de transmitir una visión femenina de la posguerra y transición españolas fue extraordinariamente bien recibido. Sin embargo, los trabajos que hasta la fecha se han publicado sobre la novela parecen haber pasado por alto la pregunta de que si el sentimiento de reconocimiento e identificación que tantos lectores han experimentado al leerla es producto, o no, de las cualidades literarias de la obra². En vez de limitarme a ver *Crónica del desamor* como una más de las novelas que sobre esta temática han publicado autoras como Esther Tusquets, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet, lo que me gustaría proponer en esta comunicación es que lo que distingue a la obra de Montero del resto de novelas que han aportado una visión femenina de la posguerra y transición españolas es precisamente el uso que hace de un narrador omnisciente, que se expresa con una voz cruda, transgresiva y antipatriarcal. En el presente artículo observaremos cómo este recuento pionero de la memoria femenina de la transición nos es transmitido por una voz del narrador, o de la narradora, que suena

2. Para más información, ver los estudios de Zatlin (1987), Myers (1988), Marcote (1988), Manteiga (1988), Davies (1991), Bellido Navarro (1992), Davies (1994), Knights (1999), Dávila Gonçalves (1999), Neuschäfer (2007) y Wells (2007).

cuanto menos desobediente y desafiante, y cómo esta voz consigue expresar, además, una especie de angustia existencial femenina y contemporánea, que es resultado directo del adoctrinamiento al que se sometió a las mujeres durante el Régimen franquista, y de la doble desilusión que he mencionado con anterioridad.

Este artículo realizará una lectura de *Crónica del desamor* como una herramienta para la transmisión de experiencia femenina durante la Transición, y estudiará la particular forma en la que la novela intenta promover un cambio social. Comenzaremos analizando cómo, al revelar una serie de recuerdos femeninos de la época, recuerdos censurados por partida triple por los censores, por los editores y a menudo también por las propias autoras, la novela brinda a la lectora la oportunidad de conocer unas experiencias que podrían muy bien parecerse a las suyas propias. En segundo lugar, y con el objetivo de analizar la expresión de la experiencia femenina, nos centraremos en el papel que cumple el narrador como transmisor del mensaje ideológico de la novela, y en especial en la introducción un tanto forzada de una serie de temas que no pueden sino considerarse polémicos para la época.

1. *Crónica del desamor* como vehículo para la expresión de la experiencia femenina

La rígida disciplina franquista no se limitó a intentar controlar la vida de los españoles, sino que además realizó un intento por manipular su memoria histórica para fijarla al período dictatorial. Según Michele C. Dávila Gonçalves (1999: 21), “tanto los discursos que se crearon durante el s. XIX como los discursos creados en el período franquista en España, planteaban y reclamaban la totalización de un mundo, una cultura, una experiencia y hasta un lenguaje”. La situación continuó durante la Transición, que muchos percibieron como un pacto de olvido en virtud del cual paz y democracia se intercambiaron por silencio. Sin embargo, los intentos franquistas por aplastar cualquier forma de disidencia se vieron burlados tras la muerte del dictador, y un número considerable de discursos literarios contestatarios vieron la luz con la llegada de la Transición. Así pues, la ruptura con las instituciones políticas del régimen vino acompañada de la ruptura con su horizonte cultural. Dada la capacidad que la literatura posee de analizar construcciones sociales e históricas y de reorientar el subconsciente colectivo, diríase que las novelas tienen un gran potencial como vehículos para la recuperación de la memoria y para la transmisión de la experiencia. De acuerdo con John Neubamer and Helga Geyer-Ryan, “literary works [...] both exemplify the working of memory and serve as objects of cultural memory” (Neubamer y Geyer-Ryan, 2000). En este sentido, Javier García Montero aboga por una memoria literaria de la Transición que facilite la liberación del subconsciente colectivo y, en especial, de sus aspectos más reprimidos. Esto último podría muy bien aplicársele a las mujeres, quienes, según Joanne Fry, “have found in novel reading an important means of gauging their own experience” tras haber sido excluidas de otras formas de consenso social (Fry, 1986). Si tomamos como cierto

que la lectura de novelas puede funcionar como indicador de la experiencia femenina, entonces, las novelas escritas por mujeres parecerían tener un valor adicional, ya que la particular forma que tienen las mujeres de recordar podría ofrecer nuevas perspectivas a la memoria colectiva y dominante (Ross y Holmberg, 1990).

En este sentido, John Neubamer y Helga Heyer-Ryan explican que

even if we assume that remembering is not biologically determined, we can assume that memory is influenced by the particular social, cultural and historical conditions in which individuals find themselves. And since men and women generally assume different social and cultural roles, their way of remembering should also differ (Neubamer y Heyer-Ryan, 2000: 6).

Asimismo, en su artículo ‘Women as Storekeepers of Memory: Christa Wolf’s *Cassandra Project*’, Odile Jansen afirma que las mujeres, dentro de su propia comunidad étnica y cultural, parecen formar un grupo de recuerdo aparte (Jansen, 2000). De modo que, mientras que *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, presenta a un escritor que intenta recomponer la historia de un soldado nacional, Dulce Chacón’s en *La voz dormida* (2002) ha abierto nuevos caminos para la *fictionalización* de los testimonios, largamente silenciados, de aquellas mujeres que, ya fuera en la *guerrilla*, en el frente, desde sus celdas, o desde sus propias casas, lucharon contra Franco. Movida también por este interés por recuperar la experiencia femenina de la posguerra, en *Cosmofobia* (2007), Lucía Etxebarria incluye un capítulo en el que dos de las protagonistas, hijas de familias antifranquistas, rememoran su infancia durante la dictadura. No podemos dejar de mencionar, sin embargo, que antes de estas obras, *Crónica del desamor* ya había realizado un intento por transmitir al lector el recuento de la particular experiencia colectiva de las mujeres durante la dictadura y Transición. A pesar de que el artículo de Jansen se refiere a *Cassandra* (1983), de Christa Wolf, y a su particular reinterpretación de la batalla de Troya desde el punto de vista de Cassandra (Wolf, 1984), no parece que la posibilidad de añadir una perspectiva femenina a la memoria colectiva con el fin de reconstruir la experiencia colectiva tenga que limitarse a dicha obra. Al contrario, esta idea podría muy bien trasladarse a *Crónica del desamor* y a su recuento de la vida de un grupo de mujeres durante la dictadura y Transición españolas. La voz de Cassandra, ignorada por ser la voz de una mujer, predijo futuras tragedias, mientras que las voces femeninas en *Crónica del desamor* se contentan con ofrecer un análisis de situaciones pasadas y presentes, y con sugerir diferentes formas de atacarlas.

Al igual que ocurre con otras novelas de formación femenina anteriores, que presentaban el desarrollo psicológico, moral y social de sus protagonistas a lo largo de un proceso de madurez, las protagonistas de *Crónica del desamor* reconstruyen su pasado a través de sus recuerdos. Esta reconstrucción se basa en una serie de “recuerdos, más o menos traumáticos de la época dictatorial recién acabada, y estos recuerdos siguen influyendo en su comportamiento actual impidiéndoles hacer uso de las nuevas libertades” (Neuschafer, 2007). Si bien la recopilación de sus expe-

riencias, memorias, y voces proporciona al lector un testimonio alternativo, a la par que complementario, de los primeros años de la democracia y del reciente pasado franquista, es fundamental señalar que este retrato es limitado. La novela se centra en un grupo de mujeres treintañeras, trabajadoras, de clase media, y en su mayoría instruidas. Sus decepciones políticas, culturales, familiares y personales componen su particular recuento de la vida en esa época. Con el propósito de revisar dicha experiencia femenina, ya sea personal o ajena, la voz y opiniones de la autora parecerían haber irrumpido en la narración de esta “novela testimonial” (Nieva de la Paz, 1998). De hecho, en su entrevista para la *Revista de Estudios Hispánicos*, Montero confirma que sus propios sentimientos e ideas aparecen filtrados en sus dos primeras novelas, *Crónica del desamor* y *La función delta* (1981):

Yo era muy joven cuando las escribí, y suele ocurrir que las novelas juveniles son, además de malas, testimoniales: el ruido de la vida y de las emociones del escritor suele meterse demasiado en el texto. De modo que mis opiniones (sociales, personales, políticas) aparecían al trasluz del libro (Montero, 1997).

En la siguiente sección analizaremos la manera en la que las vivencias de las protagonistas, así como su doble desilusión, aparecen focalizadas a través de Ana, el personaje principal, y la forma en la que el narrador omnisciente “recupera” esta voces disidentes y femeninas para llamar la atención sobre las cuestiones políticas y sociales que afectaban a las mujeres en la época de la Transición, y sobre el conflicto de identidad que muchas experimentaban. Por último, estudiaremos cómo la articulación de feministas en *Crónica del desamor* es tan evidente que en ocasiones podría resultar incluso algo forzada.

2. La transgresiva voz del narrador y la implicación del lector

Las protagonistas de *Crónica del desamor* ya han sufrido el desencanto político que acompañó la caída del régimen franquista, y a medida que avanza la novela ven cómo esa desilusión se extiende también a lo personal: “Elena vive el desamor con melancolía y sin lágrimas, sólo con agobiante cansancio, con el convencimiento de lo irreversible, de la pérdida definitiva: el mismo agotamiento de cuando abandonó el PCE” (Montero, 1994:40). Tal y como explica Rose Marie Marcote, “self-revelation replaces political revolution” en lo que parece ser el testimonio de un grupo de amigas treintañeras en el Madrid de 1979, cuando la novela fue escrita y publicada (Marcote, 1998).

Aunque este testimonio recoge los recuerdos, voces e historias de diferentes mujeres, la similitud de sus circunstancias personales y emocionales sugiere que las protagonistas de *Crónica del desamor* forman una protagonista múltiple y colectiva (Nieva de la Paz, 1998: 648-654). En este sentido, la propia Rosa Montero la describe como “una novela estrechamente pegada a una realidad generacional” (Montero,

2009). Por encima de todo, lo que estas protagonistas comparten es su rechazo al ideal de mujer franquista (“la vida de toda mujer – a pesar de cuanto ella quiera simular o disimular –, no es más que un continuo deseo de encontrar a quien someterse”, Martín Gaité, 1987), y su actitud escéptica ante los inciertos cambios que otras soluciones, a veces solo en apariencia más progresistas, pueden ofrecerles.

Las diferentes protagonistas que componen esta protagonista múltiple aparecen focalizadas en Ana, la protagonista testigo que unifica la novela. Ana, periodista y madre soltera de treinta años, es el prototipo de su grupo de amigas, del grupo de “todas las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una” (Montero, 1994: 7). Los lectores nos enteramos de sus historias, conversaciones y sucesos cotidianos a través de un narrador, o una narradora, omnisciente que no sólo conoce sus acciones pasadas y futuras (“Y, sin embargo, Ana no irá a esta manifestación de hoy”, Montero, 1994: 28), sino que también es consciente de sus recuerdos, pensamientos y sentimientos (“Elena tiene ganas de llorar, pero se aguanta”, Montero, 1994: 35).

Mediante la revelación de una serie de historias femeninas, guardadas en silencio hasta entonces, la voz del narrador brinda al lector la oportunidad de simpatizar con experiencias que, en muchos casos pueden ser similares a la suya propia, pues, en palabras de Montero, la novela puede compararse a “una fotografía de los años setenta” (Montero: 2009). Interesante elección de palabras, ya que las fotografías suelen ser objetos muy personales. Además, las fotografías a menudo tienen la capacidad de involucrar en cierto modo a quien las mira – o a quien las lee, en el caso de *Crónica del desamor*. Igualmente, las fotografías suelen tener una cierta cualidad documental, lo que liga con el modo en que Montero usa las vidas ficticias de sus personajes para llamar la atención sobre las cuestiones políticas y sociales que afectaban a las mujeres en la época de la Transición, y sobre el conflicto de identidad que muchas experimentaban. Tal y como la propia Montero admite, la novela fue concebida con “la intención primera de hacer un libro más o menos feminista sobre la vida de las mujeres, algo a lo que nadie me obligaba pero que de alguna manera pesó sobre mis hombros como una especie de imperativo fantasmal” (Montero: 2009).

A pesar de que prominentes críticos como Catherine Davies consideran que el narrador o la narradora es de naturaleza objetiva, según la lectura que hago yo de la novela, es precisamente este narrador el responsable de articular las ideas políticas de las protagonistas, que de hecho constituyen el mensaje político, altamente subjetivo, de la novela. En este sentido, Eunice D. Myers sostiene que la articulación de feministas en *Crónica del desamor* es tan evidente que hace de la novela “an uneven work; in some places polemics obscure its artistry” (Myers, 1988: 99).

La forma tan artificial y forzada en que los temas feministas aparecen introducidos en la novela parece ilustrar la opinión de Myers. Por ejemplo, parecería que en la narración de la visita de Candela al ginecólogo, la escasa acción que se desarrolla solo sirve de fondo sobre el que denunciar el hecho de que la liberación sexual que tuvo lugar tras la Transición no vino acompañada de la liberación de la mujer. En este pasaje, Candela acude al ginecólogo acompañada de Ana y de Elena. La redu-

cida acción se limita a la conversación que mantienen con el médico y, además, los diálogos entre los diferentes personajes son breves y escasos. Lo que llama la atención en este pasaje es que estos diálogos se ven interrumpidos por los comentarios, mucho más largos y detallados, del narrador, o de la narradora, omnisciente, que parece conocer a la perfección las ideas e inquietudes políticas de los personajes. La voz con la que todo esto se articula es cruda, sarcástica y rebelde, y refleja una frustración y una desilusión por partida doble:

-Y menos mal que aún estoy con vida.

Tuvo Candela mucho tiempo para reflexionar, allá en el hospital. Pensó en la liberación de la mujer, o mejor dicho, en esa supuesta liberación que a ojos de muchos hombres sólo se concretaba en lo sexual, en tener hembras más dispuestas, en olvidar el odiado condón, el coito interrumpido. Los hombres que inventaron la píldora la ofrecieron como clave mágica de la revolución de la mujer, como si eso fuera suficiente [...] Y, además, es tan cómodo, los mismos médicos que te lo recomiendan pueden insertarlo, son 10.000 pesetas la colocación (hay que reconocer que es un anticonceptivo que resulta muy rentable).

- ¿Un diafragma? Bah... (Montero, 1994: 18-19).

Es también este narrador, o esta narradora, omnisciente quien se encarga de describir el conflicto de identidad que afectó a muchas mujeres en estos años turbulentos. A través de esta misma voz indómita e inconformista, nos enteramos de la constante confusión que experimentaban aquellas mujeres que se sentían atrapadas entre la herencia patriarcal del régimen franquista y las nuevas alternativas, en apariencia más liberales, pero al fin y al cabo también decepcionantes. Ana, por ejemplo, rechaza el concepto de familia tradicional (“lo que tenemos que hacer es buscar una alternativa a la familia tradicional, lograr crear un plan de apoyo y cobijo entre amigos”, Montero: 1994: 47), y, no obstante, la voz del narrador nos informa de que, le guste o no, Ana depende de la ayuda que sus padres le brindan para criar a su hijo Curro (“Ana [...] calcula cuánto tiempo tardará en vestir al Curro y llevarle a casa de su madre – claro que no le gustará nada tener de nuevo al niño –,” p. 8). Otra contradicción de la cual nos enteramos por el narrador es que el rechazo que Ana siente hacia todo lo que su jefe representa “Un personaje al que Ana siempre ha odiado” (p. 25), no impide que fantasee con él durante todo un año: “Ana sintió el desmayo de comprender que le gustaba” (p. 28).

Por último, la naturaleza transgresiva de la voz del narrador también se hace extensiva a la subversión de las técnicas narrativas convencionales. En contra de las teorías que defienden que la narrativa en primera persona resulta particularmente fecunda a la hora de implicar al lector (Joanne Fry, 1986: 191), el narrador en *Crónica del desamor* se decanta por un modo de narración indirecto y en tercera persona, con el que transmite las voces, los pensamientos y los diálogos de las protagonistas: “Ella sabe que este amor es solo una invención, ¿y qué importa? ¿No son todos los amores – a excepción quizá de los primeros – una simple construcción imagina-

ria?” (Montero, 1994: 46). La técnica surte efecto al involucrar al lector, dándole la impresión de que los diferentes personajes están rodeándole, y de que él también juega un papel en la trama. Esta variedad de voces, además, contribuye a añadir unas ciertas multiplicidad y diversidad a la narración, lo que se contrapone al punto de vista de la narración único y patriarcal:

Ahora Marina está contando un cotilleo de la casa con voz golosa y confidente, ¿sabéis la noticia?, dice, que nos han puesto una bomba, contesta en dibujante, no seas tonto, insiste ella, lo estoy diciendo en serio, bueno: ¿qué es?, interviene Ana fastidiada ya por el ritual secreto, pues nada, y Marina sonríe satisfecha con la primicia, que Sánchez Mora se ha separado de su mujer (Montero, 1994: 53).

3. Conclusión: una voz polémica para unos temas polémicos

Este artículo ha estudiado cómo la transmisión de la experiencia femenina en *Crónica del desamor* se lleva a cabo a través de los recuerdos y vivencias de un grupo bastante homogéneo de mujeres treintañeras, en su mayoría instruidas, e independientes. Aunque la novela se ocupa especialmente de Ana, la protagonista, el hecho de que los otros personajes gocen de gran importancia, y de que todas las mujeres de la novela compartan situaciones similares, da la impresión de que *Crónica del desamor* no tiene sino una protagonista colectiva. Un narrador omnisciente, que también se encarga de transmitir el mensaje ideológico de la novela, le comunica al lector sus historias, pensamientos y conversaciones. Mediante la revelación de una serie de recuerdos femeninos de la dictadura y Transición, recuerdos que hasta cierto punto muchos desconocerán, Montero brinda a la lectora la oportunidad de identificarse con ciertas experiencias que pueden ser similares a la suya propia, ya que la novela puede compararse a “una fotografía de los años setenta” (Montero, 2009).

En segundo lugar, nuestro artículo ha defendido que, por encima de sus cualidades literarias, una de las principales razones por las cuales *Crónica del desamor* fue tan bien recibida por el público, es la voz desobediente, antipatriarcal y contestataria de un narrador, o una narradora, omnisciente. Según Roberto Manteiga, el propósito de Montero de crear una obra literaria era secundario al deseo que en la fase inicial de su carrera experimentaba por expresar sus sentimientos y preocupaciones sobre una serie de cuestiones feministas, que acabó vertiendo en “una novela que hablara de la vida de las mujeres” (Manteiga, 1988). *Crónica del desamor* podría a veces parecer una obra algo caótica, y podría además sugerir in intento un tanto forzado por parte de Montero de tratar ciertos temas. Uno de estos temas es la dificultad de conseguir empleo, sobre todo para las mujeres, y la importancia del enchufismo. En la novela, este tema aparece introducido mediante la narración del episodio en el que una joven e inexperta Ana recibe la propuesta de trabajar en el Ministerio a cambio de prestar favores sexuales al funcionario que la entrevista. El tema nos es

presentado a través de una serie de recuerdos que le vienen a la cabeza a Ana mientras intenta escribirle una carta a Juan, el padre de su hijo. Como puede observarse en el siguiente extracto, la introducción del tema resulta un tanto abrupta:

“Juan: supongo que te sorprenderá recibir esta carta [...]”

Y Ana suspira, desolada: le es más fácil escribir hacia el pasado que aventurarse al futuro.

Su cara tenía una blandura feminoide y especial, blandura de muslo viejo, con la mejilla desplomada y temblorosa:

- Ahora está cerrada la admisión hasta el año que viene, pero... ¿cómo te llamas, guapa?

- Ana Antón.

[...]

- Y tendremos que ser más amigos todavía –aquí carraspeó, dudando, luego añadió con rapidez– porque te vendría bien repasar un poco tu francés [...] Como comprenderás, yo soy un hombre muy ocupado, pero estoy dispuesto a darle un empujoncito a tu francés (Montero, 1994: 93-96).

Para concluir, el recuento pionero de la memoria femenina de la posguerra y transición que Montero realiza en su primera novela hace hincapié en dos cuestiones que atañían a muchas mujeres en tan inestable momento: la doble desilusión femenina y, como consecuencia de ésta, un permanente conflicto de identidad. Creo que es justo argumentar que, al menos en parte, el sentimiento de identificación que muchas lectoras han afirmado experimentar al leer la novela, viene dado al ver plasmada la voz que seguro más de una quiso elevar ante ciertas situaciones en unos años en los que, por desgracia, no era posible:

‘Piensa Ana que si los hombres parieran el aborto sería ya legal en todo el mundo desde el principio de los siglos [...] estos guardianes del orden genital ajeno pagarán sin duda un raspado internacional a sus hijas descarriadas, mientras otras mujeres han de someterse a carniceros españoles e ilegales’ (Montero, 1994: 14-15).

Bibliografía

- DÁVILA GONÇZLVES, Michele C. (1999): *El archivo de la memoria: la novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska*, New Orleans, LA, University Press of the South.
- FRY, Joanne S. (1986): *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experience*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- JANSEN, Odile (2000): “Women as Storekeepers of Memory: Christa Wolfs *Cassandra Project*”, en *Gendered Memories*, eds. J. Neubauer y H. Geyer-Ryan, Atlanta, GA, Rodopi, pp. 35-43.

- LÓPEZ, Francisca (1995): *Mito y discurso en la novela femenina de postguerra en España*, Madrid, Pliegos.
- LÓPEZ CABRALES, María del Mar (2000): *Palabras de mujer*, Madrid, Narcea.
- MANTEIGNA, GARLESTEIN Y MCNERNEY, Kathleen, eds. (1988): *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Potomac, MD, Scripta Humanistica.
- MARCOTE, Rose Marie (1998): "Voices of Protest in Rosa Montero's *Crónica del desamor*", en *Neophilologus*, 82, pp. 63-70.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987): *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama.
- MONTERO, Rosa (1994): *Crónica del desamor*, Barcelona, Salvat.
- MONTERO, Rosa (2009): "Hace treinta años", Prólogo a la edición de *Crónica del desamor* de Alfaguara <<http://www.alfaguara.santillana.es/upload/primeraspaginas/978-84-204-2270-1.pdf>>.
- MONTERO, Rosa (1997): "Vivir en una nube", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 31, no 2, St. Louis, Washington University Press, pp. 349-352.
- MYERS, Eunice D. (1988): "The Feminist Message: Propaganda and/or Art? A Study of Two Novels by Rosa Montero", en *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, eds. R. C. Manteiga, C. Garlerstein, y K. Mc Nerney, Potomac, MD, Scripta Humanistica, pp. 99-112.
- NEUBAMER Y GEYER-RYAN, Helga, eds. (2000): "Introduction: Gender, Memory, Literature", en *Gendered Memories. Volume IV of the Proceedings of the XVth Congress of the Internacional Comparative Literature Association 'Literature as Cultural Memory'*, Atlanta, GA, Rodopi.
- NEUSCHAFER, Hans-Jörg (2007): "La Transición como crisis de orientación (en la perspectiva de Rosa Montero y de Antonio Muñoz Molina)", en *Memoria literaria de la Transición española*, ed. J. Gómez-Montero, Madrid, Iberoamericana, pp. 110-118.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1998): "La memoria de un tiempo: Tres acercamientos narrativos de escritoras durante la Transición política", en *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díaz Tabuada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 648-54.
- ROSS Y HOLMBERG, Diane (1990): "Recounting the Past: Gender Differences in the Recall of Events in the Story of a Close Relationship", en *Self-Inference Processes: The Ontario Symposium Volume 6*, eds. J. M. Olson y M. P. Zanna, London, Routledge, pp. 135-153.
- WOLF, Christa (1984): *Cassandra*, New York, Farrar, Straus, Giroux.

La poesía no quiere adeptos, sino amantes. (Javier Egea en diálogo con la tradición)

Jairo García Jaramillo
Universidad de Granada

Palabras clave: poesía contemporánea, otra sentimentalidad, Javier Egea, compromiso, poesía social.

1. Memoria de una huella: contra la ausencia y el olvido de Javier Egea

Los lectores estamos ya bien acostumbrados a que la historia de la literatura se construya sobre rescates y olvidos, a la parcialidad y el capricho de los gustos y modas literarias, a la sorpresa de las obras reencontradas y de inmediato veneradas o rechazadas, y en definitiva, a la mudable condición de la fortuna literaria, la cual, sin embargo, no es del todo azarosa como se piensa sino que condensa en sí misma un cúmulo de estrategias e intereses que van más allá de lo literario, o que, por lo menos, amplían nuestra concepción apriorística de la literatura. En muchas ocasiones, sin duda, la lectura se convierte en una deuda con quienes a lo largo de la historia han escrito porque, como suele decirse, seguramente no pudieron evitar hacerlo, y lograron poner las mejores palabras en el mejor orden, según la famosa afirmación de Coleridge.

Es el caso de Antonio Machado, quien por cierto no sólo lo sabía, sino que en su célebre “Retrato” lo declaró con arrogancia: “debéisme cuanto he escrito”, y desde luego, razón no le faltaba. Y por mi parte, pienso que otro de esos autores con los que el futuro tendrá siempre una cita y con el que todo aficionado a la buena literatura estará eternamente en deuda es el poeta granadino Javier Egea, nombre de referencia obligada en el panorama de la poesía española contemporánea y al que últimamente se está sacando del olvido gracias a la publicación de sus obras completas, cuyo primer tomo anda ya en la calle y al frente del cual, el escritor Manuel Rico ha reflexionado sobre su incomprensible silenciamiento historiográfico y bibliográfico, que lleva años arrinconándolo en un discreto segundo plano de la escena literaria actual (Rico, 2011: 8-9).

Sus reflexiones recogen, desde luego, algo que venimos mascullando muchos de sus lectores desde hace años (Chicharro, 1999: 317), independientemente de cuándo empezamos a leerlo o de qué deslucidas ediciones nos hayamos tenido que valer hasta ahora: que Egea es indudablemente un autor mayor de la poesía espa-

ñola contemporánea, cuya figura ha sido injustamente tratada y cuya obra, que sólo tuvo un breve destello de reconocimiento en la década de los ochenta, merece un lugar de honor en el canon literario patrio no sólo al lado de sus compañeros de *generación*, sino incluso por encima de la mayor parte de ellos, algunos bastante más reconocidos y laureados.

El caso de Javier Egea (1952-1999) invita a replantearse ciertas cuestiones que lanzaba hace algún tiempo Jenaro Talens en torno al concepto de *canon* literario (Talens, 1994: 138). Porque lo cierto es que la paradójica situación crítica en que fue quedando postrado el poeta granadino durante las dos últimas décadas es digna de un análisis detenido –si bien no es éste el lugar–, puesto que si por un lado su obra siempre recibió elogios sinceros por su valor excepcional y se granjeaba el respeto de cuantos lectores se acercaban a ella, nunca su producción concentró la atención de la crítica dominante, si exceptuamos unos pocos casos puntuales y un sinfín de comentarios al paso, donde apenas su nombre y algún título de libro es referido. Condenada al silencio por muchos factores –entre los que yo incluiría desde el desánimo personal hasta el apagón editorial que lo separó paulatinamente de las librerías a partir de 1990–, su obra fue antes *reconocida* que *conocida*, mientras los estudios sobre otros compañeros inicialmente afines crecían pavorosamente hasta casi la sobrecodificación, instalándose además algunos de ellos en el centro del mercado literario y del fragor institucional.

En lo que a mí respecta, no se trata de contribuir a guerras literarias que no nos competen, sino de desenmascarar, frente a la inercia de idealismos y falsificaciones demasiado comunes, la urdimbre del telar o lo que Foucault denominaba *reperage de chantier*. En este sentido, haré advertir tan sólo, para no extenderme más en tales asuntos, que muchos de los pocos juicios críticos que se han vertido a lo largo de tres décadas sobre su poesía invitan más bien a reducirla, bajo inocente apariencia lisonjera, al exclusivo dominio técnico de la versificación o la firmeza de su compromiso “ortodoxo izquierdista” –o incluso ambas cosas a la vez–, cercenando de esta manera el verdadero y complejo valor de su escritura. El afamado crítico J.-C. Mainer, por ejemplo, lo describió como “uno de los más habilidosos” del grupo ‘La otra sentimentalidad’ (Mainer, 1994: 166), mientras que Vicente Luis Mora lo considera incluso “el *miglior fabbro* de ellos” (Mora, 2006: 81). Pero tales valoraciones entusiastas, separadas por doce años y espigadas de un panorama que se prodiga en repetir con frecuencia el mismo encasillamiento, paradójicamente no han animado nunca, ni a ellos ni a otros, a prestar más atención a la obra de tan supuesto exquisito artífice.

Si algo han reflejado las recientes investigaciones sobre la poesía de Javier Egea es la casi total ausencia de una crítica de envidia que vaya más allá de la reseña, el prólogo de encargo o la referencia grupal en libros colectivos. Tal y como ha explicado su albacea y editor José Luis Alcántara, en algunas anotaciones conservadas en su diario, el propio poeta llegó a preguntarse en vida si existía crítica sobre su obra (“¿la hay?”) a demanda del poeta Ángel González, que le pedía por carta referencias para escribir el prólogo prometido a su antología *Soledades (1970-1990)*, empresa

finalmente frustrada. Pero, como escribe el propio Alcántara, “hoy, en 2009, Javier Egea no se preguntaría si existe crítica sobre su obra, pues *la hay*”. Basta mirar la bibliografía –parcial– que presenta el primer volumen de su poesía completa, al que antes me refería; hoy, por el contrario, coincido en que la pregunta sería: “¿Se lee a Javier Egea? Y ¿cómo se le lee?” (Alcántara, 2010: 92).

2. Bosquejo sobre el vértigo de las fuentes

La cuestión es que el tiempo vuelve a dar la razón una vez más a Jaime Gil de Biedma en aquello de que la muerte –tristemente– está de parte de los grandes poetas, dado que la atención por la obra de Egea objetivamente no ha hecho más que crecer en los últimos diez años. Harina de otro costal sería ver *qué* dicen esos acercamientos a su obra y en qué medida son *críticos*, sin que esto signifique, en ningún sentido, transformarse en guardián de la memoria de nadie. Se trata de algo muy distinto, una cuestión de método: resulta buen ejercicio volver de nuevo a Walter Benjamin, en cuyas *Tesis de filosofía de la historia* hablaba de la necesidad de “pasar a la Historia el cepillo a contrapelo”, puntualizando que “en cada época deben realizarse nuevas tentativas para arrancar a la tradición del conformismo que pretende subyugarla”, si bien para esa tarea debiera tenerse por principio fundamental, según el filósofo alemán, la *historicidad* de las producciones humanas, es decir, que “la obra de una vida está conservada y suspendida *en* la obra; *en* la obra de una vida, la época; y *en* la época, el decurso completo de la historia”. En su opinión, “únicamente tiene el don de encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador que esté traspasado por la idea de que tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence” (Benjamin, 1973), y no hay, a buen seguro, enemigo mayor que ese mencionado conformismo, que tiende a engullir o disolver los discursos disonantes en el *statu quo* general.

En lo que respecta a la crítica egeniana, quizá no esté todo por construir, parece entreverse ya un cierto andamiaje, pero queda todavía mucho por hacer. Por ejemplo, queda el aspecto crucial de las *fuentes*, *influencias* y/o *referencias*, es decir, su relación con la historia de la literatura hispánica y con la literatura en general, cuestión siempre peliaguda y en la que conviene entrar con pie firme, pues parece aun remitir las más de las veces a la filología decimonónica, a ciertos afanes de erudición vana que cifraban el saber literario en la acumulación de datos y citas, métodos estos que, según advirtió Pedro Salinas en su célebre estudio sobre Jorge Manrique, han sido demasiado tiempo “adormideras de tantas labores críticas bien intencionadas y [...] han suplantado el objetivo verdadero del estudio de la literatura” (Salinas, 1974: 103). El propio Salinas prefería hablar en su lugar de *tradición*, y acuñaba para ello la sugerente metáfora de que “la tradición es la habitación natural del poeta”, lo cual no es decir poco.

Si hoy hay algo claro, en todo caso, es que, como argumentó Francisco Rico a propósito de la poesía de Fray Luis de León, “la literatura es historia de la litera-

tura, la tradición literaria es condición de inteligibilidad y de apreciación estética de la obra literaria singular” (Rico, 1981: 245), pero esto no significa que se pueda reducir la literatura al *bucle* de un circuito de influencias o fuentes reconocibles de forma permanente, pues, según Claudio Guillén, tal actividad de reconocimiento y adscripción “tendía a individualizar la obra literaria, pero sin eficacia alguna” (1985: 313). Ha sido necesario, para superar esa insuficiencia, perfilar modernamente la noción de *intertextualidad*, asumir, con Roland Barthes, que “todo texto es un intertexto”, que “otros textos están presentes en él, en niveles variables, con formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura circundante”, que “todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas”, y que las citas “pasan al interior del texto” no siendo identificables sino como absorción anónima (Barthes, 2002: 146).

Este nuevo concepto de texto, entendido a partir de la crítica francesa como *dispositivo intertextual*, resta sin duda prerrogativas al autor y desdibuja al propio texto en cuanto mónada cerrada, por lo que, en palabras de Guillén, “rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas” (Guillén, 1985: 322). Desde este punto de vista, tal y como expresa Guillén, “la intertextualidad, condición de todo texto, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias”, sino que es “un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, puestas sin comillas”. (Guillén, 1985: 312). Es por eso que resulta siempre necesario distinguir entre, por un lado, “la influencia como suceso biográfico, genético, vivido, como algo que le sucede al escritor durante la fase de formación o incubación o creación de una obra literaria y viene a unirse a experiencias no sólo literarias”, y por otro, “la presencia en el texto de la obra de reminiscencias, asociaciones, paralelismos o parecidos que pertenecen al vocabulario más amplio del autor y pueden *o no* revelar algo como un importante o significativo influjo de obras y escritores anteriores”. (Guillén, 1989: 116)

También Jenaro Talens trató de ampliar horizonte, advirtiendo, a propósito de la obra de Espronceda, que “las fuentes subrayan los posibles orígenes *explícitos* de tal o cual elemento aislado (lo que no implica su re-producción), pero ignoran otros, cuya sola ausencia es, en última instancia, tan significativa como pueda serlo la presencia de aquéllas” (Talens, 2000: 110) y subrayó además que al hablar de las fuentes se silencia la función que tales elementos tienen en su nuevo contexto, en el nuevo tejido que conforman. Su planteamiento, rompiendo con la idea tradicional de *autor* y distanciándose de idealismos biografistas, bosquejaba perspicazmente que “todo escritor es el lugar donde *sucedan* unas experiencias, lingüísticas o no, y que, en consecuencia, es el discurso quien *realmente* escribe a través de él” (Talens, 2000: 110-111).

Quizá, por ello, a la hora del análisis literario hoy sea preferible rastrear los modelos de escritura como *nutrientes ideológicos*, más que hablar de las *fuentes* o *influencias*, sobre todo teniendo en cuenta que, como explicaba Guillén, la escritura opera intertextualmente sobre *todo* lo vivido –consciente o inconscientemente–, y

no sólo sobre referentes literarios previos, imitables en cuanto a la forma o el estilo. Es por eso que, como resumía el propio Jenaro Talens, puede concluirse que las fuentes “sólo cumplen un papel primario [...], bien como cita incorporada, críticamente o no, o bien como referencia sobre la que iniciar un discurso” (Talens, 2000: 111).

3. La poesía contra la poesía: cimientos para dos mundos

En mi estudio de la obra de Javier Egea al que antes aludía, planteaba yo, siguiendo las pautas del propio Juan Carlos Rodríguez y otras investigaciones previas como las de José Rienda o Antonio Jiménez Millán, la idea de que Javier Egea en realidad fue dos poetas distintos, puede decirse que en cierta medida enfrentados uno con el otro. Pero tal teorización no era nueva referida a la lírica española, pues había inquietado ya, por ejemplo, al Antonio Machado que reflexionaba sobre el carácter de sus heterónimos: “¿Pensáis —escribe Mairena— que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno” (Machado, 1989: 1995). No obstante, en el caso de Egea la diferencia se jugaba en el campo ideológico: es a partir de un cierto momento —el de su contacto con el marxismo de raíz althusseriana— cuando decide poner en práctica una poesía *otra*, diseñada desde los patrones ideológicos del materialismo y enfrentada directamente con la concepción burguesa de la literatura que él mismo comprendió haber practicado hasta entonces, aquella que venía sosteniendo durante siglos la práctica poética dominante y a la que se entra siempre por inercia al empezar a escribir. A este proceso de ruptura yo mismo lo denominé la *búsqueda* de una poesía materialista (García Jaramillo, 2005), es decir, un intento —más que un hallazgo— de dar salida a la posibilidad de escribir *poesía* desde unos presupuestos ideológicos *materialistas*, claro está que sin dejar de hacer poesía.

Ciertamente, multitud de circunstancias fueron propicias para que en Granada, entre los años 1976 y 1985, tuviera lugar “un entrelazamiento entre una política radical de transformación y la literatura, en el campo cultural de esa ciudad”, donde, en actitud de vanguardia, “un grupo de escritores *provocateurs* cuestionan el polo dominante del campo literario”, como relata José Luis Bellón (2007: 798 y 801). Por eso hay que hacer notar, a este respecto, que la toma de conciencia de esta necesidad de ruptura, sin llegar a constituir en todos los casos un movimiento refractario personal tan explícito como el que se dio en el caso de Egea, sí que fue común a los jóvenes poetas del grupo de Granada, por aquello que decía Valle-Inclán de que las ideas jamás han pertenecido exclusivamente a sus expositores, sino que “están en el ambiente intelectual, tienen su órbita de desarrollo, y el escritor lo más que alcanza es a perpetuarlas por un hábito de personalidad o por la belleza de la expresión” (Valle-Inclán, 1998: 166). Ahora bien, el magisterio de Juan Carlos Rodríguez fue a todas luces imprescindible, como relató, por ejemplo, Luis García Montero en primera persona (García Montero, 2002: 19). Pero, en todo caso, el recorrido

más interesante de esa *coupure* generacional (o al menos grupal) es sin duda el del propio Javier Egea, sobradamente explícito en sus testimonios respecto a la nueva situación en que se enfrascó a partir de la reflexión y el estudio de las teorías marxistas. Así, en un año tan importante para su trayectoria poética como 1982, cuando había recibido dos importantes premios nacionales por sus libros *Troppo mare* y *Paseo de los tristes*, el entusiasmo no le hacía olvidar algunos puntos de partida importantes (Castro, 2010: 42-44).

Y tampoco se olvidaba de tales principios cinco años después, cuando la coyuntura personal y literaria se atisbaba ya radicalmente distinta, razón por la cual ya no hay retrato de grupo, sino exclusiva mención a sus maestros (Peñalver, 1987: 82). Ambos testimonios –y otros similares que pueden aducirse– son importantes porque ilustran bien la conciencia de Javier Egea de ser *dos* poetas distintos, uno formado teóricamente en el marxismo y que vive en la referida *otra orilla* ideológica, frente a otro anterior de muchos años de aprendizaje técnico, donde básicamente adquirió el oficio de poeta. En el primer texto se apunta, por cierto, que la ruptura nació del proceso de reflexión sobre la manera en que tratar el amor, tema fundamental de la poética egeiana, y en esto sus palabras recuerdan mucho a unos famosos versos de John Donne: “El amor no es tan puro ni abstracto como dicen / los que en vez de amante tienen musa” (Donne, 2007: 195).

Pero las palabras de la segunda entrevista dan la clave de otra cuestión básica para los planteamientos teóricos de “La otra sentimentalidad”, no siempre bien comprendida: que no se trataba de romper con la poesía, sino de escribir una poesía distinta. Como señaló Miguel Ángel García a este propósito, el grupo de jóvenes poetas no promovía una *nueva* poesía sino, al estilo de Brecht en el teatro o Althusser en la filosofía, una nueva *práctica* poética, un desplazamiento *en el interior* de tal discurso (García, 2006: 33-34), motivo por el cual podemos ver que el poeta se refiere con justeza a las posibilidades ilimitadas de la tradición, que conocía muy bien y que él mismo se encargó en tantas ocasiones de rellenar, retorcer, moldear y transformar hacia su propio terreno ideológico, como tendremos ocasión de ver.

Es curioso que cuando en su importante libro *Leyendo escribiendo* (1980) el escritor francés Julien Gracq quiso describir el periodo de formación de un joven aprendiz de escritor, diferenció de un lado las influencias confesadas, es decir, “los grandes intercesores que invoca o se invocarán más tarde para él”, y de otro el alimento diario de su “adolescencia literaria hambrienta”, que suele ser en su opinión más desconocido y difícil de rastrear. (Gracq, 2005: 167-168)

Creo que resulta importante, por ello, empezar por notar en el estudio del sustituto ideológico del primer Javier Egea, no sólo el camino *visible* personal tomado por entre las modas de la época enumerando sus preferencias y gustos literarios manifiestos, sino también lo *oculto* que se vive y se lee pero no deja clara huella, si se quiere reconstruir el paisaje por el que se fue abriendo paso como poeta. Lo que ocurre, como venimos viendo, es que tales presencias son a menudo evanescentes y apenas se perciben a primera vista como manifestaciones suficientemente tangibles y concretas. Por ejemplo, está la fuerte huella clásica de sus primeros poemas, un

deseo –que corroboran multitud de testimonios, propios y ajenos– de dominar la forma para curtirse en la escritura poética que lo distancia por completo tanto de las tendencias vanguardistas y experimentales como de la poesía franquista y de la mala poesía social, en pos de una renovación que aportase frescura y vitalismo. Y también advertía yo, siguiendo una conocida idea de Auden, que el modelo más evidente de la primera poesía egeñiana –aunque en realidad, de toda su producción– era Federico García Lorca, junto a otros autores imprescindibles en su formación como Miguel Hernández, con los que el poeta fue tejiendo el simulacro de una marginalidad rebelde de claros virajes políticos posteriores (García Jaramillo, 2005: 15-25 y 27-35).

Pero queda por ver con detenimiento su lugar concreto dentro del panorama ideológico en que sus textos funcionaban, por ejemplo dentro del círculo de escritores reunidos en torno a las revistas *Poesía 70* y *Tragaluz*, o en los ambientes del *jondismo* y el *andalucismo*, así como el hermanamiento vital y literario con poetas afines de aquellos años como Enrique Morón o J. J. León, de los que iría poco a poco distanciándose. Y sería importante también estudiar la relación con algunos precedentes de su entorno, como el irrepetible Pablo del Águila, cuya influencia en los poetas jóvenes parecía decisiva a Fanny Rubio¹ y que el propio Egea consideraba “el poeta más avanzado de entonces”. Hay, sin ir más lejos, algunas influencias evidentes, como las que encontramos entre la “Poética” de Javier Egea y algunos textos de Del Águila, como el siguiente:

Estos pequeños versos...
 Muchas veces me niegan la palabra
 pero por ellos vivo.
 Por ellos solamente me mantengo. (Del Águila, 1989: 62)

Habría que desbrozar las relaciones tejidas entre ellos, indagar en la prehistoria del Egea materialista y desentrañar ahí entre otras cosas su aprendizaje de la forma, que como es sabido jamás será puesta en duda por su poesía. La cuestión podría incluir el análisis de las citas de Gabriel García Márquez o Marcel Proust que aparecen al frente de sus primeras obras, pongamos por caso, o las distintas lecturas que García Lorca y Pavese tendrán en su producción primera y ulterior, que no es del mismo signo, pero no podría agotarse sólo en eso. Se impone un análisis más minucioso.

En cuanto al fundamento de la ruptura materialista, sí que ha sido más pormenorizadamente estudiado, pero existen todavía algunos equívocos y simplificaciones que conviene precisar. Para empezar, la idea de una poesía *otra* se atribuye habitualmente a las célebres reflexiones de Antonio Machado referidas en el manifiesto *La otra sentimentalidad* (1982), aunque como es lógico su papel fue servir de pórtico a

1. “...los poetas de la «otra sentimentalidad» lo imitarán sin jamás citarlo” (Rubio, 2007: 129)

ideas de calado mucho más hondo, cuya raíz se encuentra ya en el primer Marx de los *Manuscritos económicos y filosóficos*.

La idea básica de que son históricas no ya las producciones humanas artísticas y los temas tratados por ellas, sino hasta los propios sentidos con que percibimos el arte y la literatura, que pasaban a ser para Marx el resultado de una elaboración histórica, venía apuntalando la defensa de que también los sentimientos, por extensión, cambian con la Historia, porque los hombres, en definitiva, son seres *radicalmente* históricos (Wahnón, 2003: 494).

Y de las *Tesis sobre Feuerbach* al Althusser de *Pour Marx*, el materialismo hacía gala en Granada de entender que la Historia se graba a fuego en el inconsciente ideológico, cuyos mecanismos de alusión/ elusión dificultan el reconocimiento de su presencia en el discurso, sobre todo en el artístico, cuya producción es relativamente autónoma. En palabras de José Luis Bellón, “para el marxismo althusseriano, de tanta fuerza en los sesenta y setenta, la ideología es inconsciente, un des-conocimiento cuya visibilidad sólo es posible en los intersticios de los silencios y ‘descuidos’ del texto” (Bellón, 2007: 799).

Por eso, dentro de esta guerra de posiciones por una poesía *otra*, levantada sobre una sentimentalidad distinta de la construida por la ideología burguesa dominante, se necesitaba medir y pesar cada palabra para “romper el cerco” —expresión, por cierto, que aparece en *Bodas de sangre*—, en un proceso que debía parecerse mucho al que Althusser asignaba a la filosofía (1968: 19). Sin embargo, claro está, en esa busca de una “estética de la resistencia” los jóvenes granadinos no partían del vacío ni estaban tan solos como pudiera parecer, sino que contaban con una larga tradición más o menos cercana a sus fundamentos, principalmente la de los poetas *comprometidos* o *sociales* que a lo largo de la Historia huyeron del didactismo y la pedagogía de panfleto para no renunciar nunca a las preocupaciones formales, caso de Vallejo, Neruda o Rafael Alberti, y de los más contemporáneos Blas de Otero, José Hierro, Ángel González o Jaime Gil de Biedma.

Ahora bien, hay que insistir en que, como Eduardo Galeano, también ellos despreciaban cierta “literatura militante destinada a un público de convencidos” en la que se defiende una “retórica revolucionaria que repite mecánicamente, para los mismos oídos, las mismas frases, los mismos adjetivos, las mismas fórmulas declamatorias” y que por ello resulta “demasiado conformista”, y acaba por mostrarse “tan alejada de la revolución como la pornografía lo está del erotismo” (Galeano, 2001: 17). De hecho, como ha explicado Sultana Wahnón, hay radicaba una de las grandes apuestas del grupo, puesto que su defensa de una poesía sentimental “podía parecer una frivolidad a quienes, por esas fechas y desde dentro también de círculos de pensamiento marxista, consideraban que la poesía debía ocuparse sólo de temas serios y políticos” (Wahnón, 2003: 495).

Es por eso que las pautas estéticas e ideológicas de los poetas llamados “del 50” (o segunda promoción de posguerra), a los que incluso se homenajeó formalmente en Granada durante aquellos años, marcaron de modo natural las líneas de la poesía materialista granadina, por su moderna visión ética y artística de la poesía, de

acuerdo con el rigor moral que veneraba la poesía como método de transformación social al mismo tiempo que como ejercicio intelectual y estético de primer orden (Wahnón, 2003: 506 y ss.).

No obstante, algunos usos como el tono conversacional y el diálogo con el hombre de la calle –como en esas “pinceladas urbanas” de *Paseo de los tristes* que tratan de representar estéticamente la “experiencia cotidiana” (Castro, 2010: 41)–, procedían en realidad de más atrás, de aquellos poetas de la primera promoción de posguerra que se *españahogaban*, como Blas de Otero y Gabriel Celaya, cuyo empeño por “escribir hablando”, por utilizar “las palabras de la gente” –concebidas como algo casi material que “parece que se palpan, que se tocan” (Otero, 2002: 75) –, es bien conocido. T. S. Eliot había escrito que el estilo más representativo de la poesía del siglo XX era el de alguien hablando para sí mismo o para un auditorio reducido (Eliot, 1992: 95-110), igual que Auden, que manifestaba que “un poeta contemporáneo que eleve su voz sonará falso”, dada la preferencia de la poesía actual por el “tono de voz íntimo” (Auden, 1974: 98). Pero en España, es de Otero y de Celaya de donde proviene el deseo de acercar la poesía a la cotidianidad y la lengua coloquial para “hablar de las cosas de este mundo” (Otero, 2002: 55 y 75), cosas como andar por las calles y cruzar la plaza, según leemos una y otra vez en los referentes poéticos imprescindibles desde los años 60.

Y como Blas de Otero, parece que el Egea de finales de los años 70 y principios de los 80 quiere igualmente “aprender a escribir”, lo cual significaba no sólo bajar a la calle, comprender y romper todos sus versos como había escrito Otero, sino ideológicamente intentar *nadar en diagonal* (2002: 47 y 76). Sólo que ahora estos jóvenes poetas ya no pedirán la palabra para cargarla de futuro, sino que se la apropiarán por la fuerza para macharla de presente, proclamando que el final de todas las utopías es ponerse a vivir con firmeza y resistencia en contra de la explotación.

Si en “Canción última” Miguel Hernández pedía “dejadme la esperanza”, al fondo del nuevo Javier Egea, que trataba la poesía no como un adepto sino como un amante y le entregó a ella su vida, se atisba que aún queda la palabra, resonando desde *Troppo mare* estos versos junto a los del primer José Hierro, en cuyo libro *Alegría* (1947) puede leerse: “Yo aún estoy vivo y lo sé”, lo cual anuncia como en un eco el “Hoy sólo sé que existo y amanece”.

Bibliografía

- ALCÁNTARA, José Luis (2010): “Homenaje a Javier Egea (Historia de una antología)”, *Revista de crítica literaria marxista*, 3, FIM, pp. 90-93.
- ALTHUSSER, Louis (1968): *La filosofía como arma de la revolución*, Córdoba (Argentina), Pasado y Presente.
- ALTHUSSER, Louis (1988): *Ideología y aparatos ideológicos / Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- AUDEN, W. H. (1974): *La mano del teñidor*, Barcelona, Barral.

- BARTHES, Roland (2002): *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis (2007): “*Todo modo: Hechos y palabras en la poesía de la experiencia*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 84, nº 6, pp. 797-820.
- BENJAMIN, Walter (1973): *Tesis de filosofía de la historia*, Madrid, Taurus.
- CASTRO, Eduardo (2010): *Tiempo de hablar*, Granada, Alhulia.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1999): “Javier Egea: *Tropo vero*”, *Ideal*, ‘Artes y Letras’, 5/10/1999. Vid. en *La aguja del navegante (Crítica y literatura del Sur)*, Diputación de Jaén/ Instituto de Estudios Giennenses, 2002, pp. 317-319.
- DEL ÁGUILA, Pablo (1989), *Poesía reunida (1964-1968)*, Granada, Diputación de Granada.
- DONNE, John (2007): *Canciones y sonetos*, Madrid, Cátedra.
- EGEA, Javier (2011): *Poesía completa (Volumen I)*, Madrid, Bartleby Ediciones, ed. de J. L. Alcántara y J. A. Hernández García, pról. de M. Rico.
- ELIOT, T. S. (1967): *Crítica al crítico y otros escritos*, Madrid, Alianza.
- ELIOT, T. S. (1992): *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria.
- GALEANO, Eduardo (2001): *Tejidos (Antología)*, Barcelona, Octaedro.
- GARCÍA JARAMILLO, Jairo (2005): *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, Granada, I&CILE.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1983): *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2002): “Poética, política, ideología”, *Ínsula*, 671-672, 2002, p. 19-20 y 37.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2006): “Y casi por compromiso. Consideraciones sobre poesía actual y política”, *Paraíso*, nº 1, pp. 25-35.
- GRANDE, Félix (1970): *Apunte sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GUILLÉN, Claudio (1989): *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral.
- MACHADO, Antonio (1989): *II. Prosas completas*, Madrid, Espasa-Calpe /Fundación A. Machado, ed. de O. Macrí.
- MAINER, José-Carlos (1994): *De postguerra: (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- MATAMORO, Blas (1980): *Saber y literatura: por una epistemología de la crítica literaria*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- MORA, Ángeles (2001): *Contradicciones, pájaros*, Madrid, Visor.
- MORA, Vicente Luis (2006): *Singularidades: ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby Ediciones.
- PEÑALVER CASTILLO, M. (1987): “Entrevista a Javier Egea”, *Epígrafes para poetas*, Excmo. Ayuntamiento de Utrera, pp. 79-83.
- PEREGRINA, Elena (ed.) (2004): *Por eso fui cazador. A la memoria de Javier Egea*, Granada, Diputación, Col. Maillot Amarillo.
- PRIETO, Lola (1994): “Ciudadano Javier Egea”, *Vecinos Zaidín*, 15 de julio de 1994, p. 16.
- RICO, Francisco (1981): «Tradición y contexto en la poesía de fray Luis», en *Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, pp. 245-248.

- RICO, Manuel (2011): “Realidad, lucidez y poesía: una lectura de la obra de Javier Egea”, en J. EGEEA, *Poesía completa (Volumen I)*, Madrid, Bartleby Ediciones, pp. 7-54.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal.
- ROLAND, Barthes (1992): *Sobre Racine*, Madrid, Siglo XXI.
- SALINAS, Pedro (1974): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix-Barral.
- TALENS, Jenaro (1994): “El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico”, en *Curso de teoría de la literatura*, coord. por D. Villanueva, Madrid, Taurus, pp. 129-43.
- TALENS, Jenaro (2000): *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra-Universitat de València.
- URRUTIA-ZARZO, Manuel (2004): “«Ciego en Granada»: la ciudad y su reciente historia poética”, *Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 2, pp. 173-186.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1998): *Varia. Artículos, cuentos, poesía y teatro*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral (ed. de J. del Valle-Inclán).
- WAHNON, Sultana (2003): “Lírica y ficción: de *La otra sentimentalidad* a la *poesía de la experiencia*”, R. Morales (ed.), *Homenaje a la profesora M.D. Tortosa Linde*, Universidad de Granada, pp. 493-510.



Puentes entre Oriente y Occidente en la obra de Chantal Maillard

Anna Tort Pérez
 Universitat Autònoma de Barcelona
 Universitat de Barcelona

Palabras clave: Chantal Maillard, poesía, Oriente, Occidente, sujeto.

1. Introducción

Chantal Maillard –como pensadora y como poeta– denuncia en sus textos la estructura binómica del modelo jerárquico impuesto por la tradición platónica y reivindica el carácter metafórico, ficcional, de toda conceptualización lingüística, tomando como blanco fundamental la noción de sujeto. Para llevar a cabo dicha denuncia, Maillard aúna la crítica posmoderna occidental a la metafísica platónica y la propuesta filosófica oriental, especialmente la de las tradiciones holísticas de la India.

Propongo con esta comunicación analizar, tomando como punto de partida mi lectura de los textos de la autora, de qué manera Chantal Maillard tiende puentes entre ambas tradiciones, al servicio de un lenguaje poético que da cuenta de la esencia múltiple del individuo, de la necesidad del sujeto de desprenderse de un sí mismo unitario y arbóreo –en el sentido de la jerarquía vertical platónica– para asumir la multiplicidad del rizoma, para salvar las distancias –existentes solo desde el punto de vista conceptual– entre el individuo y el universo, entre las partes y el todo. En este sentido, me propongo analizar cómo, desde el prisma de la creación poética, el vínculo con lo oriental que se desprende de la obra de la autora afianza una perspectiva única y regeneradora a la luz de una sabiduría que, aunque ignorada en apariencia, ha ido colándose por entre las rendijas de la cultura occidental a lo largo de muchos siglos.

2. Puentes entre Oriente y Occidente: de lo estático a la estética

En la línea de los pensadores posmodernos que han contribuido a la inversión del platonismo, desde Nietzsche hasta los filósofos neopragmáticos como Richard

Rorty¹, denuncia Maillard la sacralización de los conceptos como verdades universales y esenciales con entidad independiente a las realidades singulares de las que participamos: “Nombramos lo que desborda, y después nos lo creemos, nos creemos las palabras que dicen lo que desborda, argumentos. Y el argumento se torna explicación, y así parece que todo encaja.” (Maillard, 2009: 89).

En efecto, nombramos para clasificar y etiquetar el caos, para establecer la distancia que nos permite emitir juicios, para alejarnos de lo que ocurre, olvidándonos de que las etiquetas son juegos lógicos y de que no designan realidades; las palabras, como explica Foucault en *Las palabras y las cosas* (1999), no remiten a las cosas, sino que se autorremiten, tejen relaciones analógicas entre ellas. Por tanto, como afirma Wittgenstein, “cuando cambian los juegos del lenguaje cambian los conceptos, y con estos los significados de las palabras” (Wittgenstein, 1997: 66).

La omisión de lo singular es una condición *sine qua non* en el pensamiento de tradición esencialista. Efectivamente, la formación de conceptos se sustenta en la universalización y, por tanto, en la permanencia; permanencia que no puede estar ligada a la evanescencia de lo singular, siempre diferente y cambiante. Dicha omisión nos incluye también a nosotros, pues el sujeto no existe tampoco sino como concepto construido y no como certeza inmediata o como ‘cosa en sí’ kantiana. El ‘yo pienso’ cartesiano, explica Nietzsche, no existe como causa ya que el propio concepto pensar y la causa de este pensar deberían ponerse en tela de juicio: ¿qué es pensar y cuál de los estados que conozco del mí es el que piensa y el que es pensado? Y es que, de hecho, los conceptos como el yo o como la causa y el efecto no existen “nada más que como conceptos puros, es decir, ficciones convencionales, con fines de designación, de entendimiento, pero no de explicación” (Nietzsche, 2005: 46). Lo que denuncia Nietzsche es, en última instancia, la metafísica del lenguaje, el fetichismo que cosifica al yo como ser o como sustancia. El yo, siguiendo este razonamiento, no existe más que como pensamiento, como concepto, porque el yo no es más que una palabra, un pronombre (Nietzsche, 1998: 55).

El de Maillard es un lenguaje que subvierte, que indaga, que se flexiona y reflexiona para poder, sirviéndose de sí mismo como herramienta, destruir la lógica heredada. Una lógica binaria que fuerza la interpretación unívoca de los significantes. En este sentido, Maillard intenta romper “la tiranía del significado único” (Segarra, 2004: 38), estableciendo relaciones múltiples entre los significantes y huyendo de los conceptos abstractos que falsifican la realidad. Es una escritura que pretende liberarse, no sin cierta dosis de autoironía como veremos más adelante, de la condena *yo pienso*. Del *yo pienso* pasamos al *yo tejo* y *me tejo* en los hilos de la trama. Del *yo pienso* pasamos al *yo hago* y *me hago* saltando por las páginas de

1. Rorty (1996), en la línea de pensadores como Wittgenstein, Heidegger o Foucault, pretende romper los dualismos bien/mal, trascendente/intrascendente, abogando por la filosofía como construcción literaria, como metáfora. Se reivindica, de este modo, la imaginación como método de conocimiento, en contraposición a las tesis cartesianas. No pretendemos tratar aquí en profundidad los fundamentos de las distintas escuelas filosóficas occidentales posmodernas, sino simplemente apuntar algunas cuestiones relevantes en relación con la crítica a la metafísica occidental presente en la obra de Maillard.

ese gran texto del que no podemos escapar. Y es que, como se pregunta Foucault, “¿No se podría constatar todo lo más esta evidencia casi imperceptible, pero que me parece decisiva, de que el lenguaje es acaso el único ser que existe en el mundo?” (Foucault, 2004: 86).

En *Matar a Platón* (2004), Maillard propone desactivar esta jerarquía conceptual platónica, en que lo singular es una copia imperfecta de lo universal, mediante un lenguaje poético reticular que gira en torno a un acontecimiento (un hombre aplastado). En el poemario, encontramos variaciones de este acontecimiento vehiculadas a través de distintas voces que se funden en la trama. Si rastreamos las voces del poemario, nos damos cuenta de que son huidizas, de que la autora nos obliga a deambular por el texto sin poder detenernos en ningún punto, pues cada punto, a la manera del rizoma deleuziano (Deleuze, 1977; 2002; 2003), nos remite a otros puntos del mismo texto, incluyendo en el texto los subtítulos, que recrean una historia paralela, que es otra y la misma en un tiempo simultáneo. El texto nos obliga, en última instancia, a asumir que todo forma parte del simulacro, incluso nuestra propia identidad que se confunde con la de los personajes del texto, con la de la autora, con la del hombre aplastado y con la de las propias referencias textuales dentro del texto.

La realidad no responde a unos principios jerárquicamente superiores, a modo de árbol, sino que se despliega ante nosotros sin remisión posible. Atendiendo a las teorías de Deleuze, vemos que lo que tradicionalmente se entendía por sujeto ñtanto en el sentido de los filósofos griegos como en el sentido de Descartesñ está en crisis y pierde todo el sentido, pues la identidad o la esencia del ser no es más que una instancia jerárquicamente superior a la que habríamos de remitirnos para justificar lo que hacemos. Tal instancia no existe si entendemos que lo único que existe es una red de interconexiones complejas que hacen que el yo se mueva constantemente, escapando a toda posibilidad de definición, de clasificación, de encasillamiento. Podríamos decir, utilizando una metáfora del propio Deleuze, que frente a la visión del sujeto como una foto, estática por definición, tenemos ahora la visión del sujeto como un mapa que hay que recorrer.

Desde otra perspectiva pero siguiendo la misma línea de negación de la jerarquía platónica, Judith Butler (2007), igual que Foucault, denuncia la dependencia del yo sobre un discurso preestablecido que nos encaja en una identidad fija, y que, por tanto, nos reprime. Para Butler, la identidad se va construyendo mediante un proceso de significación cambiante, que impide la referencia a un yo preexistente: “Las condiciones que posibilitan una afirmación del ‘yo’ proceden de la estructura de la significación, las normas que reglamentan las invocaciones legítima e ilegítima de ese pronombre, las prácticas que determinan los términos de inteligibilidad mediante los cuales este pronombre puede moverse” (Butler, 2007: 280-281). De este modo, podemos concluir que no existe un yo como premisa, creado mediante rígidas normas, que luego ha de ser representado, sino que la identidad responde a las múltiples y complejas relaciones que forman los discursos con los que no tejemos a través del lenguaje. En palabras de Maillard, “Las reglas del juego metafísico

son las de la lógica y las piezas son términos que pertenecen al léxico último, es decir, términos que, en última instancia, no pueden definirse más que por sí mismos.” (Maillard, 2009: 158).

Maillard contrapone, en este sentido, la implicación del gerundio frente a la del verbo conjugado. El gerundio sugiere el proceso, el movimiento, la transformación, el cambio: “Un gerundio es algo más terrorífico que un verbo conjugado en cualquiera de los tiempos que requieren personas. No es lo mismo decir que algo «vive» que decir que algo «está viviendo». Al hombre teórico los gerundios lo intranquilizan. Todo su afán es detener las cosas, apresarlas” (Maillard, 2009: 141). En efecto, la náusea del hombre teórico occidental tiene que ver con el horror de la constatación de de la ausencia de límites y la voluntad de permanencia, la voluntad del verbo conjugado. Siguiendo con la metáfora lingüística, dice Maillard que el problema de la filosofía occidental advino cuando convertimos los adjetivos en sustantivos, cuando convertimos las propiedades de las cosas en verdades estáticas, en conceptos.

Hume (2002) entiende que todo lo que conocemos lo conocemos a través de nuestras percepciones, que no remiten una idea exterior —ya sea dios, ya sea el yo— que no podemos captar nunca como sustancia unitaria. De esta manera, concluye que no existe algo simple y continuo, una sustancia idéntica y durable, a la que llamamos yo; contrariamente, somos un conjunto de percepciones que se relacionan entre ellas mediante la imaginación, cuando reflexionamos sobre ellas. En un sentido similar, Maillard hace la siguiente reflexión en *Contra el arte*:

El estilo, como la música, siendo el modo de ser, es el ser, pues no hay ser que no sea de algún modo. Mejor dicho, no hay ser sino modos, sólo hay modos de estar-siendo; la existencia es una trayectoria, una suma de bifurcaciones que al final, con espíritu de historia, llamaremos trayecto (Maillard, 2009: 230).

Esta insubstancialidad del yo a la que nos venimos refiriendo constituye el fundamento de la tradición filosófica y religiosa oriental, que se empezó a adentrar en esta cuestión mucho antes que la filosofía posmoderna y la filosofía del lenguaje. En el taoísmo, como explica Maillard (Maillard, 2008; 2009), la existencia se define como proceso armonizador con el cosmos, con el Tao; para conseguir dicha armonización, es necesario un proceso de despojamiento del sí mismo para obrar según la naturaleza y lograr, de este modo, la simplicidad. Para armonizarse con la naturaleza, es imprescindible, igual que en el budismo, eliminar el deseo y también actuar con espontaneidad. Se trata, en última instancia, de eliminar las diferencias, en este caso la diferencia yo-mundo, para lograr la unidad con todo aquello que existe, con todo aquello que está en curso, que cambia, y que no es diferente de nosotros mismos. Las cosas están en constante vibración y el objetivo es comprender y aprehender esta energía que hace que las cosas lleguen a ser cosas y anular, de este modo, la dualidad, como vemos en este poema de *Hainuwele*:

[...]
 doy un paso y despierto al agua
 a punto de ser agua,
 se asusta un ave negra a punto de ser ave a punto
 de ser negra...
 Un resplandor me ciega:
 el bosque me contempla, a punto de ser bosque,
 a punto de ser tuya (Maillard, 2009: 89).

En *Hainuwele* vemos cómo el yo poético se inmiscuye entre los animales del bosque –personificado en el “Señor de los bosques”– contemplando su sabiduría, queriendo existir *en* su sabiduría, en su gran cuerpo vibrante. Para ello, Hainuwele debe aprender a salir de sí misma y armonizarse con aquello que contempla. La actitud contemplativa es el punto de partida para la unión anhelada; se trata de descubrir la vibración interna de todos los cuerpos, de todos los seres. Hainuwele, saltando de poema en poema, de animal en animal, se percató de esta vibración y se convierte en espectadora privilegiada, capaz de detectar la sabiduría de los cuerpos y comprendiendo que debe autosacrificarse para poder formar parte de todo lo que no es.

Si atendemos a la concepción holística que se desprende de los versos de *Hainuwele*, vemos que no podemos entender el individuo como algo distinto de lo que está contemplando, porque lo que está contemplando, igual que el propio sujeto-contemplativo, forma parte del mismo todo. Hainuwele mantiene esta actitud contemplativa que se aleja de cualquier método racional para acercarse a esta sabiduría primitiva, que pretende borrar los límites, salvar las distancias entre el uno y lo otro, para abrir, de dentro hacia fuera: “Porque no existe el Uno sino uno mismo cuando las barreras de las diferencias se han anulado.” (Maillard, 2001: 15)

En un sentido parecido al Tao como vacío original creador de todo lo existente, encontramos el Brahman en el hinduismo. El Brahman, principio originario expansivo del que todos los seres participan, es la unidad primordial, el principio fundacional. En este sentido, podemos decir que la India siempre ha sido mucho más consciente de la naturaleza transformacional de las cosas y, en consecuencia, de la impermanencia de estas (Maillard, 2009). La sabiduría india consiste, como comenta Maillard, en saberse un punto entre la trayectoria, en el movimiento, en saberse una parte del todo, de un todo que no tiene ningún sentido sin atender singularmente a cada una de las partes que lo conforman. He aquí la diferencia con la metafísica occidental: no podemos empatizar con un concepto, solo podemos empatizar con las singularidades, con los cuerpos.

Saber deslizarse y penetrar en lo otro, saber ser lo otro, deviene, así pues, la única manera de transitar por los espacios. *Hainuwele* abre la puerta a un universo múltiple en el que uno tendrá que atreverse a jugar a multiplicarse si quiere conocerse, puesto que la única manera de conocerse a sí mismo es estar fuera de sí mismo, jugar a ser otros, “jugar a ser nadie”, ya que espíritus los del ser “tienen multitud de lenguajes”. El ser no se define como algo estático sino como movimiento, como

gesto, como algo que está en continua formación y transformación. Es por eso por lo que todo está, como decía Heráclito, en continuo cambio, en continua transformación, y que, por lo tanto, nada es lo mismo, nada permanece y el ser deviene una ficción vacía: “Para las almas es muerte convertirse en agua, para el agua es muerte convertirse en tierra. Pero de la tierra surge el agua, y del agua el alma.” (Gallero y López, 2009: 311). La propia existencia no existe sino como flujo que, aunque parezca contradictorio, permanece no permaneciendo en nada. Por consiguiente, el objetivo del yo sería dejar de ser yo para diluirse en lo otro: “Hainuwele ha perdido a Hainuwele / Su imagen se diluye entre las nubes” (Maillard, 2009: 91).

La conciencia de impermanencia es, precisamente, uno de los temas fundamentales del budismo, que se ha ocupado ampliamente de la cuestión del sujeto, especialmente de su falta de naturaleza propia. Para el budismo, el mundo está formado por *dharmas*, partículas elementales transitorias que son interdependientes y que crean una ilusión de realidad, de continuidad, tanto en lo que hace referencia al mundo como en lo que hace referencia a las impresiones mentales o al individuo. La existencia se sustituye por la dependencia, de manera que todo origen es condicionado, puesto que nada tiene existencia en sí, sino que las cosas van-siendo debido a una relación de naturaleza interdependiente. La idea del mundo como ilusión, como representación, la encontramos, evidentemente, en Occidente —el propio Platón habla del mundo como copia, como irrealidad. Sin embargo, el budismo no concibe el mundo como representación de una idea metafísica, sino como vacío esencial, puesto que si, como decíamos, nada permanece, en rigor, nada es.

Uno de los objetivos principales del budismo, como sabemos, es la erradicación del dolor, del sufrimiento. En este sentido, una de las estrategias básicas es la del cese de la vibración mental —la búsqueda de la ecuanimidad— mediante la no identificación con los estados de conciencia y, en el caso del dolor, la del distanciamiento del lugar del dolor. Se crea, de esta manera, una escisión del sujeto, creando la figura del observador, del que mira desde la distancia cómo el yo va saltando de un estado de conciencia a otro. Esta figura está presente en varias de las obras de Chantal Maillard, sobre todo en *Diarios Indios* (2005) y, de forma más elaborada, en *Husos* (2006). Maillard equipara los husos a los estados de conciencia de los que hablábamos e intenta trazar una teoría de la mente, e incluso un método, una estrategia, en que el observador va contemplando, como si de un tablero estético se tratara, las idas y venidas del sujeto, del *mí*, que va saltando de huso en huso. El observador es el que mira, desde la conciencia del juego, cómo se ocupa el mí en los distintos estados:

Observar los husos. Comprender. Sin abstraerse, dejando el mí a sus intemperies, sus periplos. Observando. No abstraerse, sólo substraerse: situarse por debajo del mí que viaja entre los husos, en superficie (Maillard, 2006: 23).

La distribución espacio-textual de *Husos*, con notas al margen y espacios en blanco, muestra también la reflexión que hace Maillard sobre los límites del len-

guaje y su capacidad para decir, para decirse, para decirnos y para cuestionar hasta el desahucio los conceptos heredados de los que hablábamos antes. Es por esto por lo que la autora exprime las posibilidades distributivas del texto, para ensanchar las oportunidades de describir esta mirada que observa al yo y que, a la vez, se observa a sí misma en el proceso de mirar. Llegados hasta este punto, la pregunta es inevitable: ¿no es el estado del observador un estado de conciencia también? ¿Cuál es el huso del observador?, se pregunta el observador de *Husos*. ¿No es el observar también una actividad mental? ¿Podemos adquirir esta ecuanimidad que mencionábamos antes mediante la conciencia, mediante la actividad mental?

En relación a estas preguntas, es preciso hacer una mención especial a la filosofía budista *Madhyamaka* y a las aportaciones de Nagarjuna² (2006), filósofo budista que desarrolló su actividad en el sur de la India entre los siglos II y la primera mitad del III. Podríamos decir que Nagarjuna fue una suerte de filósofo del lenguaje *avant la lettre*, puesto que dio un giro respecto del budismo anterior y asumió que el vacío es también un contenido mental y, como tal, ilusorio, y, que, por tanto, no deja de ser una metáfora, un juego lingüístico. El pensamiento del vacío, nos explica Juan Arnau (2005), se vuelve sobre sí mismo y no puede más que reconocerse como otro supuesto metafísico, otra falsificación conceptual. No deja de ser asombroso, como comenta Maillard, que, en siglo II, Nagarjuna ya desactivara los supuestos metafísicos que en 1740 había desarticulado Hume y que en el siglo XX desarticuló Wittgenstein.

Siguiendo la idea budista del origen condicionado, Nagarjuna la lleva hasta las últimas consecuencias y niega la naturaleza propia del mundo, del individuo, de los *dharma*s y, por supuesto, de la propia idea del vacío. Si la existencia es ilusoria, no existe tampoco el vacío. He aquí la ecuanimidad de encontrarse en la vía media, de reconocer la convencionalidad de la existencia de todas las cosas: por un lado hay que reconocer la importancia de la vacuidad, dado que todo lo que existe es vacío, por el otro hay que percatarse de su falta de importancia, ya que la vacuidad es una palabra como cualquier otra. (Arнау, 2005: 72-73). En palabras de Nagarjuna, “Nosotros afirmamos que la vacuidad es el origen condicionado y que esa vacuidad, cuando se la entiende como una mera designación, es precisamente el camino medio” (Nagarjuna, 2003: 179). Esta paradoja se erige en verdad y en método al mismo tiempo, puesto que la única manera de sobrevivir a la certeza de la vacuidad de todo es asumiendo la contradicción inherente a cualquier afirmación, a cualquier hipótesis o a cualquier tesis, e intentando poner de manifiesto la falta de naturaleza de todo saltando metódicamente de léxico en léxico sin correr el riesgo de permanecer demasiado tiempo en ninguno.

Nagarjuna salva, de este modo, el peligro de caer en el nihilismo ante la desconfianza hacia el lenguaje, que no nos permite decir algo que no esté carente de naturaleza propia; asume el lenguaje como herramienta para desactivar los concep-

2. No pretendemos establecer un paralelismo estricto entre el pensamiento de Nagarjuna y el de Maillard, sino servirnos de las aportaciones del filósofo par arrojar luz a los textos de la autora que nos ocupa.

tos autorrefutándose continuamente. Esta autorrefutación, muestra de cierta ironía metafísica –muy propia de la posmodernidad–, la observamos en *Husos* y también en *Hilos* (2007), donde Maillard se autointerroga continuamente ante la certeza de saber que se está sirviendo de conceptos, ante la conciencia del peligro de negar la metafísica haciendo metafísica.

En el texto se nos presenta un sujeto aislado que lucha con un entorno amargo y doloroso. Este sujeto fragmentario se interroga constantemente sobre su propia naturaleza de sujeto, que se dibuja, cada vez más, evanescente: “Pero no hay silencio. / No mientras se dice. / No lo hay. Hay hilo, / otro hilo. / La palabra silencio dentro. / Dentro de uno –¿uno?” (Maillard, 2007: 14). El yo del poemario es consciente de su no-permanencia en nada de lo que ve y, esta autoconciencia, va acompañada del deterioro del propio cuerpo (labios adelgazados, boca envejecida y arrugada), que se ve sumido en un cansancio permanente, el cansancio de las trayectorias, el cansancio, más que de las trayectorias en sí, de *pensar* las trayectorias.

La desarticulación de los conceptos que se esconden detrás del lenguaje en la propuesta de Nagarjuna se lleva a la práctica, como explica Arnau (2005), utilizando el lenguaje para realizar una “dramática del yo” en la que las identidades se ponen en escena, se teatralizan, para mostrar su inconsistencia, su impermanencia. Al mismo tiempo, esta voluntad deconstructiva del lenguaje metafísico se combina con una voluntad activa de unión con los seres, de compasión, idea fundamental en el budismo y en la obra de Maillard, como hemos visto antes con *Hainuwele*. En este sentido, dice Maillard que “la educación en la compasión, en el com-padecimiento (*cum pathos*), podría ser aquello en lo que convergiesen el Oriente budista y la conciencia desdichada de Occidente.” (Maillard, 2009: 298). Podemos observar esta compasión, esta solidaridad con el padecer ajeno, en *La tierra prometida* (2009), texto en el que la autora hace una plegaria circular convocando a distintas especies en peligro de extinción, convirtiendo las palabras en gesto ritual.

En relación con la desarticulación de los conceptos, Maillard se sirve en varios de sus textos –tanto ensayos como poemarios– de la conciencia estética de la India. Conciencia estética porque en la India, como ya hemos ido viendo, hay una fuerte conciencia de la ficcionalidad de lo que se nos presenta como realidad. En este sentido, encontramos a la diosa Kali, como concepto-símbolo. Kali es una de las diosas más importantes en el hinduismo, asociada normalmente con la destrucción. Destrucción que, como explica Maillard, no debemos entender como destrucción del universo, sino como derribo, precisamente, de los muros conceptuales que se solidifican simulando realidades (Maillard, 2009: 206). Al final de *Conjurios* tenemos un extenso poema titulado “Las lágrimas de Kali, la conjuradora”. La diosa Kali, símbolo del fuego y la creación incesante, se erige en representante de la verdad, creativa y a la vez destructora, del cosmos. Kali, la oscura, declara la guerra en el extenso poema al mundo establecido, incluso a sí misma: “He declarado la guerra a todos mis enemigos. / Me he declarado la guerra a mí misma. / He declarado la guerra al *mí*.” (Maillard, 2009: 172).

La teatralización de las identidades de la que hablábamos se erige, paradójicamente, *con y contra* el lenguaje. Es especialmente significativo, en relación con esto, el título del ensayo que Maillard publicó en 2009 y que hemos ido citando a lo largo de este texto: *Contra el arte*. La autora explica la utilización del ‘contra’ no solo en el sentido de negación de la metafísica sino también en el sentido de ‘apoyo’, del muro contra el que nos apoyamos, que tiene una utilidad determinada como construcción, pero que no debemos olvidar precisamente que es fruto de un proceso constructivo.

En relación con el proceso constructivo, vemos cómo, a través de Nagarjuna, nos hemos adentrado hacia una concepción de la filosofía como arte textual, como metáfora, en la línea de filósofos occidentales como Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Derrida y Rorty; filósofos, todos ellos, que Arnau relaciona en su ensayo con el pensamiento de Nagarjuna (Arnau, 2005). Pasamos, entonces, de los principios estáticos platónicos a la concepción del mundo como estética, como interrelación ficticia de hilos que se tejen entre sí formando araña, formando rizoma; la verdad se convierte, de este modo, en verosimilitud en el sentido aristotélico –lo único exigible desde la conciencia estética– y de la existencia individual pasamos a la existencia del cosmos, del universo. En este sentido, Maillard contrapone la metáfora griega de las Parcas con la metáfora de la araña en la India. Frente al lenguaje binario de los ordenadores, tenemos el lenguaje múltiple de la trama y la urdimbre.

Circular por los hilos nos exige, en última instancia, convertirnos en araña, tejer nuestro propio tejido, asumiendo la transitoriedad de cada puntada. Un tejido que no está preestablecido, sino que vamos confeccionando a medida que vamos creando, como el caracol va fabricando su morada. La araña teje su tela formando una red espiral, siendo ella la responsable de su propio destino. Esta concepción del pensamiento como arte textual requiere adueñarnos de los hilos y tejer nuestra existencia a medida que vamos existiendo, ni antes ni después; como dice Chantal Maillard en *Hilos*: “Hilemos, señores, / es tiempo de relevar a las Parcas” (Maillard, 2007: 141).

Observamos, a la luz de este camino de lo estático a lo estético, una doble función de la palabra poética en la obra de Maillard: la de desarticular, como decíamos, la metafísica del lenguaje y la de sugerir el fuego, indecible, el fuego subyacente a todos los seres, este fuego que compartimos todos y que nos hace semejantes, en la diferencia. De este modo, se nos presenta la palabra poética como modo de sugerir el universo del que formamos parte, la palabra poética como resonancia, como expansión de la vibración universal.

Explica Maillard, en este sentido, la importancia que tiene el sonido en las tradiciones orientales, tanto en la antigua China, donde al que sabía se le representaba con una oreja gigante, como en la India, que define el universo como proceso vibratorio, como sonido en última instancia: “Si preguntan quién soy, contesto: vibro a mayor velocidad que un árbol”, dice Hainuwele (Maillard 2009: 79). Se trata, entonces, de aprehender el mundo a través del sonido; de hecho, se trata de aprehen-

der el mundo a través del cuerpo –del que tradicionalmente ha huido Occidente. Se trata, en definitiva, de aprehender el mundo, de conocerlo si se quiere, involucrando a todos los sentidos, más allá del de la vista, que en el imaginario occidental es el sentido que simboliza el saber.

El poder de la palabra como extensión de esta resonancia primera deviene, de esta forma, casi ritual. El siguiente poema, de *Conjuros*, sintetiza, a mi modo de ver, esta doble función que comentaba antes: la de desactivar la presunción verdad escondida detrás de las categorías lingüísticas y la de sugerir este fuego que arde en profundidad:

[...]
 No importa en qué caderas,
 en qué pecho resbale,
 no importa la estatura, el sexo o la materia
 pues todos caminamos sobre la misma pira.

No medirás la llama con palabras que encubren
 los viejos sentimientos de los hombres (Maillard, 2009: 167).

Así pues, en la profundidad, el fuego, indecible –como mucho sugerible–, común para todos; en la superficie, los hilos interconectados tramando ficciones, que nos conducen por el tablero estético del lenguaje. ¿Significa esto que el lenguaje es desechable por ser ficticio o engañoso? ¿Callar o seguir hablando, entonces? En palabras de Maillard, “[...] lo que importa es no perder de vista el hilo y entender que lo virtual no es ninguna realidad primordial o empírea no; solo es aquello, llámese lugar o estado de libertad, donde el instinto de ficción puede seguir tejiendo” (Maillard, 2009: 205).

3. Conclusiones

He querido, a lo largo de estas páginas, trazar un recorrido de lectura, uno de los muchos posibles, a través de algunos de los textos de Chantal Maillard. He querido dar cuenta de cómo la propuesta poético-filosófica de Maillard se enraíza, por una parte, con la crítica a la metafísica occidental que llevan a cabo muchos filósofos posmodernos y, por otra parte, con las nociones orientales de la búsqueda estratégica de la ecuanimidad, la concepción holística del mundo y la compasión.

Hemos visto cómo, a través de un lenguaje poético saltimbanqui de límites difusos, cuestiona Maillard la idea arbórea de la jerarquía conceptual de raíz platónica, tomando la idea del sujeto como blanco principal, y aboga por una concepción estética de la existencia, en la que las conexiones son múltiples y cambiantes, y crean tramas ficcionales por las que nos deslizamos, en superficie.

La experiencia del dolor atraviesa muchos de los textos de Maillard; un dolor asociado frecuentemente con el padecer físico pero también con la conciencia desdichada y angustiante de la no-permanencia, muy propia del hombre teórico occidental. De ahí la búsqueda de la ecuanimidad. De ahí la tensión constante que encontramos entre la identificación con el dolor y la voluntad de vivir, entre el silencio y la escritura.

Una escritura, la de Maillard, comprometida con el propio lenguaje, con la capacidad constructiva de la metáfora y la posibilidad de crear nuevos universos simbólicos. Una escritura que busca el desprendimiento del *sí mismo* y que se compromete con el universo y el padecer ajeno, que quiere salir del uno para llegar a lo otro, para ser en lo otro, para *encarnarse*.

Bibliografía

- ARNAU, Juan (2005): *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*, México, Fondo de cultura económico.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1977): *Rizoma*, Valencia, Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (2002): *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- DELEUZE, Gilles (2003): *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós.
- FOCAULT, Michel (1999): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo veintiuno editores.
- GALLERO, José Luis y LÓPEZ, Carlos Eugenio, eds. (2009), *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*, Madrid, Árdora Ediciones.
- HUME, David (2002): *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos.
- MAILLARD, Chantal (2001): *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996-1998*, Valencia, Pre-textos.
- MAILLARD, Chantal (2004): *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets.
- MAILLARD, Chantal (2005): *Diarios indios*, Valencia, Pre-textos.
- MAILLARD, Chantal (2006): *Husos. Notas al margen*, Valencia, Pre-textos.
- MAILLARD, Chantal (2007): *Hilos*, Barcelona, Tusquets.
- MAILLARD, Chantal (2008): *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid, Ediciones Akal.
- MAILLARD, Chantal (2009): *Hainuwele y otros poemas*, Barcelona, Tusquets.
- MAILLARD, Chantal (2009): *La tierra prometida*, Barcelona, Milrazones.
- MAILLARD, Chantal (2009): *Contra el arte y otras imposturas*, Valencia, Pre-textos.
- NAGARJUNA (2004): *Fundamentos de la vía media*, Madrid, Ediciones Siruela.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998): *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005): *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial.
- RORTY, Richard (1996): *Consecuencias del pragmatismo*, Madrid, Tecnos.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1997): *Sobre la certeza*, Barcelona, Gedisa.



-Entredecirse-. El pensamiento oriental en *Husos* de Chantal Maillard

Lola Nieto
Universitat de Barcelona

Palabras clave: Observador, Rasas, Nāgārjuna, Conocimiento, Lenguaje.

Escribir, para Chantal Maillard, es un método de sondeo y una táctica de acercamiento a la voz que se dice mientras dice. Se decante en cualquiera de los géneros o registros literarios, su escritura toma siempre el pulso de un experimento traducido en un vuelco *reflexivo* y un movimiento de escisión por el que el sujeto de la enunciación se toma a sí mismo como objeto del enunciado. Escriba lo que escriba, Maillard escribe siempre *auto-ensayos* o escenografías del *quién* habla, y de ahí que su obra pueda ser considerada una teoría de conocimiento declinada en rastrear las topografías del *yo*.

Esta aventura epistemológica toma su hechura más pronunciada en los diarios, surgidos como reacción ante una incomodidad profesional: la de sentir que la escritura ensayística del plural mayestático no es el cauce adecuado para la filosofía. Maillard, al situar el pensamiento en otro marco de escritura, el diarístico, contagia a la palabra de tiempo y espacio, la contextualiza, poniendo de manifiesto el punto de vista desde el que es pronunciada. Es a fin de cuentas un ejercicio de honestidad escrituraria, puesto que restituye al decir filosófico algo que, aunque oculto, nunca le pudo ser extirpado: la subjetividad.

Subvertir la fórmula impersonal que alega, bajo esta instancia de lenguaje, la *verdad* y considerar el *yo* como único reducto verosímil para el conocimiento implica acabar con el sujeto trascendente y necesariamente con el sentido inmutable de su palabra. En estas otras coordenadas, la filosofía –ya vuelta literatura– se convierte en una *conversación* cuyos interlocutores no deben dárselas de autoridades sino más bien de intérpretes sagazmente entrenados en la tarea de la suspicacia analítica. Por eso, cuando la escritura pasa de la tercera a la primera persona del singular, ocurre otro desplazamiento también retórico y lingüístico: el sujeto, consciente de que su decir es subjetivo, deja de cuestionarse acerca de *lo que las cosas son* para poner el interrogante en *cómo sus sentidos conciben lo que las cosas van siendo*. El foco de interés se traslada del mundo al aparato sensitivo que capta el mundo, al aparato que subjetivamente emite juicios acerca del mundo. En los diarios de Maillard, desbancar la objetividad filosófica conlleva el surgimiento del *observador*,

que es el nombre que recibe una particular representación del sujeto –en vías de *desujektivización*.

El observador observa y procura recoger en el cuaderno cuanto ve. Su *modus operandi* consiste, de algún modo, en el hacer de la cámara que registra y proyecta luego, en la escritura, la película o el documental que ha visto. Este primer estadio del observador parece responder, curiosamente, a un impulso de objetividad más que a una declinación subjetiva. Tal objetividad, sin embargo, no pretende conceder a la palabra un sentido unívoco y verdadero; muestra, por el contrario, una voluntad de desidentificación y vaciado, de descentramiento o marginación del yo para sopesar hasta qué punto es posible desprenderse de uno mismo en la observación y lograr así que ésta sea sin juicio o más precisamente sin prejuicios.

El ojo que ve es el órgano de la tradición cultural, recordaba el antropólogo Franz Boas, y Maillard reformula esta idea en una sucinta y contundente frase: “ver es pensar” (2003: 32). La mirada es el resultado de un proceso educativo y, como tal, coercitivo. La mirada es una convención social: al tiempo que aprendemos a mirar desaprendemos a mirar: al tiempo que aprendemos a mirar de una –y no de otra– manera acorde a los patrones culturales de una geografía, desaprendemos a mirar desinteresadamente. Por eso, el observador se propone una tarea difícil: recuperar la mirada desintencionada e inocente. Inocente no porque pretenda ejercer desde el lado del bien, sino porque procura situarse antes de toda escisión moral, al igual que la mirada de los niños. El observador se propone mirar, tan sólo mirar, y que su mirada no sea el resultado de un proceso mental de abstracción y eliminación de diferencias, de comparación y recuerdo. Para ello, lleva a cabo un ejercicio de distracción o depuración del yo –del *mí*, según el peculiar universo léxico maillardiano. El *mí* aglutina un conjunto de pliegues: estancias emocionales y estados mentales. Uno de esos pliegues es la observación. El observador es el *mí* en el pliegue de la observación: el *mí* concentrado en un pliegue para evitar la distorsión de los otros pliegues, plegado en el acto aislado de la mirada.

Pero, en el transcurso de la observación, el observador experimenta un viraje interesante: vuelve la mirada hacia sí mismo y, consecuentemente, acaba convertido en el objeto de su observación. El gesto *lógico* –la observación y descripción (lógica, discursiva) de los acontecimientos exteriores– declina en un gesto (que me gusta llamar) *autológico* –y que ya no consiste en la observación de los acontecimientos exteriores sino en la observación y descripción de los acontecimientos mentales del *mí* que confeccionan eso que llamamos acontecimientos exteriores, mundo exterior o realidad. El diario, entonces, se convierte en una herramienta de investigación de las condiciones, posibilidades, estrategias y limitaciones de la auto-observación de la propia conciencia. El observador observándose se sitúa frente a *lo otro* objeto de su observación pero *eso otro* no es algo distinto de él mismo. Aprendiz de la bilocación, está en sí y está fuera de sí. Es el *mí* y no lo es, en cuanto que se evade para observar/observarse. En consecuencia, no es tampoco un sujeto en el sentido ortodoxo del término, es, es... Definir qué es el observador observándose, el *mí* simultáneamente dentro y fuera de sí, resulta demasiado complejo, diría que

imposible, porque ya no es un concepto. Funciona, precisamente, como método o instrumento para la deconstrucción del concepto de sujeto. Más que una definición, entonces, sugiere una pregunta: ¿quién es el observador si el observador es quien está observando al observador? Parece un trabalenguas, pero no lo es. Aunque casi. Es un trabalógica, una pregunta en el límite de su propia lógica. Equivale a: ¿es lógicamente posible cumplir el gesto auto-observador (*autológico*) que se propone el observador?, o de otra manera: ¿es lógicamente posible conocerse?

Éste es el meollo de *Husos*. Publicado en 2006, probablemente sea el libro más singular y extraño que jamás ha escrito —hasta el momento— Chantal Maillard. Extraño y singular porque, entre otras cosas que lo particularizan en el conjunto de su obra (y que por falta de espacio no puedo tratar aquí), *Husos* no es sólo la relativización del concepto de sujeto a través de los mecanismos del observador, es la relativización del sistema relativizador, esto es, del propio observador y, como efecto, la disolución de toda marca subjetiva en el discurrir del lenguaje.

Para este cometido, el observador se sirve, en *Husos*, de dos herramientas que adopta adaptando del pensamiento oriental: la teoría de los *rasas* de la estética tradicional india y el pensamiento budista de la escuela de Nāgārjuna. La propia Maillard ofrece las pistas. En una nota al margen, escribe: “Quienes hayan creído reconocer en lo anterior el camino del budismo mahayana se equivocan. Me identifico con la observación. Lo demás son circunloquios, o un tema más para la galería” (2006a: 44). No obstante, apenas cuatro páginas después, leemos: “La conciencia tanto tiempo anhelada: el vacío. Todo es vacío. Los pensamientos son vacío. El mí es vacío. La conciencia del vacío es vacío. He dado un largo rodeo para reconocer las palabras de Nagarjuna” (2006a: 48).

Aparentemente se contradice: niega la influencia del budismo *mahayana* y luego admite el poso ideológico de Nāgārjuna, fundador de la escuela *madhyamaka*, una versión radicalizada de la primera. Pero, ¿realmente se contradice? Habrá que proceder despacio. En cualquier caso lo que sí parece evidente es la impronta del pensamiento budista en el diario de Maillard. La cuestión es ahora rastrear qué elementos del budismo se confabulan en *Husos* y de qué modo para aclarar la discordancia que parece plantearnos la autora.

El budismo se puede entender como una interpretación heterodoxa de las *Upanishads*, los textos de la tradición antigua hindú. Siddharta, que cuando contaba veintinueve años abandonó su palacio para convertirse en el Buddha, “el Despierto”, se empapó de ellas y ofreció una lectura de lo que esas enseñanzas decían a partir de su experiencia inmediata. Una de las diferencias decisivas que abrió con las escrituras upanishádicas fue que, mientras que en éstas se consideraba que las manifestaciones ilusorias del Brahman, es decir, las manifestaciones fenomenológicas del principio cósmico supremo, estaban articuladas por una unidad trascendente y esencial (el *ātman*), el Buddha rechazó este dualismo y en su lugar redujo la esencialidad a energías en perpetuo proceso: los *dharmas*. Los *husos* en el diario de Maillard no son exactamente lo mismo que los *dharmas* para el pensamiento budista pero sí proponen una misma cosa: la insustancialidad del *yo*. Los *dharmas* se

definen como partículas físicas y psíquicas; los *husos* son haces emocionales. Tanto unos como otros generan una cadena intercondicionada y sobrevienen consecutivamente, quedando así registrados por la conciencia o, más bien, porque acontecen en ráfagas sucesivas, producen la idea imaginaria de una conciencia o sujeto: el escenario donde aparecer y desaparecer. Los *dharmas* y los *husos* provocan una ilusión ontológica así como los juguetes precursores del cine activan una ilusión óptica. El taumatropo nos hace creer que el pájaro está encerrado en la jaula y el zoótropo que la foca lanza la pelota. Pero ni una cosa ni otra. Así los *dharmas* y los *husos* con respecto al yo. Escribe Maillard (2006a: 52): “La mente que no es nada sino los pensamientos que no la habitan, que no habitan nada, que tan sólo se trasladan. Con-mi-go. Impresiones, huellas que, juntas, forman el mí. El mí: husos. Un haz de husos tensos”.

El budismo, para evitar la identificación con los *dharmas*, para evitar el surgimiento de *algo* (un sujeto) que se identifique con ellos, propone la observación de los procesos mentales como método para liberarse precisamente de ellos. Y no de otro modo sucede en *Husos*:

Observar los husos. Comprender. Sin abstraerse, dejando el mí a sus intemperies, sus periplos. Observando. No abstraerse, sólo sustraerse. Situarse por debajo del mí que viaja entre los husos, en superficie.

Fuera de las idas y venidas de la voluntad limitada en el deseo, la voluntad de salida. Para ello, destruir el mí es preciso. No es renuncia (¿quién iba a renunciar sino el propio mí?) sino la observación compasiva de su permanente y dramático deambular entre los husos, de huso en huso. (2006a: 23)

El observador observa al *mí* desplazándose por los *husos* o espacios sentimentales. Al no identificarse con los *husos* tampoco se identifica con el *mí*. El observador es una técnica de desmontaje del sujeto, de cuyo método de auto-observación se desprende la misma función ética que procuran las representaciones dramáticas. “¿Tendrá carácter representativo la emoción cuando la imagino formando huso?”, se pregunta Maillard (2006a: 54). Y poco después resuelve: “Los husos como teoría de la representación”. El método del observador observándose, observando al *mí* transitar por los distintos husos, parece que además de una teoría de conocimiento es una teoría dramática –o quizá porque es una cosa es la otra, ya que ¿hay conocimiento sin representación?– y, desde esta perspectiva, hay que entender la comparación que Maillard sugiere entre los husos y las *rasas*.

Aproximadamente del siglo II data el *Nāṭyaśāstra* o “Tratado de la Dramaturgia” que se atribuye a Bharata. A lo largo de cuatro siglos (del VII al XI), en la región de Cachemira, en India, surgieron una serie de comentarios al capítulo VI de esta obra que distintos autores llevaron a cabo elaborando así lo que hoy se conoce como la teoría del *rasa* (literalmente del “gusto” o del “sabor”), la primera de la estética india. Los *rasas* son sentimientos ordinarios transformados, por efecto de la escenificación, en sentimientos estéticos. La risa, el miedo o el amor cuando son

sentimientos que vemos representados por un actor no los percibimos igual que cuando los sufrimos en nuestra propia vida. Y es que una emoción estética es siempre placentera, no así sus homónimas básicas u ordinarias. Esta diferencia, la de la percepción placentera de las emociones, es el plus que añaden los rasas. Conocedor de los beneficios estéticos, el observador hace del *mí* un actor y de sí mismo un espectador del *mí*. De este modo, los pensamientos y emociones del *mí*, los husos, acaban convertidos en husos representados y escenificados y, como tales, son percibidos –pretenden serlo– con fruición estética por el observador.

En el curso de esta comparativa, otro aspecto de la teoría estética india resulta interesante para la dramática de los husos. En el tratado de Bharata, todos los rasas emergen de un estado de equilibrio emocional, de algo así como una disposición de neutralidad emotiva, que se denomina *śāntarasa*, literalmente el rasa de la serenidad, la transformación estética de la calma (*śama*). La cuestión, que plantearon algunos de los comentaristas, es si el *śāntarasa* se puede considerar un *rasa* más o no. Si el *śāntarasa* es el rasa del que surgen todos los otros rasas, puede ser entendido como un sentimiento estético más, pero precisamente por este mismo motivo, porque es origen de todos los rasas, parece que su naturaleza se desvía. La analogía hace equiparar esta problemática a un tema antiguo. En la gama cromática, ¿el blanco es un color? En términos físicos, es la emisión de frecuencias electromagnéticas de la luz solar no descompuesta aún en los colores de su espectro. El blanco aglutina todos los colores y no es ninguno. ¿El blanco es un color? ¿Es un rasa el *śāntarasa*? Abhinavagupta, uno de los comentaristas del *Nāṭyaśāstra*, resolvió una salida sintética muy especial. Como explica Maillard en *Rasa. El placer estético en la tradición india*, un ensayo dedicado íntegramente a estos asuntos, para Abhinavagupta, el *śāntarasa* es un *rasa* más y no lo es: afirma simultáneamente las dos cosas. Por eso,

la teoría de Abhinavagupta [...] resultaría de las superposición de dos teorías: una, la que atiende al desarrollo transformativo de los sentimientos básicos (*sthāyibhāva*) en *rasas*, y otra, la que pretende hallar un fundamento único en el que todos los sentimientos puedan resolverse, hallando ahí la unidad del propio ser (Maillard, 2006b: 93).

Y esto es interesante, porque el gesto de desdoblamiento que se propone llevar a cabo el observador, ¿no se podría acaso entender bajo el paradigma de esta doble teoría o teoría del rasa desdoblado? El observador observa al *mí* cabalgando de un huso en otro, pero él también habita un huso, el de la observación. Como el *śāntarasa* entre los *rasas* en la estética antigua hindú, el huso del observador es un huso incierto. Por una parte, en cuanto atalaya desde la que observar al *mí* transitando los husos, no es cualquier huso sino uno muy particular y privilegiado que podríamos llamar metahuso y que ensartaría al resto, funcionando, entonces, como discurso explicativo o legitimador de la teoría de la representación de los husos. El huso del observador, así entendido, efectuaría el gesto *autológico* y sería autónomo de los husos del *mí*. Esta interpretación equivaldría a la segunda teoría

de Abhinavagupta, la que considera el *śāntarasa* un reducto unificador. Comprender así el huso del observador es admitir, también, como lo hacían las antiguas escrituras upanishádicas, la existencia del *ātman* o soporte de los acontecimientos fenomenológicos. Bajo este prisma emitía Maillard la primera de aquellas citas que consideré contradictorias. En ella, decía identificarse con la observación, es decir, consideraba el huso del observador un huso independiente y, como tal, irreductible: el centro de los husos. Es fácil caer en las trampas de la metafísica. No obstante, poco después –en la segunda cita– se desdecía: deshacía el enredo ontológico. Si el huso del observador es un recurso para cuestionar la solidez de los pensamientos y emociones que nos transitan, especialmente aquel que los aúna a todos, el sujeto, ¿cómo no cuestionar también la herramienta cuestionadora?, ¿cómo no considerar al observador un pensamiento, un huso más al fin y al cabo, cuya solidez es igual de imaginaria que la del resto?, ¿cómo no advertir el peligro que supondría creerse al observador, identificarse con ese pensamiento y concederle así estatuto teleológico? Este otro ángulo encaja con la primera teoría de Abhinavagupta y con el rechazo del *ātman* por parte del Buddha. La teoría de la representación de los husos, surgida con ánimo de desprogramación de los conceptos últimos, acaba siendo desprogramada también ella misma, por ella misma. En esta diatriba, que es la vuelta de tuerca que supone *Husos* con respecto al observador y a sus devaneos en diarios anteriores, se olfatea la huella de la lógica infalible de Nāgārjuna.

En el siglo II o III, Nāgārjuna fundó la escuela *madhyamaka* (o de la *vía media*) que suponía un giro al budismo *mahayana*, incidiendo en la vacuidad y en la inutilidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad en sí. Anticipándose en varios siglos a la modernidad filosófica occidental, Nāgārjuna señala los dualismos con los que opera la mente y los considera delimitados (vacíos, *śūnyatā*) para una comprensión abarcadora de los hechos. El único instrumento que poseemos para captar la realidad, el pensamiento conceptual, resulta ser, según el pensador *mādhyamika*, un proceso reductivo e inoperante para tal cometido. Como apunta Juan Arnau en *Antropología del budismo*,

este posicionamiento doctrinal de la *vía media* produce afirmaciones (o negaciones) de un orden diferente al de las afirmaciones filosóficas o convencionales. Son términos superordinados que, aun siendo construcciones conceptuales, sirven para decirnos algo sobre esas mismas construcciones conceptuales, no sobre una realidad supuestamente exterior a ellas (2007: 92-93).

Nāgārjuna advierte que el lenguaje sólo puede hablar del lenguaje y no de algo (exista o no) exterior a él; de este modo, traslada la metafísica a la lógica. Es preciso, no obstante, recordar que esta postura que podríamos interpretar como rotundamente posmoderna persigue la finalidad del pensamiento budista y su método ascético, y ésta no es otra que la de ir más allá de la mente, sin la mente: el despertar, la liberación, finalidad religiosa y de otro orden, al fin y al cabo. Otra cosa es que desde nuestra perspectiva actual podamos rescatar a Nāgārjuna y, prescindiendo

del poso o fin religioso de su pensamiento, equiparemos sus artimañas discursivas y lógicas a los trabajos, por ejemplo, de Wittgenstein. Esto es lo que hace Chantal Maillard en *Husos*, y, en general, en su escritura. Acude a la sabiduría antigua del pensamiento oriental como vórtice y textura de imbricaciones posmodernas.

Así, Nāgārjuna, pese a la intencionalidad última que persigue, descubre las conexiones entre pensamiento y lenguaje y destapa el ensamblaje lógico de ambos: pensamos con el lenguaje y el lenguaje es un sistema lógico, por tanto, el pensamiento también lo es. Si todo pensamiento es lógico no escapa a esta premisa el pensamiento teleológico, aquel que se ocupa de las verdades finales. Nāgārjuna, entonces, pone lógica arriba los conceptos que se hacen pasar por certezas onto-lógicas. A propósito de uno de estos grandes conceptos, la causalidad, dice en los *Fundamentos de la vía media*, su trabajo principal:

(Se dice que) el efecto lo crean las causas, pero esas causas no se han creado a sí mismas (dependen de otras causas anteriores). Entonces, ¿por qué decir que) el efecto lo producen unas causas que no tienen siquiera la capacidad de producirse a sí mismas? De ahí que el efecto no lo constituyan ni las causas, ni lo que no son las causas. (Entonces podemos decir que) no hay efecto, y sin efecto, ¿cómo hablar de causalidad? (2004: 59, I, 13-14).

Este derrumbe de la estructura causal es el mismo que lleva a cabo Nietzsche (unos dieciséis siglos más tarde) en *La voluntad de poder*, donde sostiene que la causalidad no es algo dado sino el resultado de una operación retórica. Cuando un efecto se produce se busca una causa a la que se le adjudica ese efecto. Dicha causa se obtiene por un proceso mental que incurre en una inversión cronológica, porque, aunque se utiliza para explicar el efecto, en realidad, la causa es posterior a él, es una invención siempre a posteriori. De este modo es el efecto el que causa la causa. Se demuestra así que el argumento que sirve para elevar la causa a causa puede ser empleado en considerar el efecto como causa y por eso tanto una como otro pueden ocupar la posición de origen. Si el origen es intercambiable, entonces, no hay origen, puesto que pierde su privilegio metafísico: se desbarata el sistema onto-teleológico que sostenía. De Nietzsche llegamos a Derrida.

Un proceso lógico idéntico al que utiliza para desplomar la idea de causalidad le sirve a Nāgārjuna para desbancar una de las supercherías conceptuales más arraigadas, el yo. Sostiene el pensador mādhyamika:

Algunos sostienen que el sujeto que experimenta las impresiones de los sentidos (ver, oír, etc.) y las sensaciones internas debe de existir antes que éstas, ya que una entidad que todavía no existe no podría tener experiencias visuales o de otro tipo. Pero ¿de qué forma se podría dar a conocer una entidad anterior al ver, al oír, al sentir, etc.? (2004: 103, IX, 1-3).

Estos argumentos riman con las ideas acerca del sujeto que se inician en la época moderna de la filosofía europea con Locke, Hume o Kant. Pero el pensador indio aún parece ir más lejos en su furia analítica y, en otro capítulo, incidiendo en las ideas de la cita anterior, añade: “Ni la existencia, ni la no existencia, de un yo sustancial puede probarse de ninguna forma. Sin eso -sin el *ātman*- ¿cómo se podrá probar la existencia, o la inexistencia, de las turbaciones (*kleśa*)?” (2004: 165, XXIII, 3). Nāgārjuna no deja percepción con cabeza, ni percepción ya siquiera. Se reduce el pensamiento a pura lógica gramatical. Ciertamente hace falta el requiebro posmoderno del segundo Wittgenstein para igualar algo así.

Como no podía ser de otra manera, el método *madhyamaka* tiene como objetivo último apuntarse a sí mismo, de modo que, finalmente, las ideas de Nāgārjuna, caen víctimas de su propio juego. Si el pensador considera el vacío (*śūnyatā*), es decir, la contingencia o condicionalidad, como naturaleza propia de todas las ideas, necesariamente, también el vacío será una idea vacía. Dice el propio Nāgārjuna:

Si hubiera algo no vacío, entonces habría algo llamado vacío. Sin embargo y puesto que no hay nada que sea no vacío, ¿cómo podría haber algo vacío? Los victoriosos han anunciado que la vacuidad es el abandono de todas las conjeturas. Aquellos que caen presos de la conjetura de la vacuidad (y se obsesionan con ella), éstos son incurables. (2004: 119, XIII, 7-8)

La misma doctrina del vacío es una falacia lógica. En *Contra el arte*, Maillard interpreta esta característica como el giro fundamental que el *mahayana*, y en concreto la versión *madhyamaka* de la escuela de Nāgārjuna, aporta a las enseñanzas del budismo antiguo:

No se trata tanto de distanciarse de las percepciones y de desidentificarse de los contenidos mentales como de tomar conciencia de la imposibilidad de distanciarse con la mente de la propia mente. Todo lo que pueda ser observado por la conciencia, en efecto, tiene el mismo estatus; por muy elevado que sea un pensamiento, sigue siendo pensamiento. (2009: 294)

Escrito a propósito del pensamiento budista, Maillard expresa en estas líneas, sin embargo, el sentido que *Husos* aporta a las contingencias del observador.

En los diarios de Maillard, el observador surge como método de conocimiento de la realidad que, necesariamente y como consecuencia de sus devaneos epistemológicos, invierte la dirección de su mirada tomando como punto de observación su propia conciencia observadora. Es entonces cuando el observador se resuelve en observador observándose y su gesto pasa de ser *lógico* a *autológico*: el método de conocimiento se recontextualiza en método de auto-conocimiento. Es entonces también cuando se evidencia el carácter lingüístico de toda tentativa cognitiva y la incongruencia lógica –lingüística y, en consecuencia, epistemológica– de algunos términos de conocimiento cuando son aplicados al propio sujeto.

Si el conocimiento, si el pensamiento, se sirve del lenguaje para formular sus premisas, demostraciones y conclusiones, el conocimiento es un fenómeno lingüístico, de modo que las leyes lógicas del lenguaje son, al fin y al cabo, las que propician y limitan cualquier pretensión epistemológica. El problema es que –como advierte Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*¹–, conocer o saber son conceptos que únicamente tienen sentido aplicados a estados mentales ajenos: sólo podemos saber o conocer lo que otros saben o conocen debido a que sólo sabemos y conocemos a través de criterios que son en realidad manifestaciones de conducta. Así, yo aprendo lo que otros saben y conocen observando su comportamiento y como en todo proceso de conocimiento puedo dudar y equivocarme. Sin embargo, no puedo saberme ni conocerme porque estos conceptos cuestionados sobre mí y por mí no me ofrecen duda ni equivocación. Al identificarme con mis actos conductuales, me identifico con lo que sé y conozco, de manera que no puedo saber ni conocer lo que sé y conozco: bajo una estricta concepción lógica –lingüística–, no puedo saberme ni conocerme. Y si “conocerse” es una falacia lingüística, entonces, también es una falacia epistemológica.

El gesto *autológico* del observador, finalmente, es un gesto *alógico*. Si fuera posible definir al observador observándose tan sólo sería como *límite del lenguaje* o *tope de la lógica lingüística*. Decirse entre el *mí* y el *mí-que-se-observa* –entre es el espacio que procura abrir el observador observándose– es constatar que no hay *mí* sino lenguaje. Entredirse –en el *entre* que es la casa del observador– es ponerse en entredicho. *Husos* es una entredicción al borde de su contradicción –contradicción inherente a toda entredicción, a toda voluntad de decirse. *Husos* es, por ello, una teoría de conocimiento al límite, volcada al abismo de su propio sentido: impelida ya a ser considerada una teoría de lenguaje².

Chantal Maillard es una de las primeras –y todavía de las pocas– personas que, en el ámbito español, dedica sus esfuerzos como investigadora a la filosofía oriental y a sus imbricaciones con el pensamiento de Occidente. Su obra creativa convoca reelaborando algunos de estos referentes orientales y el efecto es el de una escritura desnaturalizada tanto de la tradición literaria que la acoge como del propio cauce literario que la ampara. La escritura de Maillard ni es *literaria* ni es *española*. Podría considerarse una suerte de *traducción* de otras tradiciones artísticas y sobre todo filosóficas que se sitúan bien lejos de los cimientos que componen las corrientes literarias contemporáneas españolas. De hecho, su labor ni siquiera se puede comparar con la de autores que, como José Ángel Valente o Clara Janés, entre otros, han

1. “Yo puedo saber lo que otro piensa, pero no lo que yo pienso. Es correcto decir «sé lo que piensas» y falso «sé lo que pienso»” (Wittgenstein, 2002: 507, II, XI).

2. En *Hilos* (2007) y en *Bélgica* (2011), Chantal Maillard retoma la trama del observador y la tensa todavía más. En *Hilos*, trasladando la observación del *mí* al lenguaje y haciendo del gesto *autológico* gesto *lógico* de nuevo, pero no como vuelta a un estadio anterior del observador sino como resultado de su desaparición en el habla. En *Bélgica*, convirtiendo los márgenes textuales y tipográficos en husos lingüísticos; como los husos con respecto al *mí*, los márgenes en *Bélgica* son cubículos donde el lenguaje –sin *mí*– acontece. Dejo para otro trabajo una reflexión amplia sobre estos asuntos.

incorporado el pensamiento oriental a su escritura. Estos autores han reclamado para sus libros ciertas enseñanzas orientales, es cierto, pero, en mi opinión, se reducen a préstamos, generalmente de Oriente Próximo, que en realidad ya habían sido absorbidos por la tradición literaria hispánica a través de su corriente mística. San Juan, de algún modo, es un gran orientalista. Y este Oriente es el que rescatan estos otros autores a los que me refiero.

Así pues, en la traslación de los sistemas filosóficos orientales asiáticos, sobre todo indios, que Chantal Maillard lleva a cabo en su escritura, ajustándolos y singularizándolos a las preocupaciones de su propia voz, radica uno de los aspectos que explican la rotunda originalidad de su obra. Una obra particular en el marco de la sensibilidad posmoderna y particular (casi revolucionaria) en el panorama de la literatura española contemporánea.

Bibliografía

ARNAU, Juan (2007): *Antropología del budismo*, Barcelona, Kairós.

MAILLARD, Chantal (2003): “Cinco ratones ciegos”, en *Gárgola vacas. Revista de filosofía y pensamiento*, Universidad de Valladolid, pp. 24-38.

MAILLARD, Chantal (2006a): *Husos. Notas al margen*, Valencia, Pre-Textos.

MAILLARD, Chantal (2006b): *Rasa. El placer estético en la tradición india*, ed. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, Indica Books.

NĀGĀRJUNA (2004): *Fundamentos de la vía media*, Madrid, Siruela.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2002): *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica.

El auriga Platón: filosofía y Grecia en la poesía de Aurora Luque

Dolores Juan Moreno
Universidad de las Islas Baleares

Palabras clave: Aurora Luque, Platón, intertextualidad, fuentes clásicas, poesía contemporánea.

1. Aurora Luque y la herencia clásica

Aurora Luque (Almería, 1962), poeta, profesora, traductora y lectora de lo clásico irrumpió en el panorama poético español con un primer poemario titulado significativamente *Hiperiónida* (1982) aunque no sería hasta 1990 con *Problemas de doblaje* (Accesit al Adonais en 1989) cuando recibiera por parte de la crítica un reconocimiento que no la ha abandonado a lo largo de su trayectoria y de sus publicaciones: *Carpe Noctem* (1994), *Transitoria* (1998), el celebrado *Camaradas de Ícaro* (2003) o su último la *Siesta de Epicuro* (2008) constatan la evolución de una voz poética que en todo momento se ha reconocido deudora de una herencia clásica, a la que se ha acercado igualmente en su tarea de traductora con ediciones de Safo, Meleagro de Gádara o una compilación de poesía erótica griega bautizada *Los dados de Eros*.

La lectura detenida de sus poemarios conducen al lector a la constatación de que Luque construye su poesía en torno a cuatro ejes esenciales: el deseo, el tiempo, la reflexión metapoética y el mundo clásico. Los dos primeros, quizá los tres, son temas atendidos en la producción de todos o casi todos los poetas en algún momento de su trayectoria y de igual forma están presentes en el corpus de la lírica de tipo popular. Deseo y tiempo aparecen en todas sus formas y plenitudes y la reflexión sobre la poesía ocupa su lugar en el momento en que el poeta se plantea indagar en las bases de su escritura. No ocurre así con el cuarto de los temas, que es en Luque esencial. Josefa Álvarez señala incluso que “es sólo desde esta perspectiva de la «tradición clásica» desde la que podremos ahondar en la interpretación de una obra que, desde sus comienzos, se vincula abiertamente a ella” (Álvarez, 2009: 5). En efecto, el universo clásico en su poesía aparece ya desde el primer poemario y junto con los otros tres asuntos, erige un quehacer poético que se cifra en las múltiples combinaciones de los cuatro temas, otorgando mayor protagonismo a uno u otro según la propia necesidad poética y vital. Lejos de caer en la repetición o el sim-

plismo, el logro de Luque consiste en ofrecer continuamente una visión novedosa e insólita, renovándose a sí misma desde sí misma al huir de la réplica fácil de unos temas que son por naturaleza garantía de éxito o del aplauso entre la crítica. Su mérito reside, pues, en el replanteamiento constante de unos motivos que incluso siendo recurrentes, presentan siempre panoramas distintos de sí mismos o de los fines que se persiguen con su uso. Deseo –amor, en ocasiones-, tiempo, poesía y el mundo clásico lejos de aparecer aislados se presentan como un conglomerado que se confecciona conjunto e interrelacionado incluso en las composiciones más breves y de expresión más condensada, como puede leerse en *Camaradas de Ícaro*:

NUEVO CASO DE HYBRIS

ARTE:

una letra de a-mor
y tres de mue-rte
(Luque, 2003: 10)

Y todo ello, las más veces, se da volviendo la mirada a “un ámbito de experiencia urbana y posmoderna” (Andújar Almansa en Luque, 2002: 5) en el que le es propicio diseñar una verdadera “mitología personal” (Andújar Almansa en Luque, 2002: 5) cuyo punto de partida es el mito conocido y compartido pero que deviene al final historia privada y referente intransferible.

2. Las pasiones integradas: Platón y el mito en la poesía de Luque

En uno de sus estudios sobre Safo, Aurora Luque incluye una cita de Highet referida a Louÿs que, a mi parecer, condensa igualmente la clave de su tarea poética: “cada época halla en los clásicos lo que desea” (Luque, 2008b: 122). ¿Qué halla Luque en los clásicos? Lorenzo Oliván propone acertadamente que “los poemas de Aurora Luque no cesan de trazar fértiles correspondencias con el pasado clásico y con la tradición más actual, y jamás se perciben como manierismos exhibicionistas, sino como un diálogo intenso en la sombra para iluminar la propia voz” (Oliván, 2003: 13). Si se acepta la idea de que Luque busca establecer ese “diálogo intenso en la sombra” deberá asumirse también que el mito incorporado ha de pasar por el tamiz de la propia conciencia para alcanzar un sentido concreto en los versos. Luque lo consigue bien desde la incorporación explícita y casi literal de versos de poetas clásicos que suele luego versionar libremente (ocurre con Catulo en la *Siesta de Epicuro*, por ejemplo); bien con el uso de mitos y personajes reelaborados a la luz de una poética actual (Ícaro, Pandora, Sísifo o Pasifae entre otros); bien recurriendo a los sustratos filosóficos y literarios como ejes del poema (Epicuro, Horacio, Platón). Precisamente, este uso variado y la calidad del resultado justifican la inclusión de Luque en estudios específicos sobre la influencia clásica en la poesía contempo-

ránea¹ o en antologías sobre el mismo asunto (considerablemente prolíficas en los últimos tiempos) entre las que destaca *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, publicada por la Cátedra Miguel Delibes en 2005. Además, en aquellas otras en las que el tema clásico no es el motor de la antología, los poemas que se seleccionan de ella habitualmente pretenden resaltar esta incorporación de lo clásico como rasgo distintivo de su obra y es igualmente el aspecto que más repetidamente se celebra de su poesía y su poética, como queda demostrado en el título de numerosos artículos o entrevistas: “Las Grecias invitadas” de José Andújar Almansa, “Aurora Luque. El fervor de Grecia” de Juan Carlos Palma, “El salto de Léucade” de María Victoria Atencia o “La luz de Grecia sobre Aurora Luque” de Juan Antonio González Iglesias entre otros.

Un modo esencial de entender los diferentes usos de lo clásico en la poesía de Luque se reconoce en la inclusión de las teorías de Platón y su imaginario. La primera de las referencias aparece en su libro *Problemas de doblaje* (1990):

LAS CIGARRAS

EDAD de luz y yedra.
 Las cigarras –Platón lo dejó escrito-
 no eran sino hombres que sólo el canto amaban;
 la vida, para ellos, un poema diáfano
 alzado hacia los astros por la lira y sus voces.
 Sin agua ni alimento, la muerte iba cortando
 el tallo melodioso de los cuerpos
 sólo al canto nacidos... Y las Musas,
 piadosas con el Arte,
 acordaron de nuevo inflamar tal locura
 en el cuerpo ligero del insecto.
 (Luque, 1990: 37)

El poema se ubica en el conjunto de una serie de composiciones de claras referencias al mundo clásico (baste citar títulos como “Hiporquema”, “Del oráculo falso” o “Réplica de Adonis desde la muerte”) agrupadas todas ellas en la segunda parte de las tres que componen el libro bajo el también significativo marbete “El mito de las edades”.

“Las cigarras” se construye en torno a la idea básica que identifica poesía y vida: ambas nociones fusionadas impulsan a “esos hombres que sólo el canto amaban” a un espacio superior (“hacia los astros”) desde donde puede aspirarse a la contemplación de la Belleza en su esencia real y no en una simple copia figurada. La entrada

1. Especialmente remarcable es el trabajo de Francisco Díaz de Castro (2010): “La tradición clásica en la poesía española reciente” en *Poesía española posmoderna*, ed. M^a. Ángeles Naval Visor, Madrid, pp. 63-100.

privilegiada a este espacio del conocimiento viene dada precisamente por la dedicación total al arte de unos “cuerpos/ sólo al canto nacidos” que una vez incluso destruidos por la mano impía de la muerte, reciben como recompensa la continuidad de un canto que no cesa. Transcribo a continuación el fragmento del diálogo platónico en el que se describe la metamorfosis, precisamente el motivo que Luque versifica:

Se dice que estos animalillos fueron antaño hombres de los que hubo antes de que nacieran las musas; y que, al nacer éstas y aparecer el canto, quedaron algunos de ellos tan transportados de placer, que cantando, cantando, se descuidaron de comer y de beber, y murieron sin advertirlo. De éstos nació después la raza de las cigarras que recibió como don de las musas el de no necesitar alimento; el de cantar, desde el momento en que nacen hasta que se mueren, sin comer ni beber; y el de ir después de la muerte a notificarles cuál de los hombres les rinde culto y a cuál de ellas. (Platón, 2003: 236-237)

En el tratamiento del mito subyace una reflexión sobre la vida y el arte que, como viene diciéndose, es en realidad la esencia temática de la composición y que ya apareció líneas atrás en “Nuevo caso de Hybris”: vida y arte y muerte son cuestiones de causa-efecto en todo aquel que se entrega de manera extrema al fervor de la creación. En este sentido y como refuerzo del hecho de que el arte es el medio para que el mortal acceda al conocimiento de la Belleza, debe traerse a colación la idea de que el arte es igualmente el símbolo de lo eterno –*Ars longa, vita brevis*- o la única forma de permanencia en un tiempo cuyo paso es precisamente lo que nos hace desaparecer. Recuerdo unos versos de Ángel González a este propósito: “largo es el arte/ la vida en cambio corta/ como un cuchillo” (González, 2004: 450). Para sanar del corte de esta herida-vida, Luque encuentra consuelo en “las Musas/piadosas con el arte” (y lo que a ella le interesa, con el creador), las únicas que se compadecen ante la entrega total al canto (a la poesía), otorgando como recompensa la reencarnación de “tal locura/ en el cuerpo ligero del insecto”. Luque escribe sobre este estado de enajenación: “Ahora que conozco mejor los trucos del laboratorio de los escritores, sus artimañas persuasivas, ahora precisamente vuelvo a afirmar, como el Platón del *Fedro*, que nuestros mayores bienes nos llegan a través de la locura” (Luque, 2008b: 51-52). Ella misma ofrece aquí la clave sobre la fuente de Platón a la que deberá recurrirse para analizar la siguiente referencia en su poesía, ubicada esta vez en el poemario *Carpe noctem* (1994). Se trata de un mito esencial que reitera y rediseña en diversos momentos a lo largo de su obra y está igualmente presente en sus reflexiones teóricas recogidas en *Una extraña industria* (2008): el mito del carro alado de Platón. La fuente de la que se extrae el mito, el *Fedro*, es uno de los tres diálogos (junto con el *Lisis* y el *Banquete*) donde Platón elabora su teoría sobre el amor. Sobre el libro y su contenido, Luque confiesa devotamente que es el “más sublime diálogo” (Luque, 2008: 14) de la experiencia erótica y amorosa, y como se pretende demostrar a continuación, la huella de la obra marca un punto de partida esencial en la poetización del deseo, una vez más vinculado a la “locura” que antes invadía el cuerpo minúsculo de las cigarras:

Una de las más acertadas, bellas y sugerentes formulaciones sobre Eros la firma un prosista, el más excelente de toda la lengua griega: Platón. En su más sublime diálogo, el *Fedro*, Platón nos dice que la experiencia erótica tiene su origen en una “locura” de origen divino, provocada por un dios: por Eros. Dicha experiencia comparte el mismo rango prestigioso de las experiencias proféticas –patrocinada por Apolo-, la mística –concedida por Dioniso- y la poética, inspirada por las Musas. Las locuras de los poetas, de los amantes, de los profetas y de los místicos son, por tanto, locuras emparentadas y de índole religiosa. (Luque, 2008b: 141)

La forma en que esta concepción del eros y del alma se incluye en los versos de Luque varía sustancialmente en extensión, aunque debe reconocerse siempre un mismo sustrato teórico sobre el que se construye la anécdota poética. Un ejemplo donde la brevedad de la referencia es evidente puede hallarse en la anunciada composición de *Carpe noctem*, la “Siesta de papirologo”. Se trata de un poema fragmentario que aspira a representar el estado de duermevela del papirologo con la intención última de incorporar una serie de referentes literarios clásicos propios del imaginario poético de Luque, entre los que destacan Platón y Safo. Las cinco referencias culminan con un último pensamiento -en principio, tal como los otros, inconexo respecto del resto- que remite al propio sujeto como parte de una tradición literaria y cultural que en sí mismo no acaba de cifrarse ni de descifrarse. Se estructura, además, a modo de diálogo –quizá soliloquio- tal como tipográficamente señalan los guiones, aunque no se dé que en esta secuencia dramática la voz poética incluya las respuestas que puede que reciba de aquellos a los que apela:

SIESTA DE PAPIRÓLOGO

- La siesta en las orillas del Iliso.
Oigo cómo se eleva lentamente
el carro de su alma.
-Paseo entre los libros espirales
en una ciudad-ninfa.
-No volveré a la guerra. He tirado el escudo
riendo con Arquíloco.
-Soy aquella adversaria de la última estrofa
y escuché de sus labios
la dulce priamela.
-En las casualidades de los siglos
al menos sé tu nombre, Anactoria querida.
-En mi alma hay un trozo
de papiro ilegible.
(Luque, 1994: 55)

La referencia a Platón inaugura el poema mencionando dos momentos específicos del *Fedro*: el inicio, en que se indica dónde Sócrates y Fedro están situados

FEDRO: [...] Pero, ¿dónde quieres que nos sentemos a leerlo?

SÓC.: Desviándonos por aquí, marchemos a lo largo del Iliso. Luego nos sentaremos con tranquilidad donde nos parezca bien.

[...]

FEDRO: ¿Ves aquel altísimo plátano?

SÓC.: Sí.

FEDRO: Allí hay sombra, una ligera brisa, y césped para sentarnos, o, si queremos, recostarnos.

(Platón, 2003: 181)

y el momento en que se describe del alma “su modo de ser” (Platón, 2003: 214) y que en el poema apenas se alude con el sintagma “el carro de su alma”. La referencia está basada en el siguiente fragmento:

Sea su símil el de la conjunción de fuerzas que hay entre un tronco de alados corceles y un auriga. Pues bien, en el caso de los dioses los caballos y los aurigas todos son buenos y de buena raza, mientras que en el de los demás seres hay una mezcla. En el nuestro, está en primer lugar el conductor que lleva las riendas de un tiro de dos caballos, y luego los caballos, entre los que tiene un bello, bueno y de una raza tal, y otro que de naturaleza y raza es lo contrario de éste. De ahí que por necesidad sea difícil y adversa la conducción de nuestro carro. Pero ahora hemos de intentar decir la razón por la que un ser viviente es llamado mortal e inmortal. Toda alma se cuida de un ser inanimado y recorre todo el cielo, aunque tomando cada vez una apariencia distinta. Mientras es perfecta y alada camina por las alturas y rige al universo entero; pero aquella que ha perdido las alas es arrastrada hasta alcanzar algo sólido donde se instala, tomando un cuerpo terrenal que da impresión de moverse a sí mismo, gracias a su virtud. (Platón, 2003: 214-215)

La inclusión breve de este motivo representa el génesis de una imagen que aparecerá en la poesía de Luque girando en torno a la concepción del amor y del alma según los preceptos platónicos adaptados, eso sí, a una filosofía personal cuya clave es el aprovechamiento intenso del instante. Obviando ahora otras breves referencias aisladas, unas de las composiciones donde desarrolla por extenso el mito del auriga y los caballos en un interesante ejercicio intertextual (en un doble ejercicio intertextual, para ser más exactos) se trata de “Himno a la lentitud” recogida en su último libro *La siesta de Epicuro* (2008). La teoría platónica sobre la búsqueda de la belleza aparece fusionada aquí con otro referente esencial de su bagaje de lectora y traductora: Renée Vivien. En una suerte de maridaje conceptual, Luque armoniza la teoría platónica con la reflexión intensamente erótica que Vivien propone a principios del XX, en su libro *Sillages* de 1908. La propuesta de Luque es la siguiente:

HIMNO A LA LENTITUD

*Entre los entibiados tomillos y su aroma
el zumbido de abejas laboriosas
alzo a la Lentitud amada un altar de oro.*
RENÉE VIVIEN

De noche me transportan los caballos
alados de Platón. No se ve la anunciada
llanura felicísima. Sólo encuentro montañas
escarpadas. Mis caballos hicieron
las paces. Rozan, voluptuosos,
sus brillantes pelajes blanco y negro,
y el auriga, *voyeur*, paladea el tiovivo de las horas.
La memoria rescata
su botín arbitrario de belleza. No tienen nunca prisa
los caballos amantes.

Lentitud, fleco de oro que entorpeces
con sol las horas duras, déjame estar en ti.
Que no me arrastre el tiempo con dedos de culebra.
Quiero tu aceite puro,
la seda de tus riendas.
Sólo un tiempo sin bridas,
sólo eso.
(Luque, 2008a: 35)

La composición se estructura en dos partes que corresponden a las dos referencias intertextuales señaladas anteriormente. Ambas aparecen unidas por un verso y medio que temáticamente actúa a modo de bisagra-transición: “no tienen nunca prisa/ los caballos amantes”. La primera de las partes se construye a partir del mito del carro alado. Como ya se vio, el alma se representa como un carro alado integrado por tres componentes que son el auriga y los dos caballos, uno blanco, otro negro. En su afán esencial por alcanzar la Belleza, el alma tiende a volar hacia las alturas pero la empresa sólo se resuelve con éxito si los dos caballos son buenos y dóciles, tal como ocurre en el caso de los dioses. Sin embargo, el alma de los hombres está compuesta por caballos contrarios, de modo que el caballo negro, que representa las bajas pasiones, tiende a conducir el carro en contra dirección: el auriga, fatigado, difícilmente puede manejar las bridas ante la contraposición que separa a los animales. Es conveniente recuperar una parte de la descripción de Platón sobre “la propiedad natural” (Platón, 2003: 215) del alma en el que se refleja la pugna entre los corceles en todos aquellos que no son dioses:

En cuanto a las restantes almas, la que sigue mejor a la divinidad y más se le asemeja logra sacar al lugar exterior la cabeza del auriga, y es transportada juntamente con aquéllos en el movimiento de rotación; pero, como es perturbada por sus corceles, apenas puede contemplar las realidades. A veces se alza, a veces se hunde, y por culpa de la fogosidad de los caballos ve unas cosas y otras no. [...] Así, pues, se produce un tumulto, una pugna, un sudor supremo [...] y todas, tras pasar por gran fatiga, se van de allí sin haber sido iniciadas en la contemplación del Ser, recurriendo a la opinión como alimento después de su retirada. Y la razón de ese gran afán por ver dónde está la Llanura de la Verdad es que el pasto adecuado para la parte mejor del alma procede del pasto que hay allí, y el que con esto se nutre la naturaleza del ala, con la que se aligera el alma. (Patón, 2003: 217-218)

Partiendo de la cita, es interesante observar la dinámica del poema que en su primera parte describe el paso de la enemistad de los caballos a la armonía voluptuosa de la reconciliación. De esta forma, la visión única de las “montañas escarpadas” cuando aún “no se ve la anunciada llanura felicísima” acaba cediendo su lugar a la muestra definitiva de que se ha conseguido dominar las pasiones contrarias cuando “la memoria rescata/ su botón arbitrario de belleza”. Los primeros versos se articulan, pues, en una serie de secuencias bimembres a priori antitéticas (llanura felicísima/montañas escarpadas; blanco/negro) que derivan, sin embargo, en la reconciliación de tales contrarios: “mis caballos hicieron las paces”. Una vez amistadas las fuerzas opuestas -esto es, una vez integradas las pasiones- nada impide que se acceda a la “llanura felicísima” o lo que es lo mismo, al disfrute pleno del amor y del deseo y al conocimiento de la Belleza a la que se tiene acceso, según indica Platón en el *Fedro*, a través de la contemplación del ser amado. La relación entre los amantes se alimenta de la invocación a la lentitud que el sujeto poético pronuncia en la segunda parte de la composición. La propia Luque arroja luz sobre el asunto en *Una extraña industria*:

Amante y amado trastocan los dualismos establecidos. Lo unitario y lo dúplice han cambiado de lugar, se han transformado en cuanto han sido tocados por la energía de Eros. [...] Platón nunca olvidó que la belleza era el puente entre lo divino y lo perceptible. ¿Qué sucede, según Platón, en el alma del que ama? La belleza del amado le traerá reminiscencias de la Belleza que su alma contempló antes de encarnarse. La belleza es perceptible a través del sentido de la vista. Ni el Bien ni la Justicia se pueden intuir a través de los sentidos. Tan sólo la Belleza es, a la vez, divina y perceptible. La belleza del amado hará que el alma del amante se desentumezca. Sus alas reciben el calor del flujo del deseo, sus plumas se vuelven tersas y aptas de nuevo para el vuelo. El deseo fluyente contagia también al amado. (Luque, 2008b: 153)

No debe obviarse, llegados a este punto, que la acción se sitúa en el ámbito de la noche -muy del gusto de Luque- en una atmósfera potencialmente onírica, donde la voz del poema, que a la vez domina y es dominada parece en un primer momento

representar al auriga según la división tripartita antes referida. Sin embargo, la mención explícita del conductor en el séptimo verso (“y el auriga, *voyeur*, paladea el tiovivo de las horas”), invalida tal interpretación, favoreciendo, sin embargo, la idea de que el sujeto es el viajero invitado en el vuelo de los caballos siempre dirigidos por este piloto-mirón. La composición, a pesar de su fuerte contenido abstracto y conceptual (en contraposición a otras en las que la autora acostumbra a tratar con lo inmediato y lo concreto) deriva a medida que avanza en representaciones sensoriales (táctiles, especialmente) que sumergen al lector en el cenit del deseo erótico. El hecho se ve intensificado por la segunda referencia intertextual de la que se sirve Luque para construir el poema. “Himno a la lentitud”, además de fundarse en la imagen del auriga y los caballos de Platón, es un homenaje a un poema de Renée Vivien que reza así:

HYMNE À LA LENTEUR²

Parmi les thymes chauffés et leur bonne senteur
E le bourdonnement d’abeilles inquiètes,
J’élève un autel d’or à la bonne Lenteur
Amie et protectrice auguste des poètes.

Elle enseigne l’oubli des heures et des jours
Et donne, avec le doux mépris de ce qui presse
Le sens oriental de ces belles amours
Dont le songe parfait naquit dans la paresse.

Daigne nous inspirer le distique touchant
Qui réveille en pleurant la mémoire dormante,
O Lenteur! toi qui rends plus suave un beau chant
Mélancolique et noble et digne de l’amante!

Inspire les amours, toi qui sais apaiser,
Retenir plus longtemps et rendre plus vivace
Et plus suave encore un suave baiser,
Et révèle la gloire entière de la face.

2. La traducción de Luque es la siguiente: HIMNO A LA LENTITUD. Entre los entibiados tomillos y su aroma/ y el zumbido de abejas laboriosas/ alzo a la Lentitud amada un altar de oro./ la augusta protectora, la amiga de poetas./ Ella enseña el olvido de los días y horas/ y otorga, con su dulce desprecio a lo apremiante,/ el sentido oriental de esos bellos amores/ cuyo sueño perfecto nació de la pereza./ -...Mas dignate inspirarnos el dístico emotivo/ que despierta en su queja la memoria durmiente./ oh Lentitud, que logras que un canto hermoso sea/ más noble y melancólico y digno de la amante./ Inspira los amores, tú que sabes calmar./prolongar por más tiempo y más vivaz volver/ y hacer más dulce aún un beso dulce y suave:/ tú revelas la gloria más plena de los rostros./ Plegamos ante ti las dóciles rodillas/ -nosotros que estimamos el puro contemplar.../Porque te veneramos, quédate entre nosotros./ a ti que te adoramos, Lentitud que yo adoro. (Vivien, 2007: 143-144)

Nous ployons devant toi nos dociles genoux,
 La contemplation nous étant chère encore...
 Puisque nous t'honorons, demeure parmi nous,
 Toi que nous adorons, ô Lenteur que j'adore!
 (Vivien, 2007: 143-144)

“Himno a la lentitud” sigue, en efecto, el modelo propuesto por Vivien. Interesa ahora detenerse en las partes finales de ambos poemas (de similar extensión: veinte versos en Vivien, diecisiete en Luque), pues en ellas se cifra esta invocación intensa a la Lentitud, tan cercana al himno. La forma en que ambas poetisas apelan a una realidad sin prisas, no sometida al tiempo destructor, persigue un fin común que Luque desvela en el estudio preliminar de la traducción que ella misma preparó para Ediciones Igitur en 2007: “la pasión se contempla en Vivien como destino absoluto. [...] Este programa vital provoca un brusco choque frontal contra la realidad y sus rígidos compartimentos” (Vivien, 2007: 18) que en este caso aparecen representados en la realidad del tiempo como estorbo para el disfrute pleno y total del deseo.

Luque, una vez superados los inconvenientes del alma mortal que impedían la contemplación del Belleza y la entrega a los libres apetitos, necesariamente tenía que condensar su plegaria en versos como “que no me arrastre el tiempo con dedos de culebra” o súplicas en que se otorgue “Sólo un tiempo sin bridas./ Sólo eso”. De nuevo, el sujeto poético comulga con un espacio nocturno aludido implícitamente en contraposición a las “horas duras” del sol, decantándose por un lapso de tiempo que en ningún momento, sin embargo, puede identificarse en la composición de Vivien. “Himno a la lentitud” e “Hymne a la lenteur” caminan parejos en la versificación del deseo en tanto en cuanto la lentitud sabe “retenir plus longtemps et rendre plus vivace/ Et plus suave encore un suave baiser” cuando eso es precisamente lo que interesa: alargar el placer como antídoto ante el tiempo que todo lo destruye.

3. El fármaco de la memoria: conclusiones

La fusión de modernidad y clasicismo encuentra uno de sus exponentes máximos en la última composición estudiada. En realidad, de ella puede extraerse la convivencia armónica y necesaria de los dos factores y reconocer en este ejercicio un mecanismo básico de creación en Luque, poeta en la que las lecturas y los mitos son mucho más que simples referencias bibliográficas o culturalistas. La intención última de este ejercicio es una vez más reflexionar en torno al paso del tiempo y a los elementos que en algún momento pueden combatirlo, ampliando la horaciana “estética de dilatación del presente” (Luque, 2008b: 23) que ella persigue en y para su poesía.

Por otra parte, Luque encuentra en Platón la teorización perfecta de otro de los motivos motores de su poesía: Eros. Las teorías platónicas, además, contemplan en esta noción otro de los elementos importantes en el imaginario de la poeta, como

es la búsqueda de la belleza alcanzada a través del deseo y la interacción con el amado. Sin embargo, la teoría platónica en la poesía de Luque necesita despojarse de los elementos que la sitúan en un tiempo concreto de la historia de la filosofía para potenciar los aspectos universales y siempre válidos que permiten a la poeta identificarse con lo clásico aún viviendo en pleno siglo XXI. En el camino hacia la actualización, se añaden otros referentes también importantes, como se vio con el caso de “Himno a la lentitud”, la muestra fehaciente de que, tal como ella misma confiesa se siente “amiga de mis poetas e intento devolverles el favor que me hicieron al escribir sus versos: los traduzco o los edito o los presento a mis alumnos o los meto en mis poemas.” (Luque, 2008b: 35-36). Esta amistad –no importa si joven o milenaria– deriva en una práctica total de la poesía: se acerca a ella no sólo como creadora, sino también como traductora, editora, promotora y lectora; por ello se comprende y justifica la tendencia metapoética tan marcada en su obra. Y es por ello por lo que, a fin de cuentas, la poesía se entiende como un bálsamo contra el tiempo porque

En cualquier época todo poema seguirá teniendo las cualidades del medicamento, porque no podrá dejar de ser “fármaco de la memoria”, remedio contra el olvido, droga contra la muerte, como quiso Platón que se llamara al poema fijado por escrito. (Luque, 2008b: 18)

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Josefa. (2009): “Tradición clásica en *Camaradas de Ícaro* de Aurora Luque: el recurso al mito”, *ALEC*, 34, 1, pp. 5-23.
- GONZÁLEZ, Ángel (2004): *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.
- LUQUE, Aurora (1990): *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp.
- LUQUE, Aurora (1994): *Carpe noctem*, Madrid, Visor.
- LUQUE, Aurora (2002): *Portvaria*, ed. C. Morales, Cuenca, El toro de barro.
- LUQUE, Aurora (2003): *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor.
- LUQUE, Aurora (2008a): *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor.
- LUQUE, Aurora (2008b): *Una extraña industria*, ed. J. Andújar Almansa, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- OLIVÁN, Lorenzo (2003, 8 de Noviembre): “Las incendiadas alas”, *Blanco y negro cultural* en el diario *ABC*, Madrid, p. 13.
- PLATÓN (2003): *Fedón. Fedro*, ed. L. Gil Fernández, Madrid, Alianza.
- VIVIEN, Renée (2007): *Poemas*, ed. A. Luque, Tarragona, Ediciones Igitur.



Del documento como verdad al documento como mentira; apropiaciones de la ficción en la novela española actual

José Martínez Rubio
Universitat de València

Palabras clave: Ficcionalidad, autenticidad, ambigüedad, verosimilitud, no-ficción.

1. El juego con el documento en la tradición literaria

El tomo XLVI de *The Anglo-American Cyclopaedia*, publicada en Nueva York en 1917, que a su vez es una reimpresión de la décima edición de la *Encyclopaedia Britannica*, de 1902, contiene entre las páginas 917 y 921, cuatro páginas que no se hallan en todos los volúmenes, el artículo sobre “Uqbar” del que Bioy le hablara a Borges una noche después de cenar, y sobre el que Borges levantaría más tarde una de sus más conocidas *Ficciones*. Como bien sabemos, no existe tal enciclopedia ni tal artículo.

En 1958 adquirió cierta notoriedad entre la intelectualidad mexicana una figura cuyo descubrimiento pareció fundamental para entender el nacimiento del cubismo en ese París bohemio y de entreguerras. La biografía de Max Aub sobre *Jusep Torres Campalans*, junto con el material gráfico reproducido en sus páginas, las notas del “cuaderno verde”, así como la exposición real de sus pinturas que tuvo lugar en el D.F., presentaban a Campalans como pieza esencial de las vanguardias, a la altura del propio Pablo Picasso, de Georges Braque y de Juan Gris. Como bien sabemos, tampoco existió Jusep Torres Campalans, aunque sí paradójicamente sus materiales.

En 1605, cuando Cervantes publicó *El Quijote*, su narrador se escudaba en la tradición del manuscrito encontrado para hacer pasar por mera traducción la obra original, con lo que su obra tomaba el estatus de documento residual, y las categorías de autor, narrador y traductor quedaban confundidas en un juego de máscaras y de segundas voces que ya no se sabía a quién pertenecían. Es mentira, sí sabemos que pertenece todo a la fabulación del propio Cervantes.

La carta confesional en la que Lázaro de Tormes explicaba cómo, a pesar de la batalla permanente con la vida, había alcanzado respeto y posición en la sociedad toledana de mediados del siglo XVI se leyó como un texto veraz, como un documento autobiográfico y apócrifo en el que, tras un nombre falso, se escondía la trayectoria vital de un aguador real, cornudo pero contento.

Estos cuatro ejemplos, que abarcan cuatro siglos de narrativa hispánica, demuestran cómo el documento ha servido desde el origen de la novela como juego intra y extratextual, y como apoyo y cuestionamiento de las representaciones de la realidad. Borges utilizó una bibliografía inexistente para construir un mundo desde el cuál desarrollar la imaginación ligada a presupuestos filosóficos o metafísicos. Max Aub, en cambio, planteó estratégicamente un juego literario que extrapoló a la realidad, estableciendo un pacto con el lector basado en la veracidad de lo contado, que luego resultó falso, y que hoy en día no mantenemos por razones evidentes. Por otro lado, Cervantes se sirvió del falso hallazgo, recurso por lo demás manido, y lo aprovechó para establecer diferentes capas de narración con las que disculpar, desde la propia ficción, los fallos en la historia, rebatir literariamente al usurpador Avellaneda o transgredir al amparo de esa compleja red de voces. En cambio, más allá del juego, cambia por completo la consideración del *Lazarillo de Tormes* si lo presentamos como apócrifo o si lo presentamos como anónimo: lo primero supondría que estamos ante un documento real, ante una autobiografía con nombre falso, tal y como se leyó en el siglo XVI; lo segundo supondría que estamos ante un documento ficcionalizado, es decir, ante una fabulación novelesca presentada como un documento para *mentir* mejor, para decir una verdad peligrosa, que exige entre otras cosas la desaparición del nombre del autor.

En definitiva, el uso del documento a lo largo de la tradición narrativa en español ha sido constante, y ha valido bien como elemento de ficción (Borges y Cervantes), bien como elemento falaz, de juego engañoso o de confusión buscada (Max Aub y el *autor* del *Lazarillo*). No obstante, la inclusión del documento como tal en todas estas obras supone, por un lado, una pretensión de *verdad* o de apariencia de *verdad*, y por otro lado y paradójicamente, un cuestionamiento de esa misma *verdad*.

2. Los problemas ontológicos del documento y la falsa solución de los pactos

Nuestra tradición historiográfica y científica, desarrollada sobre las bases del racionalismo y del positivismo, ha otorgado al documento la marca de calidad sobre las cosas, como no puede ser de otra manera. El empeño por la demostración en el avance del conocimiento lo ha elevado a garantía de *verdad*, eso sí, con todos sus problemas de eficacia y de esencia.

Foucault (1969) afirma que el conocimiento que se puede extraer en base a los documentos es siempre un conocimiento parcial y falsamente neutro, pues se conservan gracias a la voluntad de una sociedad que los considera representativos frente a otros que no son considerados como tal. En la misma línea Walter Benjamin (1973) recela de la inocencia de esos residuos de la historia, y los cree supervivientes de una violencia sin freno en el seno de unas sociedades que luchan por imponer su punto de vista sobre el mundo y que rescatan o destruyen ese legado a voluntad:

Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. (Benjamin, 1973: 182)

Es decir, que en la conservación, permanencia y actualidad de un documento late una consideración prioritaria por parte de los poderes culturales que subyacen a lo largo de la historia. Desentrañar esa estructura de poder, como es intención de los postestructuralistas, significará dotar de un significado a ese significante que es la cosa-documento, es decir, interpretarlo, es decir, relativizar o ajustar su autenticidad.

Pero hay más. ¿Un testimonio se puede considerar un documento *fiable* o *veraz*? ¿Una entrevista o unas declaraciones de autoridad pueden considerarse como un argumento inequívoco? Sólo en la medida en que se considere la *verdad* como un centro al que aproximarse o como un *aleph* sobre el que proyectar *verdades* parciales, y no como un todo delimitado y aprehensible. En otras palabras: “la verdad no es sino la expresión de la voluntad de verdad y reside, no tanto en la correspondencia entre la palabra y el pasado, como en la forma que toman diversas intenciones autoriales” (Girona Fibla, 1995: 63).

La intención autorial es el criterio principal para la teorización de Philippe Lejeune a propósito de los pactos de lectura implícitos entre el autor y el lector. Lejeune (1994) distingue entre: un “pacto de autenticidad”, de biografías, documentales o géneros sin ficción, donde el autor se compromete a elaborar un relato que empieza y acaba en lo real, a pesar de que nace desde su posición parcial, y donde su voz se hace expresa en los paratextos; un “pacto de ficcionalidad”, donde el autor se compromete a fabular sin perjuicio de lo extraliterario, es decir, lo que conocemos como novela de ficción. Los documentos tendrán un papel distinto: en el primero de los casos, intentarán ser la demostración de la parte de *verdad* que se persigue; en el segundo, orquestrarán toda una estrategia de verosimilitud, como un “efecto de autenticidad”, derivado del “efecto de realidad” de Barthes.

Manuel Alberca (2007) describe un camino intermedio entre lo auténtico y lo ficticio. Partiendo de los estudios sobre la autobiografía, reconoce un tipo de narración en primera persona que aúna las categorías de autor, narrador y personaje pero cuyos atributos en la novela son, en ciertas ocasiones, irreconocibles en el referente externo: la autoficción. Este reconocimiento inestable establece un “pacto de ambigüedad” entre el autor y el lector, pues la referencialidad se afirma y se desmiente a lo largo de toda la obra.

Y si esta ambigüedad se manifiesta en la autoficción, cosa semejante ocurre en la docuficción: “un modo representativo que supera barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 16). Es decir, un modo representativo ambiguo:

Ordené los papeles y comencé a copiarlos. Era interminable. Aparte de los informes de Santiago de Chile, Moori había acumulado chismes de croupiers, actas de registros civiles e investigaciones históricas de periodistas de Los Toldos. Al fin, sólo copié unos pocos párrafos textuales. De otros, tomé notas abreviadas y rescaté fragmentos de diálogos. Años después, cuando quise pasar en limpio esos apuntes y convertirlos en el comienzo de una biografía, me desvié a la tercera persona. Donde la madre decía: «desde que Evita vino al mundo sufrí mucho», a mí se me daba por escribir: «desde que nació Evita, su madre, doña Juana, sufrió mucho». No era lo mismo. Casi era lo contrario. Sin la voz de la madre, sin sus pausas, sin su manera de mirar la historia, las palabras ya no significaban nada. Pocas veces he combatido tanto contra el ser de un texto que se quería narrar en femenino mientras yo, cruelmente, le retorció la naturaleza. Nunca, tampoco, fracasé tanto. Tardé en aceptar que, sólo cuando la voz de la madre me doblegara, habría relato. La dejé hablar, entonces, a través de mí. Y sólo así, me oí escribir: «Desde que Evita vino al mundo sufrí mucho»... (Martínez, 1995: 366).

Tomás Eloy Martínez no sólo hace acopio de una cantidad ingente de materiales, documentos gráficos, escritos, sonoros, relatos literarios, relatos populares, etc., como fuentes desde las que elaborar un discurso sobre un referente real, Eva Perón, sino que además declara que cualquier intento de biografía por su parte, cualquier intento de crónica, le resulta antinatural. De otro modo: a pesar de la labor de investigación, completamente rigurosa y global, el propio autor declara que sólo a través de la ficcionalización de la realidad se puede aproximar a una figura inasible, que camina entre el mito y la historia.

Una visión idéntica es la de Jorge Semprún. Si Tomás Eloy Martínez relativiza la eficacia del periodista-investigador y favorece la posición del novelista, Semprún relativiza incluso su discurso testimonial, un discurso directo, para priorizar su relato novelesco:

Habrán testimonios en abundancia... Valdrán lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia... Y luego habrá documentos... Más tarde, los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras muy eruditas... Todo se dirá, constará en ellas... Todo será verdad... salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicompreensiva que sea... (Semprún, 1995: 141).

Y ese efecto de verdad esencial no lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! (Semprún, 1995: 140). De otro modo, esa verdad con artificio es la misma «verdad de las mentiras» de Vargas Llosa (1990) y la misma “verdad moral” o poética de Cercas (2011), que no son otra cosa sino la búsqueda de verosimilitud de toda novela que gira en la órbita del realismo, que no son otra cosa distinta a lo que hacían Borges, Max Aub, Cervantes o el autor del *Lazarillo*.

Recapitulando. Por un lado mantenemos el cuestionamiento del documento a la hora de representar una realidad concreta. Por otro lado, sin embargo, mantenemos que el documento es el elemento privilegiado que otorga un efecto de autenticidad en las obras de no ficción, y un elemento de verosimilitud en las obras de ficción. Y en el reino de la ambigüedad, entre ficción y no-ficción, el documento hará creer lo primero para conseguir lo segundo, es decir, parecerá que es la marca de autenticidad como recurso eficaz para lograr la verosimilitud, creando una ífuerte y convincente ilusión referencialí (Alberca, 2007: 295).

3. Los casos de la memoria

López-Quiñones, al observar la profusión documental en la novela española actual, como son los casos de *Enterrar a los muertos* o *Soldados de Salamina*, habla de una “retórica de la anti-ficcionalidad” (Gómez López-Quiñones, 2006: 16), de un alejamiento de la ficción y una aproximación a lo real.

Manuel Alberca describe el proceso contrario: “la ficcionalización de la realidad, la suplantación de lo real o la desrealización a que los medios de comunicación de masas la someten, reducida como el que dice a un mero reflejo parpadeante e hipnotizador de una pantalla televisiva o electrónica” (Alberca, 2007: 40-41).

En mi opinión estos dos razonamientos son complementarios, a pesar de que las direcciones que siguen parezcan opuestas. Dentro del pantano de lo ambiguo, hay novelas que parten de lo ficticio y caminan hacia lo real, es la tesis de López-Quiñones, y es el caso de *Soldados de Salamina*, *La fiesta del oso*, *Mala gente que camina*, *El vano ayer* u *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*; y hay novelas que parten de lo real y caminan hacia lo ficticio, es la tesis de Alberca, y es el caso de *Enterrar a los muertos*¹, *Anatomía de un instante* o *Cita a Sarajevo*.

Es pertinente esta distinción, a pesar de que el resultado, como digo, deba calificarse con la etiqueta de ambigüedad. Pertinente porque en ellos verificamos el

epifenómeno posmodernista, por el cual se señala el final de las distinciones básicas de verdad/falsedad, ficción/historia o la liquidación de las distinciones genéricas en literatura [...] para entrar en una especie de monstruo de la uniformidad frivolidadora, donde lo banal y lo superfluo expulsarían de su lugar a lo real y a lo histórico y lo ocuparían en su provecho. (Alberca, 2007: 287)

Mi opinión no es tan catastrófica, no considero la hibridez un monstruo, ni la ficcionalización una frivolidad; sin embargo, estamos de acuerdo en la relativización y pérdida de peso de tales oposiciones. Y en consecuencia, el documento, que

1. Gómez López-Quiñones sitúa *Enterrar a los muertos* en la línea antificcional, cuando, en mi opinión, debería entenderse precisamente al contrario, como tendencia ficcional de lo real.

antes contribuía a afianzar las dos orillas enfrentadas, queda ahora en medio de la corriente jugando con la inestabilidad de los binomios. Y de manera decisiva:

No se trata sólo del uso ocasional de éstos (elementos no ficticios) para dar mayor verosimilitud a la novela, sino de la construcción entera de la novela como un simulacro autobiográfico o histórico. Tampoco se trata de la apropiación de tal o cual elemento aislado tomado de aquí o de allá, sino de la invasión colonialista de los géneros de no-ficción por la ficción hasta dejarlos irreconocibles. Son el resultado de una invasión «justificada», en cualquier caso, por un lugar común [...]: todo es ficción. (Alberca, 2007: 287-88)

Absolutamente todas las novelas mencionadas anteriormente son el resultado de esa “invasión justificada” en la que “todo es ficción” o constructo discursivo (White, 1992). Todas se articulan en torno a un proceso de investigación llevado a cabo por un personaje-narrador en primera persona, que se identifica en la mayoría de los casos con el autor. Ese proceso de investigación documental, que es necesario para toda reconstrucción histórica o toda reconstrucción de hechos reales, que antes el autor llevaba a cabo de manera implícita y de la que únicamente daba cuenta en los paratextos, en las notas, en los prólogos, en los agradecimientos o en la bibliografía final, ese trabajo entre bastidores se proyecta ahora en un primer plano como procedimiento vertebrador de la narración, es decir, con una voluntad de fabulación y de ficción.

Javier Cercas, narrador de *Anatomía de un instante*, se narra a sí mismo en proceso de observación y de interpretación de las imágenes del golpe de Estado del 23-F, y en ese relato sobre lo real dota de un significado personal a los gestos de Suárez, Carrillo o Gómez Mellado:

Desde su llegada al gobierno, siempre actuó como quien renuncia de antemano a tener razón o a haberla tenido, es decir actuó como si supiera la verdad: [...] que él era a su modo responsable de la catástrofe de la guerra. [...] Toda su ejecutoria política estuvo orientada, no a discutir o reconocer sus culpas, sino a limpiarlas, asumiendo la responsabilidad de impedir un nuevo 18 de julio y desmontando, para impedirlo, el ejército que lo había provocado: su propio ejército, el ejército de la Victoria, el ejército de Francisco Franco. Y de ahí también que [...] su gesto de enfrentarse a los guardias civiles rebeldes en el hemiciclo del Congreso pueda entenderse no sólo como una forma de ganarse un indulto definitivo para sus culpas de juventud, sino también como un resumen o emblema de sus dos principales empeños desde que cinco años atrás Adolfo Suárez lo nombrara su vicepresidente y le encargara la política de defensa del gobierno: someter el poder militar al poder civil y proteger al presidente de las iras de sus compañeros de armas. (Cercas, 2008)

El narrador de *Enterrar a los muertos*, así como el de *Cita a Sarajevo*, casos reales, operan de forma idéntica: a pesar de ceñirse a la realidad y sus hechos, intro-

ducen la figura del narrador-investigador (se introducen ellos mismos) en proceso de observación e interpretación, de modo que queda remarcado que la realidad que se pretende contar se construye a través de una mirada concreta, necesariamente parcial y necesariamente subjetiva.

El narrador de *Soldados de Salamina*, que bascula entre lo real de Sánchez Mazas y lo ficticio de Miralles, caso híbrido, se propone como perspectiva desde la cual reconstruir un pasado y desde la cual contarlo: el trasunto de Cercas elaborará una biografía sobre el falangista Sánchez Mazas, posteriormente se lanzará en busca de un héroe de la memoria que creará identificarlo con el viejo republicano Miralles.

Pero es el mismo mecanismo de Juan Urbano, el narrador-investigador de *Mala gente que camina*, que sigue los pasos biobibliográficos de una escritora, Dolores Serma, que no existe, pero traza alumbra toda una tragedia muy cierta como es la del robo de niños durante el franquismo. También el autoficticio Jordi Soler fabula en *La fiesta del oso* sobre la clandestinidad de posguerra de su tío Oriol, e investiga su peripecia vital con un trasfondo mítico-fantástico en el Pirineo catalán hasta descubrir que no murió en la nieve de abril del año de la derrota, sino que malvivió en la frontera con Francia y se convirtió en un criminal vulgar y corriente. Y por nombrar una última novela de investigación ficticia, *El vano ayer* se pasea por las alcantarillas de la universidad de los últimos años del franquismo, cuando los jóvenes estudiantes militaban en la resistencia intelectual a la dictadura y los profesores sentían amenazados los privilegios otorgados por la mediocridad del régimen; investigar en clave de ficción qué pasó con Julio Denis, profesor universitario defenestrado y desaparecido, nos da la medida de lo que ocurrió con Salvador Puig Antich, Enrique Ruano o Julián Grimau, los tres lamentablemente ciertos, acompañado todo de documentos, descripciones de métodos de tortura y nombres reales de torturadores franquistas.

4. Conclusiones

Y ahora alguna pregunta pertinente y alguna aproximación de respuesta. ¿Por qué se confunden bajo un mismo mecanismo de investigación los casos reales y los casos ficticios? ¿Por qué se confunden dentro de una misma narración personajes y hechos reales con personajes y hechos ficticios? ¿Qué valor contienen en estas narraciones los documentos? ¿Qué valor contienen los documentos ficticios?

En mi opinión, la ficción ha sabido aprovechar uno de los recursos más eficaces de legitimación de un relato, como es el de la documentación o el de la visibilización de un trabajo de fondo, una investigación. Con ello se pretende conseguir un efecto de verdad, de autenticidad, a pesar de que lo narrado es completamente *falso*. Y a pesar de incluir elementos ficticios, o de mezclarlos con elementos reales, estas novelas se articulan en busca de la verosimilitud que se le reclama a toda obra más o menos en la estela del realismo.

Por otro lado, el camino de la no ficción es el contrario. Su deriva hacia lo ficticio ha sido consecuencia de diversos factores: en primer lugar por una necesidad de consumo de realidad propia de las sociedades occidentales actuales (Zizek, 2002); en segundo lugar por una necesidad expresiva de los hechos traumáticos colectivos; en tercer lugar por la búsqueda de una comunicación masiva que sólo la literatura, o el arte en general, puede ofrecer; en cuarto lugar por la permisividad que le otorga al autor la fabulación a la hora de presentar dudas, caminos posibles, compromisos necesarios... y de alcanzar una emotividad que de otro modo no podría darse; y cuando hablamos de emotividad, estamos hablando también de eficacia comunicativa.

Este es el terreno de lo ambiguo en el que nos movemos, leemos y escribimos. Conviene no perder de vista en el debate la legitimidad de la literatura a la hora de expresar la verdad, a fuerza de mentiras; conviene no perder de vista tampoco su potencial expresivo y comunicativo. Sin embargo, tendremos que estar atentos a ese relativismo de los productos de realidad, tendremos que detectarlo, señalarlo, contarlo, pero no considerarlo necesariamente como una amenaza. Estamos, queramos o no, en el terreno de la literatura y del arte.

Otra cosa bien distinta sería lo que propone Antonio Orejudo en *Un momento de descanso*:

Cambiaron mis trabajos, los ensayos que tenía que presentar en mi curso de doctorado, mis papers. En cierto modo se enriquecieron, aunque nadie lo vio así. Seguían teniendo las virtudes de un buen trabajo de investigación [...]. Tenían un enfoque original, una base teórica sólida y una exhaustiva bibliografía secundaria. Todo eso lo tenían. Pero tenían también otras cosas. Tenían por ejemplo anécdotas que nunca habían sucedido, pero perfectamente posibles y que además explicaban mejor que una disertación teórica lo que yo quería decir. Incluían autores que no existían, pero que a mi juicio deberían haber existido para entender mejor la importancia que en su tiempo tuvieron los autores reales, por llamarlos así. [...] Y todo esto no lo incluía yo en mis trabajos de doctorado con un propósito fraudulento, sino integrador. (Orejudo, 2011: 141-142)

Ficcionalizar un trabajo teórico o crítico sería un problema, habríamos sobreex-citado nuestra voluntad de representación y de *verdad*. Y es una pena...

Bibliografía

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ANÓNIMO (1554): *La vida del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Castalia.
- AUB, Max (1958): *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, Destino.
- BAYARRI, Francesc (2006): *Cita a Sarajevo*, Valencia, L'Eixam Edicions.
- BENJAMIN, Walter (1973): *Tesis de filosofía de la Historia*, Barcelona, Edhasa.
- BORGES, Jorge Luis (1944): *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo.

- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- CERCAS, Javier (2009): *Anatomía de un instante*. Barcelona, Mondadori.
- CERCAS, Javier (2011): “Rico al paredón”, *El País*, 13/02/2011.
- CERVANTES, Miguel de (1605): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe.
- FOUCAULT, Michel (1969): *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- GIRONA FIBLA, Núria (1995): *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, Valencia, Servicio de publicaciones de la Universitat de València.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006): *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Málaga, Megazul.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1995): *Santa Evita*, Madrid, Alfaguara.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2005): *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral.
- OREJUDO, Antonio (2011): *Un momento de descanso*, Barcelona, Tusquets.
- PRADO, Benjamín (2006): *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara.
- ROSA, Isaac (2004): *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral.
- ROSA, Isaac (2007): *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, Barcelona, Seix Barral.
- SEMPRÚN, Jorge (1994): *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.
- SOLER, Jordi (2009): *La fiesta del oso*, Barcelona, Mondadori.
- TSCHILSCHKE, Christian von; SCHMELZER, Dagmar (eds.) (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- VARGAS LLOSA, Mario (1990): *La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna*, Madrid, Alfaguara.
- WHITE, Hayden (1992): *Metahistoria. La imaginación histórica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ZIZEK, Slavoj (2005): *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.



Juegos con la tradición en la narrativa española y polaca actual. Estudio comparatista de estrategias novelescas contemporáneas

Katarzyna Zofia Gutkowska
Universidad de Silesia

Palabras clave: nuevas tendencias comparatistas, novela española actual, novela polaca actual, estrategias narrativas contemporáneas, intertextualidad.

La literatura comparada, a pesar de ser una disciplina de una larga historia de disputas teóricas, metodológicas y teleológicas, sigue suponiendo un desafío para los investigadores de obras de proveniencia variada. El reto consiste, sobre todo, en arriesgarse a poner en práctica interpretativa las herramientas comparatistas y burlar la trampa –de la que frecuentemente se le acusa– de haber adoptado como punto de partida una asociación caprichosa y plenamente subjetiva de los textos artísticos procedentes de ámbitos distintos. El hecho de que el encasillamiento unilateral de los intentos comparatistas resulte tan tentador es consecuencia de la forma de percibir los fines y el potencial de la literatura comparada, que resulta demasiado simplificadora (¿qué es lo que se consigue a través de una comparación?) o, en otras ocasiones, tan arteramente obscura que hace que el objeto epistemológico de la disciplina parezca desvanecerse¹. Lo dicho encuentra reflejo en el desarrollo de las orientaciones comparatistas que, después de huir de los extremismos de los neopositivistas y de la vieja «escuela francesa», limitadora por su rigor formal y las aspiraciones institucionales, así como de la «escuela americana», restrictiva por la falta de cualquier tipo de límites y, tras cansarse de la carga ideológica de las propuestas postcoloniales, «genderistas» o «minoristas»², parecen empezar a volver a sus raíces.

1. Como escribía Marjorie Perloff en su texto polémico con los comparatistas demasiado «politizantes»:

The problem of comparative literature has always been that its terrain is amorphous. Again Wellek was one of the first to recognize this: “The most serious sign of the precarious state of our study”, he complained in 1958, “is the fact that it has not been able to establish a distinct subject matter and a specific methodology”. This is the malaise that has haunted comparative literature from its inception and that continues to bedevil it in the “age of multiculturalism”. (Perloff, 1995: 176)

2. Estos vocablos los pongo aquí entre comillas puesto que cada vez con más frecuencia, tanto en los trabajos comparatistas como en los teórico-literarios, se observa la tímida convicción de las limitaciones o incluso del auto-enmarañamiento metodológico de las perspectivas basadas únicamente en el pensamiento postcolonial (derivado de los textos de Edward Said y posteriormente desarrollado por Steven Tötösy de Zepetnek y otros),

ces supranacionales y encontrar el sentido de sus búsquedas en la redefinición de nociones tan básicas como «comparación», «lenguaje étnico», «literatura nacional» e incluso la misma «literatura». Hoy día crece el grupo de comparatistas cuyo objetivo supone establecer científicamente una visión globalizadora de la «literatura comparada» que abarque no sólo la literatura sino toda la cultura mundial con todas las muestras posibles de ella y de su impacto en otras esferas de la existencia humana. De hecho, el término «literatura comparada» para unos investigadores parece ser un membrete anticuado de la orientación comparatista obsoleta que no tiene nada que ver con la complejidad del paisaje de la cultura contemporánea. El término «cultura» gana una importancia enorme en los trabajos que atañen a los asuntos de la comparación humanista, particularmente por las ambiciones vigentes de los *Culture Studies* de absorber o –utilizando el lenguaje postcolonial– de apoderarse de la literatura comparada. La consecuencia principal de ello sería el hecho de que la literatura como tal tuviese que perder el estatus del objeto investigador autónomo y pasar al segundo plano o, al menos, situarse en la fila junto con otros tipos de la creación cultural.

El desarrollo del pensamiento comparatista más contemporáneo, aunque a menudo fuertemente ideologizado y politizado, conlleva unos logros posibles de la lucha por cambiar el esquema dominante de los límites, tanto los político-geográficos como los abstractos, que marcan los espacios investigadores de los paradigmas euro y ya-no-tan-eurocéntricos. No obstante, a la hora de intentar analizar los textos literarios de varios ámbitos cultural-nacionales, de comparar los textos cuyo rasgo fundamental supone un juego con su estatus literario y con todo el abanico de los asuntos metaliterarios, el comparatismo americano, «globalizado», como, verbigracia, el de Mary Louise Pratt o el muy discutido, postDerridiano³ y postcolonial de

imperialista y minoritario. Como decía Terry Eagleton: “Cualquier cosa puede ser literatura, y cualquier cosa que sea considerada de manera incuestionable e inalterable como literatura... puede dejar de serlo” lo cual resumía María José Vega con el principio siguiente:

Literatura, pues, ha pasado de significar *un conjunto de textos* a significar *un conjunto de procesos institucionales e históricos*, de manera que cualquier persona que trabaje en este campo y con estas convicciones ha dejado de contar con límites definitivos y objetivables que circunscriban su área de investigación. Tampoco el texto se estudia como entidad separada y aislable con un conjunto de características estéticas intrínsecas, sino con-textualizado e inter-textualizado. Desde las posiciones esteticistas, este movimiento conduce al abandono del objeto literario y al nihilismo intelectual y estético. (Vega, 1998: 138)

Los riesgos, como vemos, no se escapan a ninguna orientación teórica, aunque ésta esté de moda ya desde hace unas décadas.

3. Lo cual no parece sorprendente en el contexto de las reflexiones de M. Perloff entorno a la relaciones de la literatura y los estudios de cultura:

[...] cultural theory, which discusses not the specific cultural formations of a given nation but the nation, and not the anthropology of specific postcolonial entities but the postcolonial condition (on the model of Lyotard “the postmodern condition”), falls into two traps. Either the term *cultural theory* is a code word for Marxist theory, a difficult, complex, arena that is certainly worth studying, although not at the exclusion of rival explanatory models, or cultural theory becomes so amorphous that it does nothing but perpetuate the celebrity game Guillory describes so well when he talks of deconstruction. Indeed, little has changed since the heady days of Paul de Man except that de Man or Derrida himself may now be replaced by Gayatri Spivak, who began, after all, as Derrida’s translator and explicator. To supplement Derrida with Spivak, Jameson

Gayatri Chakravorty Spivak, no ofrecen una ayuda metodológica ni interpretativa significativa.

Por lo tanto, la base metodológica de mi análisis la constituyen las tesis de los estudios literarios interculturales proclamadas por Norbert Mecklenburg (2010: 54-56) y la teoría del discurso comparatista o el comparatismo discursivo elaborada por Mieczysław Dąbrowski (2009). La primera propuesta justifica la comparación ejercida en el ámbito literario, derivada de la interpretación de los textos literarios y vista como una operación que pueda acercarnos a los vínculos y valores interculturales escondidos en las obras literarias; asimismo razona el uso de las herramientas de la teoría, la crítica y la historia de literatura. La segunda, por su parte, permite unir sin tensiones la perspectiva «literariocéntrica» en un discurso englobador de la cultura percibida como un torrente impetuoso en el cual desembocan los arroyos singulares, es decir, los discursos individuales, pertenecientes a las variadas esferas de la actividad intelectual. Los discursos como actos y muestras del conocimiento de un fragmento de la realidad cultural por un individuo suponen una unidad esencial de la materia cultural, que, gracias a la cantidad, a la variedad y a la frecuencia de la aparición de las fuentes nuevas, sigue ganando fuerza y, en consecuencia, potencial desarrollador e investigador. La analogía utilizada por Dąbrowski, gracias a ser totalizadora y por sobrepasar las limitaciones metodológicas e ideológicas de las actuales tendencias comparatistas, le permite proponer un modelo nuevo del comparatismo cultural: abierto, diferenciado, vivo, cambiante, rico e inagotable por su naturaleza. Ambas propuestas resultan notablemente útiles a la hora de seguir un camino comparativo que se extiende sobre dos ámbitos, el español y el polaco, si bien obviamente toca también otras tradiciones: la alemana, la americana, la francesa o la greco-latina. El marco del gesto comparativo queda delimitado por las estrategias narrativas-intertextuales analógicas, las semejanzas estructurales/intencionales, así como por las coincidencias argumentales. En todos los textos analizados predomina una tendencia desenfadada por parte de los autores de ejercer un juego enredado con la tradición literaria, con su identidad propia/impostora y con los escritores europeos cuya creación cambió el rumbo de la corriente de la cultura universal.

El primer conjunto de textos lo conforman *Castorp* de Paweł Huelle del año 2004 y *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas de 2003. Paweł Huelle, nacido en 1957, basó su novela en una de las obras maestras de Thomas Mann (*La montaña mágica*, que es al fin y al cabo un texto fundamental de la literatura europea) apropiándose con desenvoltura de su protagonista. Lo utilizó como pretexto apoderándose de sus vicisitudes para presentar la magia de Gdansk y de Wrzeszcz, los escenarios predilectos de sus narraciones. De hecho, tanto París o Dublín en la obra de Vila-Matas como Gdansk en los textos de Huelle se convierten en un tipo de

with Homi K. Bhabha, Kristeva with Trinh T. Minh-ha, Lionel Trilling with Mike Davis – these are, so far as the education of comparatists is concerned, little more than doctrinal maneuvers, doctrine, you recall, being the abstract and authoritative counterpart of discipline. The real question remains unaddressed – the question of what sort of training the “discipline” of comparative literature, if indeed it is a discipline, is going to provide, for whom, and why. (Perloff, 1995: 180)

ciudades-palimpsestos⁴, de los ámbitos de un potencial vigoroso histórico-cultural que se deja cambiar con facilidad en un polifacético fondo novelesco (Gabriele Morelli ve en *París no se acaba nunca* incluso un “himno a la capital francesa” (2007: 328)). En la obra de Huelle, Hans Castorp parece ser una encarnación de la reflexividad modernista y de una paciencia melancólica a la hora de buscar el origen de sus sentimientos. Resulta un individuo de una empatía extraordinaria, así como con la propensión a idealizar la realidad que le rodea. La construcción del Castorp Huelleiano consiste, en gran parte, en la introducción de un contraste dinámico entre sus propiedades y características, que se nota, por ejemplo, en el enfrentamiento del carácter pragmático de sus estudios de ingeniería con el lado melancólico y nostálgico de su naturaleza o, paradójicamente, la antinomia entre una autoconsciencia exuberante y su simultánea inmadurez emocional. Aparte de la historia de Hans Castorp, en la novela de Huelle aparecen varias secciones de tipo interjeccional de carácter autotemático o metatextual, que atribuyen a la convicción de que la trama se convierte en una especie de escenificación, en la que los personajes no son nada más que unos títeres manipulados por el «yo» textual, a veces disfrazado de una forma suavizada de «nosotros». El sentido global de la obra se esconde precisamente detrás de esa fachada argumental-ficticia, lo cual se revela, entre otros, en el fragmento final del texto. Allí, pues, sin aviso previo del cambio de la perspectiva, dentro del hilo narrativo hasta ahora relativamente uniforme y claro, aparece una disonancia, una ruptura provocada por la inserción de un apartado amargo adjudicado a ese «yo» ya mencionado:

Preferiría verte en la misma calle [...] cuando caminas por la acera, y los húsares con las calaveras en los morriones apremian a los prisioneros rusos; es el año 1914, ya tras el Tannenberg, los tranvías están parados; el calor y el momento del triunfo. Luego, en la misma calle, marchan los grupos de combate en las camisas pardas y otra vez: el momento del triunfo. Por suerte, no te gustan los momentos como éstos y por tanto te ahorraré –pero solamente a ti– ver esa calle en Wrzeszcz. En el fango de marzo, los zapatos de tus compatriotas ahondan en los charcos sucios: los soldados del Ejército Rojo los dirigen, la calle está quemada igual que toda la ciudad y el mundo. Seguro que ninguno de ellos no volverá y ya no se instalará aquí; todavía no entienden la palabra «irrevocablemente», pero tú la entiendes. Y por eso querría verte a ti, un idealista eterno e ingenuo, en la misma calle hoy, donde cientos de coches corren ahora de Gdansk a Wrzeszcz y de Wrzeszcz a Gdansk, en los tranvías se oye sólo el habla crepitante de Wanda Pilecka, y si alguien ya habla aquí en tu lengua, son los estudiantes de la misma Escuela Politécnica en los exámenes del alemán. (Huelle, 2004: 203; traducción mía)

El fragmento citado, que cierra la obra, sella la convicción que surge en varias páginas de la novela: la certeza del anacronismo e inadecuación de los intentos de crear argumentos congruentes y personajes con identidades coherentes en la des-

4. Véase Baglajewski (1999).

cripción del estado contemporáneo de la cultura, así como de la condición humana actual. No es una casualidad que Huelle aluda precisamente a Thomas Mann, cuya obra en gran parte aspira a la aproximación sintetizadora de la experiencia del mundo, así como medirse con los desafíos originados por las condiciones históricas. Este enfoque de Mann se nota tanto en la dimensión individual como en la más amplia: la generacional o la colectiva-social. Dentro del mundo novelesco de Huelle, *Castorp* resulta ser un tipo de vestigio de la literatura europea de las primeras décadas del siglo XX, de la literatura que todavía pretendía conseguir el nivel de los «grandes relatos» y que todavía estaba convencida de su peso y de la influencia en la mentalidad de los lectores. Huelle, un escritor que nunca temió estripar su obra en los complejos experimentos formales, así como en los logros del discurso histórico-literario posestructuralista (o, más ampliamente, posmoderno), es uno de los pocos autores polacos que activamente participan en la vida cultural actual y que saben con tanta fineza expresar la añoranza por lo ya pasado: no sólo en el espacio histórico-existencial, sino también en el ideacional-cultural.

Un semejante tono nostálgico junto con una red enorme de juegos intertextuales es lo que podemos encontrar en casi todos los textos de un «autor inclasificable, culto, mordaz e inquietante»⁵ nacido en Barcelona en 1948: Enrique Vila-Matas. Habría que enumerar aquí, como ejemplos, *Bartleby y compañía*, *Ella era Hemingway* y, la más reciente, *Dublínescas*, sin embargo, en comparación con la obra de Paweł Huelle, la más interesante parece *París no se acaba nunca* de 2003. El mismo título indica ya una estrategia novelesca basada en la hechicería espacial-temporal tanto de la memoria y los recuerdos del autor como de la realidad: la re-vivida y la eterna, literaria. Toda la obra resulta ser un texto autobiográfico, cuasi-autobiográfico o – como prefiere el propio Vila-Matas– autoficcio⁶, en la que destella la ironía, el humor y la mirada distanciadora hacia el «yo» autorial de la época parisina de la juventud en los años 70. Lo efímero y lo ilusorio de los recuerdos queda expresado de manera muy típica para Vila-Matas, es decir, a través de la utilización de las palabras ajenas, en este caso las de Borges:

[...] cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé, estoy recordando un último recuerdo. Así que en realidad no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, sobre mi juventud. [...] Intento no pensar en cosas pasadas porque si lo hago, sé que lo estoy haciendo sobre recuerdos, no sobre las primeras imágenes. Y eso me pone triste. Me entristece pensar que tal vez no tengamos recuerdos verdaderos de nuestra juventud. (Vila-Matas, 2003: 158)

Como en *Castorp*, el pasado desempeña en la obra vilamatiana el papel de un valor inasequible, autotético por su historicidad, siempre subjetivizado y, por tanto,

5. Véase Martínez Cachero (1997: 658).

6. Sobre la noción de la autoficción en la obra de Vila-Matas véase Pozuelo Yvancos (2010: 140-143).

irrepetible. Borges con su enfoque universalista de varias cuestiones de la cultura –junto con Unamuno, Gombrowicz, Kafka, Marsé, Escari o Péric, y menciono sólo los nombres más representativos– sin duda alguna es uno de los puntos de referencia más relevantes para Vila-Matas. No obstante, en *París no se acaba nunca*, el de mayor importancia es Hemingway y sus dos textos: *París era una fiesta* (en el original: *A Moveable Feast*), una obra autobiográfica de la cual Vila-Matas toma prestado el título (“There is Never Any End to Paris” es el título del último capítulo de la novela hemingwayana) y un cuento en miniatura: “El gato bajo la lluvia”⁷. Haciendo alusiones alternativamente a uno y al otro, Vila-Matas crea un retrato marcado por la burla y por el divertimento cálido; un retrato de un escritor en ciernes que busca su propio estilo e, igual que Castorp, lucha con los obstáculos que suponen la lengua y la cultura extranjeras. Vila-Matas, a pesar de pinchar el globo de la pomposidad emigratoria, como Huelle, no se olvida del contexto histórico ni del impacto de la identidad nacional observado en las decisiones estéticas, éticas, en el hábito del mundo o, más bien, la falta de ello. Ambos escritores crean en sus novelas una primorosa red intertextual que se funda en los textos de ganadores de Nobel; ambos intentan de alguna manera inventar un tipo de cápsula literaria que pueda trasladar a la posmodernidad una pizca del pasado que está a punto de ser olvidado; por fin, ambos unen lo tradicional y consolidado en la praxis literaria con el *collage* literario multiplicado, con las rupturas de la estructura narrativa, con el juego mosaico de los estilos que alcanza el nivel de pastiche y, *last but not least*, con la burla de una recepción exageradamente intelectual de la realidad, tan típica para los jóvenes escritores que todavía no saben huir de un tono pretencioso e innatural.

Algunos de estos elementos, a pesar de tener distintas funciones, pueden encontrarse asimismo en otro dúo textual: en *Quemar las naves* (2005) de Alejandro Cuevas (nacido en 1973) y en *Gestos* (*Gesty*; 2008) de un novelista polaco: Ignacy Karpowicz (nacido en 1976). Lo que llama la atención del lector ya a primera vista es el hecho de que las dos novelas están escritas con un propósito constructivo muy preciso y ya, sólo por eso, parecen ser unos literarios bibelots posmodernos. El título de la novela de Cuevas (Alberto Escudero Fernández) se puede parafrasear como la imposibilidad de retroceso, de la retirada y de volverse atrás lo que nos lleva a pensar en lo inevitable, en la necesidad de someterse al curso de los acontecimientos que no se puede tener bajo control. El protagonista de *Gestos* lidia con las cuestiones semejantes a las que se plantea el Eurimedonte de Cuevas: el paso de tiempo, el hecho de sentirse frágil y perdido, especialmente en las relaciones con los demás, sus debilidades y un desvanecimiento repetitivo de la seguridad de la autoconsciencia y con la crisis trivial de la mediana edad. El juego a las alusiones mitológicas multiplicadas (y no es la única, tanto en el caso de Cuevas como en el de Karpowicz), los enroques incesantes del *recycling* literario y la manera de organizar alfabéticamente los capítulos de la novela: todos estos recursos le conceden

7. Al mismo texto Vila-Matas alude también en su propia miniatura: *Ella era Hemingway*. (Vila-Matas, 2008).

a *Quemar las naves* un carácter universalista y, a la vez, jocosamente enrevesado. *Gestos* de Karpowicz, por su parte, se apoya en la denominación aliterativa de los capítulos siguientes, por lo cual resultan una (*sui generis*) nana rimada que relata el camino del protagonista hacia la muerte; un epitafio alongado y tortuoso en prosa, mordaz y benévolo simultáneamente. Por su estructura extraordinaria, *Gestos* constituye una especie de *Rayuela* polaca.

Con respecto a la genología, *Quemar las naves* se manifiesta como un cuasi-diario. A pesar de la correspondencia entre los capítulos y los días de la semana, el uso de la narración en la tercera persona impide que la obra sea calificada como un diario *sensu stricto*; sin embargo, se pueden descubrir semejanzas con la crónica lo que, en cualquier caso, no supone un esquematismo en la vertiente formal de la obra. Lo mismo observamos en la novela de Karpowicz. Aunque *Gestos* no contiene los subtítulos que organicen la capa temporal del argumento, gracias a la representación lineal mantenida con toda consecuencia, se parecen a la «crónica de la muerte no anunciada». Cuevas y Karpowicz juegan con las convenciones y con las expectativas del lector en todos los niveles de la estructura novelesca⁸ haciendo que el sentido del texto eluda las valorizaciones unívocas y las generalizaciones e indicando la profundidad del enmarañamiento de la literatura contemporánea en los fondos de la tradición cultural. Por un lado, pues, son obras contemporáneas que tienden a aproximarse a lo más tradicional y básico, por otro lado, están arraigadas fuertemente en el contexto de la cultura pop, demostrando así la imposibilidad de huir de la influencia de los ámbitos dominantes en la cultura de hoy, que abarca los medios de comunicación, la cultura visual y, que, consiguientemente, según algunos investigadores supone el «fin del logocentrismo»⁹. Eso es la razón por la cual Santos Sanz Villanueva (2005) escribe:

Por su planteamiento y por sus objetivos, incluso por algunas situaciones anecdóticas, *Quemar las naves* viene a coincidir con la mirada volteriana de la televisiva familia Simpson. Alejandro Cuevas posee las peculiares dotes verbales e imaginativas adecuadas para un empeño de esta clase, las pone en juego en un texto de apariencia poco pretenciosa y logra si no una gran novela, sí una estupenda farsa quevedesca [...]

Mientras que *Quemar las naves* queda comparado aquí con la construcción hipertextual de *Los Simpson*, uno de los capítulos de *Gestos* titulado *Gramos* apunta a *21 Gramos* (2003), película americana de Alejandro González Iñárritu, que es una reflexión en torno al destino de la existencia humana, a la búsqueda de sentido en el bien y el mal que se causa en la vida, así como a la fe en el apoyo de lo trascendental. La mezcla de los modelos culturales y de los registros mencionados sigue siendo sintomática a la hora de analizar la creación literaria de las generaciones jóvenes polaca y española: v. gr. *Teraz (Ahora)* y *Paris London Dachau* de Agnieszka

8. Con respecto a los juegos de Cuevas véase Gutkowska (2009).

9. Véase Winiecka y Larek (2009).

Drotkiewicz; *Nieludzka komedia (Comedia inhumana)* de Jerzy Franczak; *El hombre que inventó Manhattan* de Ray Loriga. Parece que en sus textos desaparece la cuestión de un complejo nacional; la «polaquidad» o la «españolidad», sin reparar en las preferencias políticas e ideológicas de un autor, dejan paso de manera natural a una especie del cosmopolitismo mediático, viajero, expansivo, impuesto por la condición de las relaciones internacionales actuales y su dimensión institucional. A lo mejor, esa es la razón de la popularidad de las novelas sobre las peripecias de los emigrantes, inmigrantes o turistas¹⁰ en perspectivas variadas polacas y españolas.

El conjunto de las similitudes estructurales, intertextuales y estratégicas presentadas aquí no agota la considerable cantidad de los puntos comunes o parcialmente compartidos por los autores polacos o españoles; sería posible indicar aquí también a otros escritores unidos por la contigüidad generacional y, asimismo, por los caminos artísticos, los estilos elaborados y por las aspiraciones supranacionales. La comparación entre Vila-Matas y Huelle, entre Cuevas y Karpowicz, aunque a primera vista pueda parecer sorprendente, demuestra no sólo la coincidencia de las técnicas novelescas, sino también de la manera de concebir el potencial del material literario y su «fuerza de golpe» en la realidad de mercado cultural postindustrial en el que el triunfo depende de la eficacia y la rapidez con las que se satisfacen los apetitos y necesidades del público lector.

La literatura evoluciona conforme a las exigencias de la actualidad y lo mismo ocurre en el caso de la literatura comparada como disciplina humanística. Según las tendencias diversificadoras o unificadoras expuestas en la cultura europea o mundial de una época concreta cambia el perfil de la investigaciones histórico- y teórico-literarias, y justamente de esto dependen los métodos comparatistas. Algunos de ellos intentan subrayar lo común, lo global, lo universal que estaría vinculado al concepto añoso de *Weltliteratur* o –eligiendo un ejemplo más reciente– de la literatura de la época de la globalización vista como un conjunto de textos sometidos a las mismas presiones pragmáticas, culturales, filosóficas y artísticas. Por el contrario, otros destacan lo diferenciador, lo nacional y lo subnacional, lo minorista, lo olvidado, lo que constituye el carácter particular de grupos política o artísticamente desunidos. A sabiendas de que dicha formulación bipolar podría parecer obvia, vale la pena mencionarla cada vez que se intente marcar el punto de partida para cualquier tipo de las consideraciones comparatistas. De esta forma se convierte en una herramienta útil en la lucha contra los enfoques estereotipados de las literaturas de varios fondos lingüísticos, nacionales o, simplemente, culturales. Resulta indispensable a la hora de declinar o aclarar varias acusaciones dirigidas a las literaturas española y polaca; cargos que tal vez fuesen aplicables en algunos casos hace dos o tres siglos, pero que –en cierto modo– siguen grabados en la memoria colectiva europea y tuercen la imagen de ambas literaturas incluso en el siglo XXI. Se las critica por haber sido de-

10. Me refiero aquí a los textos como, por ejemplo, *Przebiegum życia* de Piotr Czerwiński, *El hombre que inventó Manhattan* de Ray Loriga, *Cosas que nunca ocurrirían en Tokio* de Alberto Torres Blandina o *Nowy kwiat cesarza (i pszczoł)* de Ignacy Karpowicz. Sobre la novela de Karpowicz véase Gutkowska (2010).

masiado particularistas, estrechas, difíciles de someterse a la traducción, concentradas en las cuestiones anticuadas de lo nacional, lo conforme a la doctrina católica, de la escasa cantidad de rasgos universales y supranacionales que ofrecen. En la literatura española se veía un entendimiento enfermizo del honor y del teocentrismo, mientras que en la polaca se notaba la enfermedad de la «polaquidad».¹¹ Y aunque la preocupación por los asuntos nacionales como tal no constituye un riesgo ni para la cultura universal ni para el desarrollo de la literatura, la propensión a cerrar la caracterización de la literatura española o la polaca en el marco de la exageración, la univocidad y la desinformación es mucho más peligrosa. No cabe duda de que ahí se abre el espacio para la literatura comparada con su perspectiva intercultural, receptiva y abierta a nuevas soluciones, tareas y áreas de investigación.

Como acabo de demostrar a través de la confrontación de los ejemplos novelescos españoles y polacos, los aspectos mencionados en las críticas habituales siguen siendo objeto de una transformación profunda originada por las condiciones de la cultura actual; ambas literaturas están evolucionando hacia la dirección más ecléctica, más exigente para los lectores y más refinada, gracias a que no sólo se inspiran en la tradición, sino también la enriquecen. Y tanto en el nivel nacional como en el supranacional, si todavía admitimos una distinción semejante. Nada impide, pues, unificar los estudios literarios interculturales de Mecklenburg con la noción de la «transculturalidad» elaborada por Wolfgang Iser (2008: 107-131), que se empeña en revelar la trampa escondida detrás de un inocente prefijo *inter-* (tan frecuente en los discursos humanísticos actuales), así como en exponer las siguientes consecuencias del estar-en-el-mundo (trans)cultural contemporáneo: “la imbricación externa de las culturas, carácter híbrido, disolución de la diferencia entre lo propio y lo ajeno, carácter transcultural de los individuos, desacoplamiento de la identidad cultural y nacional” (Iser, 2008: 115). Dicha enumeración parece aclarar no solamente la visión Iseriana de la actualidad cultural, sino también lo común de las estrategias novelescas de los cuatro autores mencionados en mi estudio. Sus obras, en efecto, se convierten en un paso atrevido en la búsqueda de una identidad «transnacional», «transtradicional» y «transcultural» que arroja la autonomía y la importancia de la literatura.

Bibliografía

- BAGLAJEWSKI, Arkadiusz (1999): “Miasto-palimpsest”, en: *Miejsca rzeczywiste – miejsca wyobrazone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, ed. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin, Wydawnictwo KUL, pp. 317-338.
- DĄBROWSKI, Mieczysław (2009): *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*, Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa.

11. Dichas acusaciones las enumera Katarzyna Mroczkowska-Brand (1996: 149).

- GUTKOWSKA, Katarzyna (2009): “*Quemar las naves: Juegos novelescos de Alejandro Cuevas*”, en: “*Romanica Silesiana*” n° 4, pp. 114-137.
- GUTKOWSKA, Katarzyna (2010): *Złośliwa przyjemność (narratora). O prozie Ignacego Karpowicza (Placer malicioso (del narrador). Sobre la narrativa de Ignacy Karpowicz)*, en: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, ed. Z. Andres, J. Pasterski, Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, pp. 423-436.
- HUELLE, Paweł (2004): *Castorp*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997): *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Editorial Castalia.
- MECKLENBURG, Norbert (2010): *Zadania i obszar badań literaturoznawstwa interkulturowego. Zarys problematyki*, en: *Komparatystyka dzisiaj. Tom I. Problemy teoretyczne*, ed. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków, Universitas, pp. 54-66.
- MORELLI, Gabriele: “Vila-Matas en París, una “fiesta” sin Hemingway”, trad. Carlos Vitale, en: *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, ed. M. Heredia, Barcelona, Canda-ya, 2007, pp. 328-331.
- MROCKOWSKA-BRAND, Katarzyna (1996): *Narodowe i ponadnarodowe aspekty honoru w Lekarzu swego honoru Calderona i w Mazepie Słowackiego*, en: *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury. Studia i rozprawy pod redakcją Marii Cieśli-Korytowskiej*, Kraków, Universitas, pp. 149-157.
- PERLOFF, Marjorie (1995): “«Literature» in the expanded field”, en *Comparative Literature in the age of multiculturalism*, ed. Ch. Bernheimer, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1995, pp. 175-186.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Catédra de Miguel Delibes.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2005): “*Quemar las naves. Alejandro Cuevas*”, en: “El Cultural.es”, 24 de marzo de 2005, http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11617/Quemar_las_naves (17 de abril de 2011)
- VEGA, María José, CARBONELL, Neuss (1998): *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos.
- VILA-MATAS, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (2008): *Ella era Hemingway. No soy Auster*, Barcelona, Ediciones Alfabia.
- WELSCH, Wolfgang (2008): *El camino hacia la sociedad transcultural*, en: *Interculturas/Transliteraturas*, introducción y compilación de textos: A. Sanz Cabrerizo, Madrid, Arco/Libros, pp. 107-131.
- WINIECKA, Elżbieta, LAREK, Michał, ed. (2009): *Kres logocentryzmu i jego kulturowe konsekwencje*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.

El teatro frente a la historia en la obra dramática de Juan Mayorga

Mónica Molanes Rial
Universidade de Vigo

Palabras clave: Teatro, Historia, Crítica, Memoria, Mayorga.

Harriet- Yo voy contando los muertos que encontramos por el camino: uno, dos, mil quinientos doce, tres millones doscientos veinticinco...

Profesor- ¡Basta, Harriet! Tanto muerto me deprime.

Harriet- ¿Y qué quiere que yo le haga, si la Historia es un matadero?

Juan Mayorga

1. Teatro e Historia

Como afirma María Teresa García-Abad, “hay muchas formas de pensar la historia desde unos criterios situados más allá de ella misma; una de ellas es su literaturización.” (García-Abad, 1999: 409). Y es que desde que Esquilo escribiera *Los Persas* en el año 472 a.C., la Historia ha sido uno de los temas recurrentes de la literatura dramática de todos los tiempos. Esta tragedia, la más antigua que se conserva, es una de las pocas que se conocen que versa sobre un tema contemporáneo: Esquilo recrea el enfrentamiento que se había producido ocho años antes entre la pequeña Grecia y la todopoderosa Persia. Contra todo pronóstico, los griegos ganan la batalla, derrotando al imperio persa cuya superioridad era por todos conocida. Ante tal catástrofe, Esquilo adopta la perspectiva de los vencidos en la composición de su obra y lleva a escena el profundo dolor que los domina.

Veinticinco siglos después de *Los persas*, la Historia sigue siendo una fuente inagotable de materia a partir de la cual escribir teatro, pues “ha servido a los poetas para metaforizar sucesos de otro tiempo, los cuales, trasladados a su presente, deben ejercer algún tipo de influencia en el espectador” (Oliva, 1999: 64). En el caso del teatro español, existe una arraigada tradición de teatro histórico que se remonta al menos al Siglo de Oro y que tiene continuidad hasta nuestros días. Si bien es cierto que “probablemente sean los *realistas* los autores que más han cultivado el teatro histórico durante el siglo XX” (Oliva, 1999: 65), hay que señalar que gran

parte de los autores que componen el panorama teatral español actual han seguido interesándose por la materia histórica, sobre todo por el pasado más reciente. Uno de estos autores es Juan Mayorga cuya obra dramática hurga en diversos aspectos relacionados con algunos episodios de nuestra historia contemporánea europea: las consecuencias de la Guerra Civil española y la posterior dictadura franquista en *El hombre de oro*, *JK*, *Siete hombres buenos* y en *El jardín quemado*; las ideas del régimen nazi alemán en *El Traductor de Blumenberg* y el holocausto judío en *Himmelweg*; la censura literaria del régimen estalinista en *Cartas de amor a Stalin*; o las dos guerras mundiales en *La tortuga de Darwin*.

A lo largo de esta comunicación, se analizará de qué manera el dramaturgo madrileño aborda tres períodos claves en el pasado reciente de España: la Guerra Civil en *El hombre de oro*; el exilio, en *Siete hombres buenos*; y el franquismo y la Transición, en *El jardín quemado*. El autor trae al presente los hechos desde una perspectiva crítica y cuestionadora que tambalea los cimientos de la versión oficial y que, sobre todo, da voz a las víctimas, tal y como hiciera Esquilo hace casi dos mil quinientos años.

2. El teatro histórico crítico de Juan Mayorga

Las obras de teatro que tratan algún capítulo de la Historia suelen ser agrupadas bajo el marbete de “teatro histórico”. Es una etiqueta que hay que manejar con precaución porque implica una serie de características a las que no siempre responden los textos con la que se los designa, ya que a lo largo de la historia del teatro español el género histórico se ha ido transformando notablemente. Esta evolución es evidente en la segunda mitad del siglo XX: se puede constatar que el teatro histórico que cultivaron los realistas en los años 60 y 70 se caracteriza por una serie de rasgos específicos diferentes a los del teatro histórico de la Transición y de la dramaturgia actual desde la década de los 80 hasta nuestros días. Como afirma Floeck,

A partir de la década de los 90, bajo la influencia del derrumbamiento de los grandes sistemas religiosos e ideológicos y el hundimiento de la utopías políticas y sociales, tanto la novela como el drama históricos han cambiado evidentemente de estructura y de objetivo frente a los respectivos modelos de los años sesenta. [...] Influidos por la discusión del Nuevo Historicismo, los autores de estos “nuevos” géneros históricos son cada vez más conscientes de que una reconstrucción objetiva del pasado no es posible, de que cada reconstrucción es necesariamente subjetiva, fragmentaria, incoherente y provisional. [...] En términos generales, el cambio paradigmático en la concepción de los nuevos géneros históricos se presenta como una devaluación de la reconstrucción de la verdad histórica, a la vez que como un intento de invención de aspectos de la realidad histórica desde una perspectiva actual y subjetiva. (Floeck, 2002: 58).

Es este el contexto en el que se debe situar el teatro de Juan Mayorga. El propio autor ha reflexionado sobre la condición histórica de su teatro en muchos de sus ensayos. Más que hablar de ‘teatro histórico’ o ‘teatro historicista’, Mayorga prefiere denominar ‘teatro crítico’ o ‘teatro de la memoria’ a su producción teatral, pues, como afirma él mismo, “No hay arte sin crítica. En cada obra de teatro se hace o se deshace conciencia, se construye memoria o se destruye”. (Mayorga, 1996: 118).

En su ensayo titulado *El dramaturgo como historiador*, afirma que la tarea principal del teatro histórico es “buscar lo universal en lo particular” (Mayorga, 1999: 8), por eso es importante llevar a escena la representación de un tiempo pasado concreto, porque puede ser valiosa para los hombres de otro tiempo. Además cree que cada una de estas obras que construyen cierta imagen del pasado, están ofreciendo al lector/espectador, a su vez, “una representación del tiempo en que fue concebida. Porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. Dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena.” (Mayorga, 1999: 9).

A este respecto, Mayorga rechaza el teatro de simple vocación historicista: “No me comporto como un cronista. No intento aplicarme a lo que realmente sucedió sino que creo una experiencia para un espectador actual.” (Gabriele, 2009: 173). Cree que

La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer el pasado 'tal y como fue', es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro histórico desinteresado. [...] Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la autocomprensión de su época y, por tanto, empuja en una dirección el futuro de su época. (Mayorga, 2007: 148).

Califica su teatro de “teatro histórico crítico” ya que, más allá de la simple recreación de acontecimientos históricos o de la manipulación de la Historia al servicio de una tesis ideológica, intenta presentar al lector/espectador un conflicto a partir del cual se haga preguntas, busque respuestas, reflexione: “De un verdadero teatro de pensamiento, el espectador no debería salir cargado de ideas, sino de impulso crítico.” (Mayorga, 2004: 159). Mayorga considera que cuando un dramaturgo se ocupa de la historia, no debe presentar la imagen ya prevista o prefigurada por el espectador sino hacer ver algo que no había sido visto hasta entonces.

Su teatro histórico crítico se sitúa en la órbita de la dramaturgia más actual que, lejos de llevar a escena los grandes acontecimientos o las principales figuras de la Historia, prefiere reflejar historias de “las pequeñas vidas –casi siempre sufrientes– y los pequeños hechos del pasado, en lo que quizá se podría caracterizar como un “teatro de la memoria” o “teatro histórico de la vida cotidiana” (Mayorga, 2007: 143) que también practican autores como, Amestoy, Sanchis, Itziar Pascual o Sergi Belbel.

Esta concepción de “teatro de la memoria” ha llevado a críticos como Floeck a situar la obra de Mayorga dentro del proceso de rememoración del pasado reciente que se habría iniciado en la década de los ochenta. El origen de la cuestión se remontaría a los años de la dictadura franquista en los se impuso un único discurso sobre la Guerra Civil que no permitió la existencia de otro alternativo que lo deslegitimara. Según el crítico, durante la Transición, en vez de revisar el discurso oficial, se pretendió crear una democracia reconciliadora y basada en el olvido. Sin embargo, a partir de la década de los ochenta comenzó a surgir la necesidad de revisar el pasado desde una generación que no había vivido la guerra. Esta actitud es la que encarnarán muchos de los dramaturgos de esta década hasta la actualidad, entre los que se encuentra Mayorga.

A este respecto, es más relevante el compromiso político (para Mayorga el teatro es siempre un arte político¹) que el teatro histórico de Juan Mayorga suscribe que lo que pueda contener de rememoración del pasado. Precisamente ese compromiso, que nuestro dramaturgo prefiere llamar “responsabilidad”,² es para con las víctimas de la Historia, cuyas voces han estado silenciadas durante mucho tiempo. Mayorga da presencia en sus textos a los vencidos, los que han quedado al margen de la tradición, los que no perpetraron los grandes acontecimientos históricos aunque realmente hayan sido ellos sus verdaderos protagonistas. Con su teatro, Mayorga les otorga la presencia que no siempre han tenido para que sus historias sirvan de revulsivo contra el olvido. Como afirma el autor, “es un programa posible para el teatro histórico: contar lo que los historiadores no han visto, y contarlo desde abajo.” (Mayorga, 2007: 145).

3. *El hombre de oro, Siete hombres buenos y El Jardín quemado*

El hombre de oro, Siete hombres buenos y El Jardín quemado son tres piezas que abordan tres episodios clave de la Historia reciente de España: la Guerra Civil, el exilio y la Transición.

En estas obras pueden encontrarse algunas de las claves del teatro histórico de Mayorga. Son textos sobre acontecimientos históricos del pasado en los que las víctimas tiene especial relevancia. Se recrean situaciones extremas a partir de las que se plantean preguntas y se sugieren reflexiones.

El hombre de oro es una pieza breve cuyos protagonistas son tres hermanos sastres que pasan la guerra en una taller de costura especializado en trajes de torero. Salvo el hermano menor que ha ido a combatir al frente, los otros dos disfrutan

1. “En particular, la visita de Maurice Rossel a Theresienstadt me vale como contraimagen del teatro. Éste es el arte político por excelencia, puesto que se realiza ante una asamblea. El teatro convoca a la polis y dialoga con ella. Por eso, tiene una responsabilidad mayor que cualquier otro arte. Si hay un arte que tiene por misión decir la verdad, ése es el teatro.” (Mayorga, 2004: 84).

2. “Prefiero, antes que de compromiso, hablar de responsabilidad —una de cuyas formas es precisamente el compromiso—.” (De Paco, 2006: 57).

complacidos de la posibilidad que les ha dado la guerra de vivir apartados del dolor y de la Historia.

Uno de los logros de este texto es la manera en la que se introduce la perspectiva de las víctimas. Lejos de establecer simples maniqueísmos entre vencedores y vencidos en el desarrollo de la acción dramática, se da presencia a la víctima en el prólogo y en el epílogo, ambos colocados juntos al principio de la pieza:

Prólogo

La Mujer danza en un espacio lleno de luz.

Hasta que la sombra de un soldado invade el espacio de la Mujer: La Mujer huye como un gato sobre una tapia sembrada de vidrios. Pero la sombra del soldado se la lleva en brazos de una danza macabra.

En lugar de la Mujer, la sombra pone en pie un maniquí: un hombre de acero.

Epílogo

El espacio es una sastrería. En su corazón, el maniquí de acero.

La Mujer -que ya no debería ser llamada Mujer, sino Muñeca Rota- puede estar en primer plano, pero no existe para los dos hombres. (El hombre de oro, Mayorga. 2009:13).

De este modo, ya desde el principio de la pieza, se sabe que hay una mujer que está padeciendo los horrores de la guerra que se evidencian en la fatalidad del contexto en el que se sitúa al personaje femenino. Las referencias a la mujeres para las que cosían antes de la guerra son numerosas a lo largo de la obra, las mismas mujeres que ahora intentan sobrevivir en el horror de la guerra, situación que contrasta enormemente con las excelentes condiciones en las que viven ellos. Esta oposición se hace todavía más visible en la última acotación en la que la víctima cobra presencia de nuevo:

El Mayor coloca al maniquí la chaquetilla. Vive la embriaguez sublime de la Obra de Arte. En su felicidad, desconoce el horror de la Mujer. (El hombre de oro, Mayorga. 2009:13).

Es evidente que lo interesante de esta pieza no es lo que haya de fresco histórico, sino la teatralización de un momento en el que el autor aprovecha la situación límite a la que se encuentran sometidos los personajes para mostrar el conflicto y provocar la reflexión del lector/espectador.

Algo parecido sucede en *Siete hombres buenos* cuyos personajes y hechos no son reales, lo que ha llevado a Virtudes Serrano a calificar la obra como “un texto de historia-ficción”. (Serrano, 2007: 12). Como ha dicho Mayorga,

El objeto de esta obra -como de toda obra que se pretenda arte- no es la realidad, sino la verdad [...] *Siete hombres buenos* es una obra histórica, no historicista. No intenta

atrapar la historia "como realmente fue". Ni yo ni nadie puede arrogarse pretensión semejante. Nada me dolería tanto como que *Siete hombres buenos* fuese interpretada como una descripción crítica del mundo de los republicanos exiliados, cuya dignidad siempre me ha conmovido. Por el contrario, la obra intenta mostrar que ningún ser humano merece el destierro. (Mayorga, 2007: 146).

La obra presenta al presidente de la República Española en el Exilio y sus siete hombres buenos, que, como cada jueves desde hace treinta años, se reúnen en un sótano en Consejo de Ministros para tratar los asuntos más relevantes del país y planear el modo de derribar al dictador. Aunque imaginan su porvenir en España, todos han encontrado el modo de sobrevivir en un país que no es el suyo: Lucas se ha refugiado en el alcohol, Dámaso ha caído en la locura, Pablo ha montado su propio negocio... Un día, la noticia de que en España está triunfando un alzamiento republicano los enfrenta a la realidad. La inminencia de la vuelta a España remueve viejas historias que generan discusiones y destapan asuntos escabrosos que el tiempo y el exilio había logrado ocultar. Y es que "Descubren que no sólo sufrieron una derrota militar. Sufrieron una derrota absoluta. Descubren que Franco no sólo les ganó la guerra; también les ganó el exilio." (Mayorga, 2007: 147).

Al igual que ocurre en *El hombre de oro*, no se plantea en esta obra una reconstrucción fidedigna de un episodio histórico, en este caso el exilio español en Hispanoamérica. Lo que se presenta ante el lector/espectador es un conflicto de dimensiones humanas, es decir, las consecuencias que para un grupo de personas ha tenido el desencadenamiento de una guerra civil en su país. El tiempo ha demostrado que el exilio de estos hombres ha sido simplemente físico porque en su memoria y en su actividad intelectual sigue estando presente su país natal. Como dice Marcial, uno de los personajes de la pieza, "Nietzsche decía que el hombre está enfermo de memoria. Que la peor enfermedad es no poder olvidar" (*Siete hombres buenos*, Mayorga. 1990, 138).

A pesar de creerse libres, sus vidas siguen estando intervenidas por fuerzas exteriores que, a modo de personaje ausente, están focalizadas en la figura de Franco. A pesar de los miles de kilómetros que los separan, el dictador sigue condicionando sus vidas. Son, una vez más, víctimas de la Historia ante las que el dramaturgo siente la responsabilidad de darles voz.

Esta idea de la responsabilidad del dramaturgo de la que ha hablado Mayorga está muy presente en *El jardín quemado*. Durante la Transición española, un joven médico investiga el centro psiquiátrico de San Miguel en el que cree que doce presos republicanos fueron ingresados durante la Guerra Civil. En su búsqueda de la verdad, chocará de frente con el viejo director del centro al que no le interesa que nada se remueva. El extraordinario control al que tiene sometido a los internos, dificultará enormemente la investigación del joven Benet que quizás acabará descubriendo una verdad que no esperaba.

Como ha dicho Mayorga, en esta obra "se pone en duda la posibilidad de comprender y juzgar el pasado" (Mayorga, 2007: 144). La investigación del joven si-

quiatra abrirá una serie de interrogantes que harán reflexionar al lector/espectador acerca de dónde está el mal. Quizás, como sospecha Benet, aquellos doce intelectuales republicanos que llegaron a San Miguel en la llamada “nave de los poetas” fueron encerrados en el psiquiátrico una vez que los nacionales ganaron la guerra para darles un castigo peor que la muerte; o, quizás, como insinúa el doctor Garay, el viejo director del centro, aquellos doce hombres fueron encerrados para salvarles de la muerte y ofrecerles una salida para escapar de la derrota, aunque fuese a través de la locura.

Esta pieza es también un buen ejemplo de cómo los mecanismos de violencia se reproducen también entre las víctimas. Los internos del centro psiquiátrico de San Miguel adoptan una actitud violenta antes el proceso de desenmascaramiento de la verdad al que los somete el joven Benet. Están tan imbuidos en la vida que el doctor Garay ha construido para cada uno de ellos en su mundo de locura, que reaccionan de manera agresiva ante los estímulos de la realidad que el joven médico intenta hacerles ver. La guerra no sólo ha supuesto para ellos la pérdida de la identidad, sino que ha borrado su memoria para siempre.

La pieza termina con una serie de preguntas que se hace el joven Benet. Llegó a San Miguel en busca de pruebas que avalaran su verdad y se marcha con más dudas de las que tenía. Precisamente sea este el objetivo que busque el dramaturgo con la recreación de este episodio histórico: que el lector/espectador cuestione la verdad tradicionalmente asumida y vea con asombro lo ya visto.

4. Conclusión

En el teatro histórico crítico de Mayorga, “la realidad pasada es el telón de fondo de una reflexión y de una recuperación.” (Serrano, 2007: 19). La recuperación de la visión de los vencidos, de aquellos que han padecido la dominación de los que han manejado los hilos de la Historia. Es el silencio de las víctimas el que el dramaturgo quiere que se escuche, para que sus historias no caigan en el olvido y para que, desde nuestro presente, el lector/espectador reflexione críticamente, se haga preguntas y busque respuestas.

Bibliografía

- DE PACO, Mariano (2006), “Teatro, historia y compromiso”, *Monteagudo*, 11, pp. 55-60.
- FLOECK, Wilfried (2002), “Teatro y cultura de la memoria reciente. Reconstrucción Histórica y búsqueda de la identidad en *Trilogía de la Juventud P* en *Teatro contemporáneo español posfranquista II. Autores y tendencias*, ed. H. Fritz y K. Pörtl, Berlin, edition tranvía: Verlag Walter Frey.
- GABRIELE, John P. (2010), *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, Oviedo, KRK.

- GARCÍA-ABAD, M^a Teresa (1999), “El tiempo, la historia y la memoria en Las bicicletas son para el verano, de Fernando Fernán-Gómez” en *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, ed. J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor Libros, pp. 409-416.
- MAYORGA, Juan (1990): *Siete hombres buenos*, Madrid, Instituto de la Juventud.
- MAYORGA, Juan (1996), “Crisis y crítica”, *Primer Acto*, 262, pp.118.
- MAYORGA, Juan (1999), “El dramaturgo como historiador” en *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, ed. de Julio Checa, Madrid, MEC, pp. 141-151.
- MAYORGA, Juan (2004), “Teatro y verdad”, *El teatro de papel*, 1, pp. 157-160.
- MAYORGA, Juan (2007): *El jardín quemado*, ed. V. Serrano, Murcia, Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia.
- MAYORGA, Juan (2009): *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque.
- OLIVA, César (1999), “Teatro histórico en España (1975-1998)” en *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, ed. J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor Libros, pp. 63-72.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2004), “Breve panorama de la dramaturgia española actual”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 9, pp. 209-223.
- SERRANO, Virtudes (2007), “Introducción a *El Jardín quemado*” en *El jardín quemado*, ed. V. Serrano, Murcia, Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia.

VI. “DE MILLARES DE RAÍCES QUE PIENSAN Y SABEN...”

José María Arguedas (1911-1969), “Llamado a algunos doctores”



La piedra de Sísifo. Tradición y modernidad en las novelas históricas del siglo XIX mexicano

Verónica Hernández Landa Valencia
Universidad Nacional Autónoma de México

Palabras clave: novela, historia, costumbrismo, romanticismo, ilustración

1. Antecedentes

El primer gran teórico de la novela histórica, Georg Lukács (1977: 60-69), afirmó en su estudio pionero que la novela histórica es un género moderno que surge de la transformación de la conciencia historicista. Nació entonces en el siglo XVIII, cuando el pasado comenzó a concebirse como una serie de acontecimientos irrepetibles, esencialmente distintos entre sí, que tuvieron lugar en un tiempo y un espacio determinados y se encadenan a partir de relaciones causales en una línea de tiempo que conduce hacia el presente y de esta manera lo explica.

Hasta donde tengo conocimiento, esta premisa fundamental no se ha modificado, no obstante que —distanciándose de la actitud un tanto prescriptiva del teórico húngaro, quien considera las obras de Scott como la manifestación más acabada en lo que concierne a las novelas históricas—, estudios posteriores, como *Historia y novela: poética de la novela histórica* de Celia Fernández Prieto, *Historia e imaginación literaria* de Noé Jitrik y *Memorias del olvido* de María Cristina Pons, insisten en la historicidad del género, en el hecho de que también se ha ido modificando en función de las necesidades expresivas, las tendencias estéticas, los conceptos de historia y los contratos de lectura vigentes en una época y lugar determinados¹, de manera que no hay un arquetipo, un modelo ideal de novela histórica, sino mani-

1. Para Celia Fernández Prieto, la novela histórica “conecta con la realidad en tanto que no puede producirse al margen de la concepción de la historia y de las formas de escribirla, del conocimiento historiográfico que forma parte de la enciclopedia cultural de sus lectores, y de los sistemas ideológicos según los que se concibe la relación entre pasado y presente” (2003: 37). María Cristina Pons parte de las afirmaciones de Noé Jitrik en torno a la función explicativa del relato histórico —y de la novela histórica entendida como forma de respuesta ante la crisis del presente (Jitrik, 1995: 12-17)— para afirmar que la novela histórica “no sólo es un modo de representación de las condiciones materiales de existencia que refleja una conciencia histórica determinada y de una determinada manera, sino que también se produce en coyunturas históricas particulares. En términos generales, la emergencia y la producción de la novela histórica responde a grandes transformaciones o acontecimientos históricos, los cuales traen aparejados, como señala Jitrik, la necesidad de ubicarse frente a la Historia, o asumir un historicismo, redefiniendo la identidad frente a tales acontecimientos” (Pons, 1996: 19-20).

festaciones particulares que van renovando y redefiniendo el género a lo largo de su historia.

Esa visión dinámica contrasta con el hecho de que el surgimiento de la novela histórica se identifique con un fenómeno específico, el cambio en la conciencia historicista, lo cual ha dado lugar a ciertos malentendidos. En primer lugar, esa oposición drástica entre conciencia tradicional y moderna de la historia permite creer que, a partir del siglo XVIII —o mediados del XIX en el caso de las naciones como México—, los hombres dejaron de pensarse a sí mismos en términos tradicionales, que repentinamente reinó la visión de la historia como tribunal, según la cual los acontecimientos son irrepetibles, explican el presente sólo en términos de causalidad, y entonces la concepción ciceroniana de la historia como maestra de la vida perdió toda vigencia, pues ya no era posible imitar los ejemplos de pasado para vivir en el presente.

Teóricamente, la distinción tiene mucho sentido, pero en la práctica las transformaciones en la forma de concebir el mundo no se dan tan rápido: cada generación se forma en el marco de una tradición, así procura integrar las nuevas nociones a la red de significaciones previas con las que construyó el conocimiento de su entorno, y ese proceso de asimilación continúa en la siguiente generación; la apropiación de la novedad, por tanto, no se da de manera absoluta, lo nuevo no sustituye a lo viejo —aún más cuando el individuo pertenece a una cultura en la que predominan tendencias conservadoras—; el grado de innovación o de ruptura, en relación con la tradición, depende de las necesidades y expectativas de un individuo o de una sociedad determinada, condicionados por su situación espacio temporal.

Cuando se parte de la premisa del cambio en la conciencia historicista en el estudio de manifestaciones culturales de sociedades tradicionalistas como la mexicana, el investigador puede generar divisiones artificiales y, como consecuencia, interpretaciones parciales al analizar fenómenos que en realidad están más hechos de continuidades que de rupturas; tal es el caso de las novelas históricas de tema colonial publicadas en México durante la República Restaurada², dos de las cuales tomaremos como ejemplo a lo largo de esta disertación para mostrar la importancia de las relaciones de continuidad que las novelas históricas del siglo XIX mexicano establecen con su tradición. Se trata de *El pecado del siglo* (1869-1870) de José Tomás de Cuéllar y *Monja y casada, virgen y mártir* (1868) de Vicente Riva Palacio, las obras de dos autores que a lo largo de la historia han sido identificados con el pensamiento liberal.

2. Ya Alejandro Araujo, en *Novela historia y lecturas*, consideró este problema al estudiar *La hija del judío* (1848-1849) de Justo Sierra O'Reilly. Observa que en la novela, por momentos “el pasado y el presente son iguales, aunque nominalmente se presenten como diferentes” (Araujo, 2009: 280) y que el pasado ofrece lecciones para actuar en el presente. Para Araujo, los viejos modelos se encuentran en tensión con los nuevos (210) y lo que convierte a *La hija del judío* en novela histórica es el hecho de que se apropió de las formas discursivas modernas que hacen énfasis en la veracidad del discurso historiográfico, y que además existe la conciencia “de la distancia que debe existir y que de hecho existirá entre el pasado de la enunciación y el futuro de la misma” (280).

2. Tradición y modernidad

A partir del estudio de Edmundo O’Gorman, *México, el trauma de su historia*, han surgido numerosas investigaciones interesadas en el pensamiento conservador en México. La gran aportación de O’Gorman consiste en que mostró las paradojas en que se sumieron los pensadores mexicanos del siglo XIX al tratar de apropiarse de la modernidad sin renunciar a la tradición³, y esta evidencia le permite a Erika Pani afirmar que: “Nuestras sociedades, hispanas e indias, tradicionales, católicas, caciquiles y jerárquicas, son alérgicas a la modernidad y a sus corrientes intelectuales que, no obstante, seducen a sus enajenadas élites” (2009: 17)⁴. Se trata pues, de una élite eminentemente conservadora que procura apropiarse de los beneficios de la modernidad, del liberalismo económico, pero sin arriesgar y mucho menos renunciar a su visión de mundo y a sus privilegios en la jerarquía social, frente a un pueblo que, según Fernando Escalante, “les inspiraba, sobre todo, miedo” (1999: 17).

Ante este panorama de desconfianza, es difícil pensar que efectivamente las novelas históricas mexicanas traten de representar objetivamente la historia para que el lector pueda desarrollar un juicio propio, capacidad de discernir, tal como lo demanda el concepto moderno de la historia como tribunal.

Las novelas de José Tomás de Cuéllar y Vicente Riva Palacio que recrearon la Colonia en los tiempos de la República Restaurada, tendieron a generar la imagen de una sociedad viciosa, inmoral y retrógrada que se resistía a las transformaciones⁵, en contraste con un pequeño sector, a veces victimizado, que representa a la élite letrada, criolla, o las fuerzas progresistas de la historia —el buen gobernante, el hombre de letras, el científico. Una imagen que resulta muy semejante a aquella que construye el periódico *La Orquesta* en torno al presente de 1868, en un artículo publicado el 12 de agosto del mismo año con el título “La situación”:

La oposición es terrible, pero no la oposición de los periodistas; porque esa no puede llamarse en el estado actual oposición, sino esfuerzo supremo para vigorizar la patria y el gobierno; ni las revoluciones locales, porque esas no pueden llamarse sino motines más o menos grandes, no, sino la oposición del país, de los ciudadanos, de los pueblos, esa fuerza de inercia que hace huir a los designados por la opinión, de los destinos públicos, a los ciudadanos de la vida activa de la política, a los ricos del espíritu de

3. Si bien Edmundo O’Gorman ha sido muy cuestionado, entre otras cosas, porque sostuvo la dicotomía fundamental al identificar a liberales y conservadores con la ideología y el partido político correspondientes —cuando en la práctica existieron numerosos individuos identificados con el partido conservador que en sus ideas se mostraron incluso más liberales que sus adversarios político—, su controversial estudio fue el que inauguró, en gran medida, los nuevos estudios en torno al conservadurismo en México y la tendencia revisionista en torno al pensamiento liberal.

4. En un sentido semejante se manifiesta Fernando Escalante Gonzalbo en su artículo titulado “La imposibilidad del liberalismo en México” (1999: 16-17).

5. Además de la Inquisición, que encarna el fanatismo religioso, en las novelas de Riva Palacio y Cuéllar abundan traidores, bandidos, raptos, avaros sin escrúpulos, seductores malintencionados.

asociación y de empresa, y a los hombres de corazón de la lucha en la tribuna y en la prensa.

De manera que el lector que está compenetrado con esta manera de concebir el presente, al leer una novela que trata del pasado, fácilmente observará las relaciones de espejo que se establecen entre ambos tiempos. El progreso que tanto anhelaban nuestros escritores, no ha llegado en el presente, porque a él se opone el país.

En las novelas históricas es posible percibir efectivamente una nueva conciencia de la temporalidad, el devenir histórico se concibe en términos de progreso, y éste se atestigua en las transformaciones políticas: en esa “mano de la Reforma ha convertido ya (los conventos) en habitaciones particulares” (Riva Palacio, 2002: I, 3), de la que habla el narrador de *Monja y casada, virgen y mártir*, pero dichos cambios no tienen su correlato en el ámbito social. La élite letrada que promueve las transformaciones se ve a sí misma como un sector minúsculo que rema a contracorriente, en oposición al resto de la sociedad. Y eso es precisamente lo que revelan las novelas.

Así, en la obra de Riva, las fuerzas que impulsan el acontecimiento histórico del tumulto de 1624 son miembros de las clases bajas y altas que procuran su bienestar particular por encima del interés público y por eso se oponen a la intención del buen gobernante, el marqués de Gelves, quien procuró “reformular las costumbres y reparar los daños que la negligencia de sus antecesores había causado en el reino” (Riva Palacio, 2002: II, 8) y “con una resolución firme y una voluntad indomable, comenzó a poner en todo el remedio” (II, 9).

Cuéllar, por su parte, recrea a una sociedad viciosa, pecadora, heredera de la mancha original, de los falsos valores que se han reproducido a lo largo de generaciones, lo que determina su incapacidad de usar correctamente su libre albedrío y desencadena finalmente el acontecimiento histórico del asesinato de la familia Don-go; a la par de esta sociedad aparecen el virrey ilustrado Revillagigedo, el hombre de letras, Francisco Primo de Verdad, y el médico Carlos —encarnación de la clase media de la que proviene el autor de la novela—, que “en virtud de ese mejoramiento progresivo de las razas cultas [...] era más ilustrado” (Cuéllar, 2007: 338). Tres personajes que a su vez representan a esos hombres del presente de enunciación que se consideran a sí mismos los portadores del progreso.

Ante la creencia de que los tiempos deben ser distintos, las novelas difunden la imagen de que en México no ocurre así. Y ello genera una paradoja. La nueva conciencia historicista surge de la evidencia de las transformaciones sociales, y la novela histórica retrata un pasado lejano, eminentemente distinto al presente, para hacerlo familiar a los lectores y de esta manera pueda reconocerse en él, explicarse a sí mismo; en México el fenómeno se invierte: la novela histórica mexicana enfatiza la falta de transformaciones porque su mirada no focaliza realmente el pasado, sino el actuar en el presente y la apremiante necesidad de alcanzar el progreso en el futuro, lo que conduce a una incapacidad para generar el distanciamiento necesario

que permita una mirada un poco más objetiva hacia el pasado para así comprender mejor el propio presente.

La conciencia historicista en México está mediatizada por formas tradicionales de comprender el mundo, de ahí que las estructuras dicotómicas, maniqueas, sean perfectamente identificables: a las fuerzas progresistas corresponden valores morales positivos como honestidad, prudencia, amor al prójimo, fidelidad, sabiduría; las fuerzas retrógradas encarnan el mal y son representadas por hombres fanáticos, avaros, envidiosos, lujuriosos, egoístas o soberbios. Así, la recreación histórica y las estructuras maniqueas tienen, entre otras cosas, la función de justificar una visión de mundo, de probar la necesidad del proyecto político y social que ha asumido la élite letrada en relación con el resto de la sociedad, y que se identifica con el progreso. Se trata, pues, de discursos totalizadores que intervienen en la configuración de los relatos.

En la teología moral del bien y del mal, y la lógica de la salvación podemos encontrar las raíces de las estrategias discursivas que, adaptándolas a nuevos conceptos, emplean las novelas históricas para generar una explicación de la historia. Según Jérôme Baschet:

Los pecados y las virtudes constituyen categorías fundamentales que sirven para ordenar la lectura del mundo, tanto de su historia (desde la caída de los ángeles y el pecado de Adán y Eva hasta el Juicio Final) como de su presente (todas las actitudes humanas deben alabarse en cuanto virtudes o denunciarse en cuanto a vicios) y de su futuro (el destino en el más allá es consecuencia de las buenas o malas acciones en la tierra) [...] El enorme éxito de la teología moral del bien y del mal se basa en el hecho de que constituye un discurso totalizador sobre el mundo [...] Al mismo tiempo, la dualidad moral es la justificación fundamental de la intervención de la Iglesia en la sociedad, la cual busca liberar a los hombres del pecado, protegerlos del mal y mantenerlos en el camino recto que lleva a la salvación” (Baschet, 2009: 403-405).

Partiendo de esta propuesta, es posible interpretar las novelas de la siguiente manera: en el mundo se encuentran ambas fuerzas —el bien y el mal representadas por elementos progresistas y retrógradas— en eterna lucha por las almas de los hombres; el progreso, la salvación, depende del triunfo de las primeras sobre las segundas, y para ello es necesario un guía —que desempeñe el papel que en las sociedades tradicionales representaba la Iglesia y sus sacerdotes— porque el hombre es frecuentemente víctima de la tentación y el pecado. El apóstol que requiere la sociedad moderna para transformar la historia es aquel que se asume a sí mismo como portador del progreso, el hombre de letras, el escritor de novelas históricas.

Así Ignacio Manuel Altamirano —el mayor representante de la creación y reflexión literaria en el México anterior al Porfiriato—, asegura:

La novela hoy no es solamente un estúpido cuento [...] es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina

política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa; en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy suele ocultar *la Biblia de un nuevo apóstol* o el programa de un audaz revolucionario (Altamirano, 1988: 39).

El hombre de letras es entonces el pastor, el apóstol que dirige a su rebaño en el camino hacia el progreso, hacia la transformación⁶. Él es el único capaz de descubrir y mostrar al resto de la población el camino correcto. En un mundo cada vez más secularizado —recordemos que la República Restaurada es el tiempo en que se realiza la mayor desamortización de bienes eclesiásticos—, en el que se busca reorganizar a una sociedad desordenada y dispersa luego de cincuenta años de guerra, este hombre de letras sustituye al sacerdote como director de almas, ahora él es el que determina y enseña normas morales, lo que no significa, de ninguna manera, que haya renunciado a la tradición católica que lo marcó desde la infancia.

En este sentido no hay mejor apóstol que José Tomás de Cuéllar, quien comienza su novela con un epígrafe extraído de la Biblia en el que trata del libre albedrío, y construye su narración con base en la premisa de que las sociedades tradicionales han heredado el pecado de sus ancestros, es decir, valores y costumbres equivocadas; dichas sociedades engendran individuos carentes de sabiduría y, por tanto, incapaces de elegir y actuar correctamente, por el bien de la civilización⁷. Así, estos individuos terminan por desobedecer los mandamientos divinos como “no matarás” y “no hurtarás” y son castigados gracias a la intervención de la Providencia. Cuéllar procura demostrar entonces que hay leyes eternas que rigen el mundo, pero invierte los valores: ya no es la Iglesia la portadora de la verdad, sino los hombres ilustrados; de acuerdo con esas leyes eternas, al final los ilustrados prevalecerán sobre los demás.

Es necesario considerar aquí que la literatura, a lo largo del siglo XIX, fue concebida en México como un medio para educar. Y en este marco se desarrollaron dos tendencias estéticas. La romántica que se recrea en lo diverso, que explora las profundidades del ser y de su historia, que no define valores absolutos porque le canta a la relatividad, al valor de empeñarse en la lucha por un ideal, por un sueño, aunque esté condenado al fracaso, porque cuenta más el compromiso que el individuo esta-

6. De acuerdo con Elías José Palti (2005: 401), a partir de 1867, con la República Restaurada, el hombre de letras se concibe a sí mismo como una especie de pastor, “el fundador de la ciudad y líder de su pueblo”, que guía al rebaño de la sociedad. Por mi parte, coincido con la explicación de la forma en que se concibe a sí mismo el hombre de letras, aunque considero que esta actitud es una constante en el siglo XIX, no exclusiva del periodo al que lo atribuye Palti, por razones de las que hablaré más adelante.

7. El pecado del siglo se define en la novela de la siguiente manera: “no es el pecado de un hombre, que no es la voluntad de un ser rebelde quien lo engendra, un pecado que no es ni la sedición ni la desobediencia, un pecado sordo que se transmite, que pasa de conciencia a conciencia, y que inculca a los hijos con la sangre de los padres [...] vuela sordamente inoculando, matando y subyugando a seres que medio ven, que medio oyen, que medio entienden y que bajan a las fosas con su absolución y su pecado, a despecho de la luz de la civilización y del progreso humano” (Cuéllar, 2007: 128).

blece consigo mismo que los resultados⁸; lo que el individuo puede aprender con la lectura de obras románticas es a conocerse mejor a sí mismo, así como las diferentes formas en que puede relacionarse con el mundo.

Martín Garatuza, entre los personajes de Riva Palacio y Cuéllar, es el más próximo a este tipo de retrato costumbrista romántico, porque no se define en términos de bien o mal, sino que se mueve en la ambigüedad: es “un perdido, un truhán”, “en relación con la peor canalla de la ciudad”, y al mismo tiempo es un “tipo de lealtad y de abnegación para sus amigos” (Riva Palacio, 2002: I, 54). Sin embargo, este tipo de personajes es excepcional en las novelas históricas, generalmente pertenecen a sectores marginados, no tienen un papel protagónico y frecuentemente se ponen al servicio de otros⁹. Se trata, pues, de personajes que se aproximan a una representación moderna de la sociedad —aquella que relativiza los valores—, y que, sin embargo, se constituyen en rasgos aún excéntricos en el conjunto de la novela histórica, que abren ciertas fisuras en el discurso totalizador pero no lo quiebran¹⁰.

Por otro lado, la estética neoclásica hace un gran énfasis en la función educativa de la literatura; siguiendo la preceptiva horaciana, advierte que la obra poética debe mezclar lo útil con lo dulce, enseñar a rechazar los vicios y a amar las virtudes¹¹. Este tipo de literatura no se presta —al menos no intencionalmente— a ambigüeda-

8. Si bien no hay definición que pueda abarcar todas las manifestaciones románticas, considero —junto con Isaiah Berlin (2000: *passim*)—, que los elementos arriba enumerados son las constantes con que tiende a identificarse el espíritu romántico.

9. Esta actitud ambigua hacia ciertos personajes, así como la posición social que ocupan, la podemos percibir en todas las novelas de Riva Palacio, en las que siempre aparecen pícaros de clase baja con buen corazón; así como en la obra de Cuéllar, donde encontramos una bruja que a la vez que alimenta las supersticiones —gran pecado para los hombres del siglo XIX—, procura con sus artimañas brujeriles convencer a quienes la consultan de no cometer crímenes.

10. La obra de Pascual Almazán, *Un hereje y un musulmán* (1870), es una excepción entre las novelas históricas de la época, porque en ella sí se relativizan los valores en la representación de la mayoría de los personajes que no se pueden definir en términos de bien y mal. Aunque se pueden extraer de ella ejemplos de conducta, éstos no se construyen por medio de estructuras maniqueas. Pascual Almazán, a diferencia de Cuéllar y Riva Palacio, fue miembro del partido conservador en algunos momentos y apoyó el imperio de Maximiliano de Habsburgo. Su propuesta estética es más innovadora, pero los lazos que establece con la tradición la dimensión ideológica de la novela son más fuertes. La última novela de Riva Palacio, *Memorias de un impostor. Guillén de Lampart, rey de México*, introduce una importante innovación en la poética de Riva al situar en el centro de la narración, como protagonista, a un personaje hasta cierto punto ambiguo, una especie de pecador heroico; sin embargo, el juicio de valor se enuncia desde el principio de la novela: es un impostor y es extranjero, por tanto carece de legitimidad social y política. Con la relativa ambigüedad con que se caracteriza al personaje, el discurso adquiere mayor densidad y complejidad; no obstante, cabe señalar que los acontecimientos no tienen explicación en la esencia misma de la historia, sino en la injerencia del Diablo en el destino del protagonista y en el efecto de las pasiones —de esto último se tratará más adelante—, de manera que los acontecimientos de la historia se explican a través de elementos atemporales y valores absolutos.

11. Pongamos como ejemplo la función que Ignacio de Luzán atribuye en su poética a la tragedia y a la épica “Cuando el poeta en la épica o trágica poesía imita la naturaleza en lo universal, formando una imagen de los hombres, no como regularmente son en sí, sino como deben ser, según la idea más perfecta, es cierto que los más de los hombres, que de ordinario no tocan en los extremos del vicio o de la virtud, no verán representado allí su retrato, ni se podrán aprovechar de esta imitación como de un espejo que les acuerde sus defectos; pero sí verán un dechado y un ejemplar perfecto, en cuyo cotejo puedan examinar sus mismos vicios y virtudes, y apurar cuánto distan éstas de la perfección, y cuánto se acercan aquéllos al extremo” (libro I, cap. IX (X)).

des semánticas como sí lo hace el romanticismo, se inclina por los estilos directos, de manera que el mensaje que se quiere transmitir sea claro, ya sea que se manifieste por medio de sentencias o por medio de las acciones. Y las enseñanzas que contiene un texto literario, según Ignacio de Luzán, pueden ser muy diversas:

El poeta puede y debe, siempre que tenga ocasión oportuna, instruir a sus lectores, ya en la moral, con máximas y sentencias graves, que siembra en sus versos; ya en la política, con los discursos de un ministro en una tragedia; ya en la milicia, con los razonamientos de un capitán en un poema épico; ya en la economía, con los avisos de un padre de familia en una comedia. Con la ocasión de referir algún viaje podrá enseñar con claridad y deleite la geografía de un país, la topografía y demarcación de un lugar, el curso de un río, el clima de una provincia; y, finalmente, en otras ocasiones, podrá de paso enseñar muchas cosas en todo género de artes y ciencias, como hicieron los buenos poetas (Lib. II, cap. III).

Aquí es inevitable señalar la semejanza con el concepto de novela de Altamirano que citamos arriba, según el cual era preciso “buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa” (1998: 39) Entre ambos autores, la diferencia, desde mi punto de vista, es que Altamirano se vale de conceptos como modernidad y revolución,¹² para hacer énfasis en aquella convicción, que comparte la élite letrada en general, de la necesidad de una transformación social, y en el hecho de que hacia ella encamina sus esfuerzos la literatura. Es decir que los escritores del siglo XIX mexicano, incluso liberales como Altamirano, no rechazan la tradición que les precede, sino que la actualizan una y otra vez: en ella abrevan constantemente en su búsqueda de recursos para transformar su realidad.

En este camino de búsqueda de la modernidad por medio de la tradición, las lecciones que transmiten las novelas históricas mexicanas no son esencialmente distintas a las que ofrece la literatura neoclásica, con su costumbrismo de corte ilustrado—salvo en las excepciones antes mencionadas—: en ambos casos se enseña al lector a identificar vicios y virtudes¹³. Los modelos como Gelves y Revillagigedo, son ejemplos de lo que debe hacer un gobernante para lograr el progreso. Las historias trágicas que encontramos en las novelas —la caída de Gelves y Blanca de Mejía en *Monja y casada*, y la de todos los pecadores en la obra de Cuéllar—, mueven a compasión al lector, estimulan en él el deseo de desarraigar aquellas pasiones como la avaricia, la envidia, la lujuria, la soberbia, el egoísmo, que provocaron la tragedia de los personajes y que son encarnadas por personajes que representan a las fuerzas

12. Revolución o revolucionario ha de entenderse aquí en el sentido de transformación y progreso, y no como confrontación bélica, pues ello estaba muy lejos de las intenciones del Altamirano de 1868, cuando escribe el texto que citamos arriba.

13. Según Ignacio Manuel Altamirano, es correcto que las novelas históricas de Walter Scott hayan retratado tipos mejores de los que veía en su país “porque la novela tiene también por objeto enseñar e introducir el buen gusto y el refinamiento” (1998: 82).

retrógradas de la historia¹⁴. No se enseña al lector a generar un criterio y valores propios, sino a reconocer e identificarse con aquellos previamente establecidos por la tradición.

Según Ignacio Manuel Altamirano, con el objetivo de reformar las costumbres, el escritor puede incluso ser infiel al documento, retratando tipos mejores a los que encuentra en la realidad¹⁵. Esto es así, porque en México la exigencia de fidelidad al documento —ingrediente indispensable en el discurso historicista moderno— y la recreación histórica en los textos literarios se subordina a un objetivo primordial: educar y moralizar, instruir y deleitar.

3. Reflexiones finales

A manera de conclusión, quiero citar las palabras del narrador de *Memorias de un impostor: Guillén de Lampart, rey de México* (1872), quien atribuye a los pequeños resortes que son las pasiones, más que a cualquier otra cosa, el ser así de los acontecimientos históricos: “¡Cuántos pequeños resortes habrán determinado la marcha de los grandes acontecimientos políticos en el mundo, cuyas causas buscan los historiadores y los filósofos en los cálculos profundos de los hombres de Estado, o en el destino manifiesto de una sociedad!” (Riva Palacio, 2000: II, 32). En tanto que los móviles son las pasiones, la explicación del pasado no se extrae de la textura misma de la historia, sino de elementos atemporales... y la *historia magistra vitae* mantiene su vigencia.

En medio de una serie de transformaciones históricas que tienen lugar en el contexto occidental, los escritores mexicanos trataron de cambiar su realidad, modernizarla, pero quedaron demasiado anclados en las concepciones tradicionales del mundo, aquellas que promovían la conservación del *statu quo*. Desconfiados ante la sociedad que les tocó vivir, asumieron el papel del pastor que enseña a su rebaño a distinguir entre el bien y el mal, impusieron una visión totalizadora del mundo que, con todo y sus pequeñas fisuras, no daba lugar a cuestionamientos.

Sobre su espalda cargaron la responsabilidad de la transformación social y decidieron subir una cuesta que les parecía muy empinada para alcanzar la cumbre del progreso. Pero al asumir esa actitud paternalista y autoritaria, renunciaron a transformarse a sí mismos, a modificar la manera de relacionarse con su propia sociedad, no forjaron ciudadanos con iniciativa y criterio propio, capaces de asumir las consecuencias históricas de su actuar en el mundo. Al situarse en el papel de

14. El preceptista neoclásico, Ignacio de Luzán, citando a su homólogo francés, Pierre Corneille, explica la función de las pasiones trágicas en los siguientes términos: “La compasión [...] de una desgracia de nuestros semejantes nos hace temer que suceda a nosotros mismos otra desgracia igual; de este modo nace el deseo de evitarla; y de este deseo, el purgar, moderar y aun desarraigar la pasión, por la cual vemos precipitadas en tal miseria aquellas personas de quienes nos compadecemos, y esto por una razón común, pero natural y cierta, que para evitar el efecto es menester quitar la causa” (libr. III, cap. IX (X)).

15. Véase nota 13.

redentores, asumieron toda la responsabilidad del cambio y el progreso, y por esa misma razón condenaron su empresa a un continuo fracaso. Como Sísifo, la élite política y letrada mexicana tuvo que subir una y otra vez una cuesta empinada, cargando un enorme peso, sin poder alcanzar nunca la anhelada cima.

Bibliografía

- ALGABA MARTÍNEZ, Leticia (1997): “Las licencias del novelista y las máscaras del crítico. Una polémica en torno a *Monja y casada, virgen y mártir*, de Vicente Riva Palacio”, tesis de maestría, México, UNAM.
- ALGABA MARTÍNEZ, Leticia (2007): “Cuatro novelas históricas mexicanas del siglo XIX. Estudio de historia literaria comparada”, tesis doctoral, México, UNAM.
- ALMAZÁN, Pascual (1979): *Un hereje y un musulmán*, en *La novela del México colonial*, Est. prel, sel y notas A. Castro, Tomo II, México, Aguilar, pp. 847-970.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1988): “Revistas literarias de México (1821-1867)”, *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte*, sel. y notas J. L. Martínez, Tomo I, México, SEP, pp. 29-174
- ARAUJO PARDO, Alejandro (2009): *Novela, historia y lecturas. Usos de la novela histórica del siglo XIX mexicano: una lectura historiográfica*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana / UAM.
- ARGULLOL, Rafael (1999), *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- BACKZCO, Bronislaw (2005): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Trad. P. Batesh, Buenos Aires, Nueva Visión.
- BASHET, Jérôme (2009): “Introducción”, “La lógica de la salvación”, *La civilización feudal, Europa del año mil a la colonización de América*, Pref. J. Le Goff, Trad. A. Vázquez y M. Sánchez, México, FCE, pp. 19-44, 403-441.
- BAJTÍN, M. M. (1999): “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, Trad. T. Bubnova, México, Siglo XXI, pp. 248-293.
- BERLIN, Isaiah (2000): *Las raíces del romanticismo*, ed. Henry Ardí, Trad. S. Mari, Madrid, Taurus.
- BERMAN, Marshall (2001): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Trad. A. Morales Vidal, México, Siglo XXI.
- Biblia, La (1972): versión latinoamericana, Madrid, Ediciones Paulinas / Editorial Verbo Divino / Editorial Alfredo Ortells.
- CASTORIADIS, Cornelius (1983): *La institución imaginaria de la sociedad*, Trad. A. Vicens, 2 tomos, Barcelona, Tusquets.
- CONNAUGHTON, Brian (2009): “Religión, conservadurismo y liberalismo. La economía política de la fe, 1821-1857”, en *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, Coord. E. Pani, Tomo I., México, FCE / Conaculta, pp. 324-362.

- CUÉLLAR, José Tomás de (2007): *El pecado del siglo. Novela histórica (Época de Revillagigedo-1789)* (1869) en *Obras I. Narrativa*, Ed. crítica, est. prel., notas e índices B. Clark, Tomo I, México, UNAM.
- CUÉLLAR, José Tomás de (1989): “Revista. Marzo 12 de 1870”, *La Ilustración Potosina. Semanario de literatura, poesías, novelas, noticias, descubrimientos, variedades, modas y avisos*, (1869-1870), Ed. facsimilar A. E. Díaz, México, UNAM, pp. 197-220.
- ESCALANTE Gonzalbo, Fernando (1999): “La imposibilidad del liberalismo en México”, en, *Recepción y transformación del liberalismo en México. Homenaje al profesor Charles A. Hale*, Coord. J. Z. Vázquez, México, El Colegio de México, pp. 13-30.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003): *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Navarra, Universidad de Navarra.
- HALE, Charles Adams (1991), *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, Trad. P. Jiménez, México, Vuelta.
- HAUSER, Arnold (2005): “Rococó, clasicismo y romanticismo” en *Historia social de la literatura y el arte*, Trad. A. Tovar y F. P. Varas, Tomo II, México, Mondadori, pp. 9-244.
- HORACIO, Flaco Quinto (1805): *Arte poética o Epístola a los Pisones*, reproducción digital a partir de la edición de *Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*, t. IV, Madrid, Imp. Real, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/html/>> (consulta: marzo de 2011).
- JITRIK, Noé (1995), *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos.
- “La situación” (1868): *La Orquesta*, 12 de agosto, p. 1.
- LUKÁCS, Georg (1977): *La novela histórica*, Trad. J. Reuter, México, Era.
- LUZÁN, Ignacio de (2008): *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, edición digital basada en las de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y Madrid, Antonio Sancha, 1789, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=1132>> (consulta: marzo 2011).
- O’GORMAN, Edmundo (1999): *México. El trauma de su historia. Ducit amor patriae*, México, Conaculta.
- ORTÍZ MONASTERIO, José (1993), *Historia y ficción: Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora / Universidad Iberoamericana.
- ORTÍZ MONASTERIO, José (2004): *México eternamente: Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora / FCE.
- PALTI, Elías José (2005): *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político)*, México, FCE.
- PANI, Erika (2009): “«Las fuerzas oscuras». El problema del conservadurismo en la historia de México”, *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, coord. E. Pani, Tomo I, México, FCE / Conaculta, pp. 11-42.
- PONS, María Cristina (1996): “«Cuando se acerca el fin»: Introducción” y “La novela histórica: aproximaciones hacia su conceptualización y dinámica de cambio” en *Memorias*

del olvido. Del paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX, México, Siglo XXI, pp. 15-109.

RANCIÈRE, Jacques (1993): *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, Trad. V. C. Ackerman, Buenos Aires, Nueva Visión.

RICOEUR, Paul (2004): *Tiempo y narración*, Trad. A. Neira, 3 tomos, México, Siglo XXI.

RIVA PALACIO, Vicente (1997): *Martín Garatuza. Memorias de la Inquisición*, México, Concaulta / UNAM / Instituto Mexiquense de cultura / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

RIVA PALACIO, Vicente (2000): *Memorias de un impostor, don Guillén de Lampart. Rey de México*, Ed. y pról. A. Castro, 2 tomos, México, Porrúa.

RIVA PALACIO, Vicente (2002), *Monja y casada, virgen y mártir*, Ed. y pról. A. Castro, 2 tomos, México, Porrúa.

RIVA PALACIO, Vicente (1971), *Los piratas del Golfo*, Ed. y pról. A. Castro, 2 tomos, México, Porrúa.

El mundo del juego: la literatura y las representaciones en torno a los juegos de azar en el siglo XIX mexicano¹

Verónica Vallejo
 Université Paris 1-Panthéon Sorbonne

Palabras clave: juegos de azar, representaciones, Birján, vicios, México.

Durante el siglo XIX mexicano, la práctica de los llamados “juegos de azar” estaba proscrita por diversas leyes. Esta prohibición no constituía una novedad de la época, ni tampoco era exclusiva del caso mexicano; se inscribía en la larga tradición occidental a favor de la supresión de los juegos de azar y de apuesta, de la que la Corona española y sus colonias formaban parte y que México, como país independiente, perpetuó.

Paralelamente a la prohibición, se creó todo un universo de representaciones sobre los espacios de juego, los jugadores y las consecuencias sociales de dicha práctica. En la construcción de este imaginario la literatura ocupó un lugar importante y constituye una fuente indispensable para el historiador social y cultural, siempre y cuando no se descarten otras fuentes propiamente históricas.

Para los fines de este estudio nos valimos esencialmente de dos novelas: *Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, y *Gerardo. Historia de un jugador* (1854), de Vicente Morales. Se trata de dos obras y de dos autores que poco tienen que ver el uno con el otro, salvo por el interés y tono moralizantes de sus escritos. La notoriedad de Fernández de Lizardi contrasta con el olvido y el poco éxito de Morales como escritor. Recordemos que Lizardi es considerado como el primer novelista hispanoamericano y *Periquillo Sarniento*, independientemente de los debates en torno a su tradición y valor literarios, no deja de ser una obra célebre². Morales, por el contrario, parece haber tenido como mayor mérito el que su novela haya sido prologada por el conocido escritor mexicano Manuel Acuña.

Este trabajo tiene una doble finalidad: mostrar cómo la literatura contribuyó al mantenimiento y reforzamiento de un imaginario destinado a alejar a la población de los garitos y confrontar someramente esos textos literarios, entre sí mismos y con otras fuentes de la época, haciendo énfasis en las similitudes y discrepancias, así

1. Este trabajo forma parte de la tesina de Master 2, *Les jeux de hasard à la fin du XIXe siècle. Le cas de Guadalajara*, Université Rennes 2, septiembre de 2009.

2. Para las diversas opiniones sobre el valor literario de *Periquillo Sarniento* véase Reyes (1995: 169-178) y Sánchez Zapatero (2006-2007).

como en las particularidades de cada uno en lo que respecta a las representaciones sobre los juegos de azar.

1. La literatura y el mundo del juego

1.1. Una tradición de reprobación moral compartida

Si la prohibición de los juegos de azar se inscribe en una larga tradición occidental, lo mismo vale para la reprobación moral del juego a través de la literatura. Una de las mejores pruebas de la universalidad de esta crítica son los escritos de Ernest Masson, un francés establecido en México durante el siglo XIX y férreo opositor de los juegos de azar. Cuando quería condenarlos, Masson recurría directamente a reconocidos dramaturgos franceses como Regnard o Molière, sin embargo, es sobre todo la cita que hace de un cuarteto que alude a una casa de juego, la que resulta especialmente interesante:

*Il est trois portes à cet antre:
L'espoir, l'infamie et la mort.
C'est par la première qu'on entre
Et par les deux autres qu'on sort* (Masson, 1864: 470).

Hay tres puertas en este antro:
La esperanza, la infamia y la muerte
Es por la primera por donde entramos
Y por las otras dos por donde salimos³.

Esta estrofa fue utilizada en diversos textos, en diferentes años (desde principios del siglo XIX y hasta entrado el XX) y raramente se hacía referencia a su autoría. La encontramos, por ejemplo, en el *Almanach des Muses pour l'an XI* (1803) y aunque publicada con una ligera variación, ello no impide dejar de identificarla con el cuarteto utilizado por Masson; posteriormente fue citada en distintos libros que trataban sobre la historia de París, la historia de la poesía francesa en la época imperial, en una novela de Alejandro Dumas padre y hasta en un periódico destinado a los profesores de primaria.

No profundizaremos en la historia de este cuarteto porque ello implicaría alejarnos de los objetivos de este trabajo, sin embargo, quisimos mostrar hasta qué punto la reprobación de los juegos estaba extendida y era compartida en distintas sociedades. De no ser así, un francés no habría considerado oportuno hacer uso de

3. La traducción es nuestra.

tal estrofa en un país como México⁴. El propio Vicente Morales, autor de *Gerardo. Historia de un jugador*, era consciente de esta larga tradición de censura y así lo hizo saber en su novela: “Muchos e ilustres escritores, han hablado en contra del juego; mi débil voz nada vale, soy un pigmeo, más no importa, coloco mi grano de arena al lado de sus grandes obras [...]” (Morales, 1874: 33).

Cabe decir que las relaciones entre la literatura y el juego iban más allá de la reprobación moral que de él se hacía. Recordemos simplemente los estudios de Jean-Pierre Étienvre, *Figures du jeu y Márgenes literarios del juego*. En el prólogo del primero, el autor indica que cualquier lector de lo que podría llamarse literatura española clásica, se topa, en un momento u otro, con algún término referente al juego de cartas que le puede ser completamente ajeno (Étienvre, 1987: 9-11); de allí, entre otras cosas, el interés de hacer un estudio sobre dicho campo lexical. Así, Étienvre dedica sus obras al análisis del lenguaje del juego de cartas, a la metáfora naipesca tan utilizada por los escritores españoles, desde el siglo XVI hasta el XVIII.

1.2. El caso mexicano

La novela de Fernández de Lizardi es una obra manifiestamente moralista o, como lo señaló Jacques Lafaye (1985: 15) “no fue más que un pretexto para moralizar”. Periquillo, el protagonista, se dedica a contar su vida, sus aventuras y desventuras para que de ellas aprendan sus hijos. La moral que Fernández de Lizardi quería transmitir a través de su personaje no era propiamente mexicana; inspirada en el estoicismo cristiano, sus fuentes, indica Lafaye (1985: 15), venían del Siglo de Oro español. Y en esta moral no se podía dejar de lado la crítica de los juegos, por eso Fernández de Lizardi le dedica dos capítulos de su obra. Ciertamente el autor censura los juegos, pero notamos en su pensamiento una cierta condescendencia. Periquillo aconseja a sus hijos no jugar, pero, en caso de hacerlo, les sugiere que jueguen poco, con su propio dinero y sin convertirse en fulleros (Fernández de Lizardi, 1976: I, 328). Algunas páginas después, el mismo Periquillo habla de la naturaleza del juego, indicando que la corrupción no reside en el juego mismo, sino en las prácticas del hombre:

Si los hombres no pervirtieran el orden de las cosas, el juego, lejos de ser prohibido por malo, fuera tan lícito que entrara a la parte de aquella virtud moral que se llama eutralpelia; pero como su codicia traspasa los límites de la diversión, y en estos juegos de que hablamos se arruinan unos a otros sin la más mínima consideración ni fraternidad, ha sido necesario que los gobiernos ilustrados metan la mano procurando contener este abuso tan pernicioso [...] (Fernández de Lizardi, 1976: I, 330).

4. Para las obras en que se cita el cuarteto véase Jullien (1844: 194); Dulaure (1824: 390); Dumas (1860: 70-71); Coin (1907: 175); *Journal des Instituteurs* (1892: 421). Sobre la autoría del cuarteto, esta última fuente señala a Antoinette Deshoulières (1638-1694), lo que significa que podría datar al menos del siglo XVII.

Aunque más adelante Periquillo manifiesta su rechazo a enmascarar los vicios con nombres de virtudes y se opone a llamar el juego, diversión honesta (Fernández de Lizardi, 1976: II, 862), el hecho de contemplar la posibilidad de asociarlo de alguna manera a la eutrapelia, entendida en la época como “juegos y ocupaciones inocentes tomadas por vía de recreación con templanza” (*Diccionario de la lengua castellana*, 1803: 389), marca una diferencia entre la obra de Fernández de Lizardi y otros escritos del siglo XIX.

La cuestión de los términos también preocupó a Manuel Acuña, que en el prólogo de *Gerardo. Historia de un jugador*, indicaba que siempre era un mérito en el novelista “[...] tener bastante honradez y conciencia suficiente para llamar a las cosas por sus verdaderos nombres [...] y para borrar del diccionario de los salones la palabra pasatiempo y sustituirla sencilla y llanamente con la verdadera: juego” (Morales, 1874: 11). Sin embargo, ni en su texto, ni en toda la novela de Morales, se observa algún tipo de condescendencia o consideración hacia el juego y es justamente esta visión la que predominó durante el siglo XIX, especialmente a partir de los años 50.

La mayoría de los documentos consultados consideraban el juego como un vicio que había que evitar y combatir. En cuanto a la literatura, solo el libro de Juan N. Cordero, *Birján. Apología*, parece romper con esta concepción. Se trata de una obra escrita en verso, que se opone a la censura de los juegos por parte de los “mojigatos retrógrados” (1887: 44). Ahora bien, aunque podría tratarse efectivamente de una apología del juego, no nos aventuramos a afirmarlo. Ciertos fragmentos de la obra exageran la defensa de los juegos, haciéndonos pensar que probablemente estamos ante una reprobación disimulada de los mismos. Además, la información que tenemos sobre el autor es escasa y probablemente se trate del mismo Juan N. Cordero del que nos habla Emmanuel Carballo en sus *Ensayos Selectos*, es decir, de un personaje nacido en 1861, abogado, tratadista de música, divulgador de temas sociológicos y psicológicos y autor de *INRI*, una novela de crítica social en donde se censura, entre otras cosas, el juego (Carballo, 2004: 74).

1.3. El legendario Birján

Detengámonos en el nombre de Birján, utilizado por Cordero en el título de su obra, el cual constituye una de las particularidades del discurso mexicano sobre los juegos de azar en el siglo XIX. Birján era el nombre que los escritores evocaban cuando hablaban sobre el juego. Se trataba de una especie de dios, en la medida en que era citado al lado de otras divinidades, en particular Venus y Baco. Fernández de Lizardi publicó en 1812, por ejemplo, un texto titulado “De Venus, Baco y Birján ¿a qual van? o continuación del jueguetillo titulado el Bando de Lucifer” (Garriz Ruiz, Guedea y Lozano Armendares, 1990: I, 244). José López Portillo y Rojas, en su novela corta, *El brazo del coronel*, describe al médico de la siguiente manera: “[...] se hubiera elevado a grande altura en el ejercicio de su profesión, á no haber

sido tan afecto á Baco, Birján y Venus, á quienes rindió culto desde su adolescencia” (López Portillo y Rojas, 1903: III, 519). Y citemos por último uno de los relatos de Heriberto Frías en su novela *Miserias de México*, “Venus, Baco y Birján a las puertas del cielo” (Frías, 1916: 126).

El carácter de deidad atribuido a Birján puede ser reforzado si atendemos a las palabras de Periquillo cuando describía a uno de sus amigos: “jugadorcillo más que Birján, enamorado más que Cupido” (Fernández de Lizardi, 1976: I, 182). Asimismo, en un relato aparecido en 1877 en una revista literaria, encontramos otra referencia a Birján y, aunque no está acompañado de otras divinidades, el texto no duda en conferirle atributos de ese tipo: “Unas son roletas (sic), otras son mesas de juego de naipes: en ambas hay montones de oro y plata que están a la vista de los avarientos adoradores de Virjan (sic)” (“Los azares del juego”, 1877: 102).

A pesar de todas estas referencias, no existe ninguna relación entre Birján y la mitología romana. Sus orígenes hemos de buscarlos en la España de fines del siglo XVI y principios del XVII. Creemos que este nombre viene de Vilhán, un personaje legendario, considerado, como también lo fue Nicolas Pépin, inventor de los naipes, y cuya historia ha sido trazada gracias a los estudios de Jean-Pierre Étienvre. Este autor muestra cómo las referencias a dicho personaje y su asociación a los naipes fueron constantes, aunque solo en un corto período de tiempo. Vilhán, dice Étienvre, cayó rápidamente en el olvido y las alusiones a él son escasas o inexistentes después del siglo XVII. También considera que no tuvo equivalentes en otros países, ni ningún sucesor en el imaginario español (Étienvre, 1980: 234)⁵.

Sin embargo, no sería desacertado pensar que la leyenda de este personaje se trasladó a la Nueva España y subsistió, a diferencia del caso español, hasta bien entrado el siglo XIX e incluso el XX⁶. La existencia de medios de transmisión era factible; el propio Étienvre, tratando de rastrear las menciones que de Vilhán se hacen, cita un terceto de Eugenio de Salazar (Étienvre, 1980: 222), quien vivió cerca de 20 años en lo que entonces era la Nueva España, siendo miembro de la Audiencia de México y rector de la Universidad Real y Pontificia de México.

Ahora bien, la leyenda tomó forma propia en México y no solo por la adaptación del nombre. Por más legendario que fuera Vilhán en la España del siglo XVI y XVII, se trataba de un personaje real –los escritores de la época se esforzaban por dar datos sobre su ciudad de origen o los diferentes lugares en que estuvo– y no de una especie de divinidad, como en general se le citaba en México. De todas las referencias que localizamos, solo en una de ellas Birján no es visto de esta forma, pero tampoco es considerado como el inventor de los naipes, sino simplemente como un obstinado jugador. Se trata de un cuento versificado que, al parecer, era transmitido oralmente y en el cual se utilizaban las propias cartas de la baraja española para ilustrarlo:

5. Remitimos al lector a otro artículo del autor que, aunque incluido en su *Figures du jeu*, fue el que consultamos en primer término.

6. Como dato curioso baste decir que una empresa mexicana de juegos de mesa que funciona hasta nuestros días lleva el nombre de Birján.

Nobilísimo auditorio,
Decidme si no he de enfadar,
para dar principio y fin,
A la vida de este famoso Birján
(se mostraba el rey de espadas)

Era de muy nobles prendas,
de una crianza sin igual,
mas por su mala cabeza,
se llegó a desbaratar.
Salió del juego enfadado
y casi al desesperar,
se encontró con este caballero,
y luego empiezan a hablar
(caballo de copas) [...] ⁷

2.- Un imaginario compartido: la literatura y otras fuentes históricas

2.1. El concepto “juegos de azar”

Las leyes, la prensa y la literatura mexicanas generalmente no empleaban nombres explícitos de los juegos reprobados moralmente y proscritos legalmente. Utilizaban, en cambio, otras dos grandes nociones que se convirtieron prácticamente en sinónimos de aquella: “juegos prohibidos” o simplemente “juego”. Esta particularidad confirma lo extendida que estaba la censura y la solidez del imaginario construido en torno al “juego”, de tal manera que sus críticos daban por sentado que la sociedad comprendería e interpretaría correctamente aquello que resultaba prohibido e inmoral.

Al consultar la legislación de la época (trabajamos especialmente con la del Estado de Jalisco), vemos una tendencia a considerar como “juegos de azar” o “juegos prohibidos” esencialmente los juegos de cartas. Citemos simplemente el caso de un proyecto de ley de 1879, que es uno de los pocos documentos legislativos que hace una mención explícita de los juegos prohibidos. En él se citan los albures, el bacará, el paco, el caracamán y la soleta; de estos, los tres primeros son juegos de cartas. Además, a lo largo del proyecto y durante su discusión, hay una referencia constante y explícita a las cartas como a algunos términos que les son propios (es el caso de “tallador”). De hecho, hasta las rifas, una diversión que si bien estaba regulada, nunca había sido incluida en la categoría “juegos prohibidos”⁸, quedaban proscritas

7. Desafortunadamente no hemos podido localizar ninguna reproducción de este cuento; la referencia la conocemos gracias al artículo de Vázquez Mantecón, de donde hemos tomado esta transcripción (2000: 100-101).

8. Véase por ejemplo la *Novísima Recopilación de las leyes de España* (1805: V, 414-416). En ella las rifas cuentan con su propio apartado y no forman parte del título “De los juegos prohibidos”.

por el proyecto si se practicaban con naipes y no con sorteo (Archivo del Congreso del Estado de Jalisco, 1879).

Con la legislación coincide la literatura, en la que también vemos una tendencia a ver sobre todo en los juegos de cartas la materialización de los males del juego. Frecuentemente no se indica esto de manera literal, pero cuando se tratan de retratar los daños del juego, la desafortunada vida de un jugador o la situación calamitosa de su familia, se termina siempre relatando una partida de naipes (véase, por ejemplo, el poema publicado en *Las Clases Productoras*, 1878: 3). Las novelas de Morales y de Fernández de Lizardi no son una excepción y en ellas los juegos de cartas en general, y los albuces en particular, son frecuentemente el medio para explicar las partidas en las que participan los jugadores. Cuando Gerardo entra a una casa de juego, no pasa mucho tiempo entre su recibimiento y el comienzo del mismo: “Por aquí, señor don Gerardo Urrutia, por aquí hay un asiento. [...] Algunos de los jugadores lo saludaron con agrado. Reinó un momento de silencio: el *tallador* barajaba... Dio a *alzar*, y dijo echando el albur: -As, sota; oro, copa” (Morales, 1874: 30).

Periquillo, por su parte, como jugador o como montero, conocía bien los albuces, a los que especialmente se dedicaba: “Ya se me derretían en la mano sin acabar de ponerlos a un albur; no porque me faltara valor para apostar cuatro reales, pues ya sabéis que yo, aunque sin habilidad, sabía jugar y había jugado cuanto tenía mi madre” (Fernández de Lizardi, 1976: I, 321).

El predominio de las cartas no era exclusivo del siglo XIX, ni del caso mexicano. Es una tendencia que comienza a observarse desde mucho tiempo antes y en diversos lugares. Para Jean-Pierre Étienvre, hablando del caso español, este es el juego por antonomasia desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII (Étienvre, 1987: 10). Lo que sí parece ser una novedad del siglo XIX mexicano y entra a formar parte del mundo prohibido del juego, es la ruleta. Un juego que en ningún momento es mencionado por Fernández de Lizardi, quien, en palabras de Agustín Yáñez, es más bien un “hijo del siglo XVIII” (Lafaye, 1985: 15), pero al que sí hacen alusión Manuel Acuña, al prologar la obra de Morales; Ernest Masson, que lo tacha de juego bicolor de “invención satánica” y varios mexicanos deseosos de establecerlo (analizamos peticiones que iban desde 1823 hasta 1883). Aun así, la ruleta no llegó a tener en México, ni en el discurso ni en la práctica, la predominancia que tuvieron las cartas.

2.2.- Las trinidadas pecaminosas⁹

El juego, indicaba un periódico de 1905, “es *uno de esos vicios* al cual el hombre se entrega muchas veces por completo, hollando cuanto es preciso hollar para satisfacer una de las pasiones que más encadenan, que más constituyen y que más pronto acaban con la conciencia” (*El Regional*, 1905).

9. El término “trinidadas pecaminosas” lo tomamos de Garza (2008: 67).

El juego, entonces, era *un vicio*, pero no era el único que amenazaba a la sociedad, por ello, su condena se apoyaba en la asociación, explícita o implícita, con otros comportamientos reprobables: la vagancia, la embriaguez y la prostitución. El juego, a su vez, servía para acentuar la condena de estos mismos comportamientos. La expresión “círculo vicioso” recobraba aquí su completo significado.

Esta asociación de vicios se observa en la legislación, la prensa y la literatura por igual. Un decreto sobre la vagancia de 1861, por ejemplo, al hacer una clasificación de los vagos incluía la figura de tahúr de profesión, como la de ebrio consuetudinario (*Colección de los Decretos*, 1982: I, 312). En otras palabras, al ser ebrio o vivir del juego se era clasificado como vago; de cualquier manera, una misma persona podía reproducir todos los vicios: “reparemos en la multitud de vagos que andan encontrándose en las calles, tirados en ellas mismas ebrios, arrimados a las esquinas, metidos en los trucos, pulquerías y tabernas [...]”, podemos leer en *Periquillo* (Fernández de Lizardi, 1976: II, 654).

Aunque vinculado a la vagancia, el juego era comparado y asociado sobre todo a la embriaguez. Uno de los tantos personajes de la novela de Fernández de Lizardi describía así a uno de sus hermanos: “Damián, ensoberbecido con el dinero y lisonjeado por los malos amigos, se prostituyó a todos los vicios, siendo sus favoritos por desgracia el juego y la embriaguez, y hoy anda honrando los huesos de mi padre de juego en juego y de taberna en taberna” (Fernández de Lizardi, 1976: II, 574).

De acuerdo con los periodistas de la época, el juego y la embriaguez tenían incluso el mismo origen: la pobreza. Con el juego, se buscaba la posibilidad de tener dinero; con el alcohol, el modo de aletargarse y olvidar la miseria. Aún más, los garitos y las cantinas provocaban de manera separada el mismo tipo de males. Los dos elementos sobre los cuales se fundaba la censura del juego, la familia y el trabajo, eran también utilizados para condenar el alcohol:

La generalidad de nuestros artesanos, trabajan con ardor, con verdadero afán, toda la semana [...]. Llega el domingo, aquellos hombres se olvidan de que tienen madre, padre, mujer, hijos o hermanas, y entre ese día y el siguiente [...] gastan en embriagarse, jugar y divertirse de la más mala manera, lo que con el trabajo, con el regenerador trabajo han ganado en la semana (Moreno, 1886: 119-120).

La comparación del juego y del alcohol se convertía en asociación cuando convergían en los mismos espacios. Los expendios de bebida frecuentemente eran lugares de juego y, paralelamente, en los garitos, el alcohol no faltaba. En esta amalgama, denunciada por periodistas y escritores, había una tendencia a ver una relación de causa-efecto. “Si ganan, beben por placer, si pierden, para ahogar su insaciable sed de oro en el vino”, se sentenciaba en la novela de Vicente Morales (1874: 33).

La combinación juego-alcohol desembocaba en un tercer comportamiento inmoral, ese que durante el siglo XIX vino a sustituir en los discursos a la vagancia: la prostitución. Fue Ernest Masson quien describió mejor esa secuencia de vicios:

Es entonces que, a semejanza de esos soldados cuyo valor es completamente alcohólico, ingieren coñac, kirsch, anisete, etc., para prepararse para la gimnasia del tapete verde. Sin embargo, llega la hora en el gran reloj de la fortuna y, cada uno, prestándose mutuo apoyo, se dirige hacia el monte [...]. Se levantan, pues, después de una sesión tempestuosa de tres o cuatro horas, y todos los secretos del arte culinario son evocados para poner fin al paroxismo que todos acaban de alcanzar. Los apetitos son muy diversos: en algunos individuos que la suerte ha maltratado, la masticación se ejecuta con pena; otros hacen desaparecer una inmensa cantidad de alimentos y líquidos: ellos pertenecen a la clase que favoreció la fortuna. El champán, afortunadamente fuerte, restablece y destruye de una vez el equilibrio general; y al caer la noche, aquellos en los que los licores despertaron gustos un poco “Idílicos”, salen, tropezándose, a la búsqueda de aquellas vírgenes de los mil amores de las que rebosa San Agustín (el pueblo) (Masson, 1864: 121-122)¹⁰.

Esta “trinidad pecaminosa” la encontramos también en la obra de Vicente Morales. Por una parte, el alcohol y las prostitutas servían para seducir a los posibles jugadores; cuando Rosario, la amante del protagonista, Gerardo, le propone que establezcan juntos un garito, ella le explica la mejor manera de hacerlo: “habrá música, es decir, mi piano; buenos vinos y licores; mujeres también, porque mis amigas...” (Morales, 1874: 44). Sin embargo, la asociación del juego y del resto de los vicios es más significativa no en pasajes explícitos como este, sino en la personalidad atribuida a los personajes. La vida de Gerardo, por ejemplo, giraba en torno al juego (al principio era jugador, después banquero), a la bebida, a las mujeres libertinas, a las orgías, etc. De hecho, su relación amorosa con Rosario, quien es prostituta, encarna a la perfección la unión del juego y la prostitución.

3. Conclusiones

El juego mismo y el imaginario construido en torno a él son, sin duda, una herencia cultural. Sin embargo, por mucho que las experiencias y los discursos sean compartidos, cada práctica cultural y las representaciones de la misma adquieren rasgos propios dependiendo de la sociedad de la que se trate. De allí el interés de estudiar algo sobre lo que podríamos pensar que ya todo está dicho. El juego y su reprobación moral echaron profundas raíces en México. Tanto, que un personaje legendario como Vilhán, ausente del discurso español desde hace ya un par de siglos, haya perdurado hasta nuestros días, aunque con otros rasgos. Tanto, que hoy en día la autorización de los casinos en el país sigue siendo motivo de debate público. En la solidez y permanencia de esta estigmatización del juego mucho tuvo que ver el hecho de que los hombres de letras o, mejor dicho, los hombres que tenían el poder de la palabra, tuvieran, al menos teóricamente, una postura compartida de repudio

10. La traducción es nuestra.

hacia él. Hemos visto en estas páginas cómo periodistas, escritores o legisladores, se oponían al juego por igual. Y aunque Ernest Masson haya dicho en su momento que “en el mexicano, el juego es un vicio de sangre que sacó de su origen español” (Masson, 1864: 119), hemos de decir que México, como país independiente, manejó su herencia cultural como pudo, con sus propias leyes, con su propia literatura, en fin, con sus propias prácticas y discursos, otorgándole simplemente un carácter particular.

Bibliografía¹¹

- Archivo del Congreso del Estado de Jalisco (1879): Libro de actas, número 38, 2 de mayo.
- CARBALLO, Emmanuel (2004): *Ensayos Selectos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- COIN, Georges (1907): *Nouvelles promenades dans Paris*, París, Ernest Flammarion.
- Colección de los Decretos, Circulares y Órdenes de los Poderes Legislativo y Ejecutivo del Estado de Jalisco* (1982): Guadalajara, Congreso del Estado, tomo I.
- CORDERO, Juan N. (1887): *Birján. Apología*, México, Imprenta de I. Cumplido.
- Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española* (1803), Madrid, Impresora de la Real Academia, en (<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>) (15/06/2009).
- DULAURE, Jacques-Antoine (1824): *Histoire physique, civile et morale de Paris*, París, Guillaume, tomo VIII.
- DUMAS, Alexandre (1860): *Ingénue*, París, Michel Lévy Frères, tomo I.
- El Regional. Diario católico* (1905): 284, 15 de junio, Guadalajara, tomo II.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (1980): “Vilhán et Nicolas Pépin. Les origines légendaires de la carte à jouer en Espagne”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 16, pp. 203-236.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (1987): *Figures du jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (1990): *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVIII*, Londres, Tamesis Books Limited.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín (1976): *Periquillo Sarniento*, ed. L. Sainz de Medrano, Madrid, Editora Nacional, tomo I y II.
- FRIAS, Heriberto (1916): *Miserias de México*, México, Andrés Botas y Miguel.
- GARRITZ RUIZ, Amaya; GUEDEA, Virginia; LOZANO ARMENDARES, Teresa (1990): *Impresos novohispanos. Tomo I, 1808-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARZA, James Alex (2008): *El lado oscuro del Porfiriato. Sexo, crímenes y vicios en la Ciudad de México*, México, Aguilar.

11. Incluimos en la bibliografía las fuentes primarias (prensa y archivos).

- Journal des Instituteurs* (1892): año 35, número 27, en (<http://www.inrp.fr/numerisations/fascicule.php?periodique=1&date=18920703>) (22/05/2009).
- JULLIEN, Bernard (1844): *Histoire de la poésie française à l'époque impériale*, París, Paulin, tomo II.
- LAFAYE, Jacques (1985): "El Pensador, mexicano de España", en *Vuelta*, volumen 9, número 107, México, en (<http://letraslibres.com/pdf/1836.pdf>) (18/02/2011).
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José (1903): *Obras del Lic. D. J. López Portillo y Rojas. Tomo III, Novelas cortas II*, México, Imprenta de V. Agüeros.
- Las Clases Productoras* (1878): número 18, 3 de marzo, Guadalajara, tomo I.
- "Los azares del juego" (1877): *Álbum Literario de la "Voz de la juventud"*, San Juan de los Lagos, México, Imprenta de J. Martín, pp. 99-112.
- MASSON, Ernest (1864): *Olla podrida condimentada en México*, París, Imprenta Hispano-americana de Cosson y Cía.
- MORALES, Vicente (1874): *Gerardo. Historia de un jugador*, México, Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas SEP, Premiá Editora de Libros S. A.
- Novísima Recopilación de las leyes de España* (1805): Madrid, tomo V.
- MORENO, Antonio de P. (1886): *Estudios Sociales. Artículos sobre diversos asuntos*, México, Tip. Barbedillo y Comp.
- PASQUET (1803): "Inscription pour une maison de jeu", en *Almanach des Muses pour l'an XI*, París, Louis.
- REYES, Alfonso (1995): "El «Periquillo sarniento» y la crítica mexicana", en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, tomo IV.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (noviembre 2006-febrero 2007): "Heterogeneidad y fuentes literarias de El Periquillo Sarniento de José Joaquín Fernández de Lizardi", en *Especulo. Revista de estudios literarios*, año XII, número 34, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, en (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/psarnien.html>) (20/03/2011)
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro (2000): "La república ludens", en Ilán Semo (coord.), *La rueda del azar. Juegos y jugadores en la historia de México*, México, Pronósticos para la Asistencia Pública, pp. 93-125.



“Si tu as épouse la Bête... tue-la”. Federico Gamboa y las novelas de adulterio

Fernando A. Morales Orozco
Universidad Nacional Autónoma de México

Palabras clave: Novela del adulterio, México, siglo XIX, Periodismo, Legislación.

Corre el año de 1873, cuando Alexandre Dumas hijo lleva al Gymnase Dramatique –teatro de la ciudad de París– su polémica *La Femme de Claude*, obra que causó gran escándalo en la sociedad parisiense pues propone como desagravio del adulterio la posibilidad de que el esposo engañado recupere su honor asesinando a su mujer. Ésta es una de las soluciones radicales que se proponen para combatir el delito de adulterio. Sin embargo, el 27 de julio de 1884 se promulgó la Ley Naquet, la cual se incluyó como parte del Código Civil francés; ésta restableció el divorcio, figura legal que se había perdido durante la monarquía de Julio. Desde 1869, Naquet intentó promover esta legislación con la publicación de su libro *Religion, propriété, famille*, en el que intentaba demostrar que era necesario romper con estos tres pilares de la sociedad. A partir de esta publicación, en Francia se desarrolló una polémica en torno al tema. Surgen respuestas por parte de los clérigos, como la *Famille et divorce* del abad Vidieu, libro que rechaza el divorcio desde sus bases teológicas y con fundamento en la legislación bíblica. Es a este tratado católico al que Alexandre Dumas hijo, responderá en 1880 con el texto *La question du divorce*. Dumas apoya la propuesta de Naquet y aplaude que, entre las causales de divorcio, el adulterio sea considerado por igual, tanto si es la esposa la que denuncia, como si lo fuera el esposo; esto debido a que en anteriores legislaciones, la ley exigía que para que pudiese ser catalogado como adúltero el marido debía instalar a la concubina en la casa familiar. “Cette distinction entre l’adultère de la femme et celui du mari créait, au préjudice e la femme, una inégalité que rien ne justifie. M. Naquet l’a supprimée dans son projet de loi” (Dumas, 1880: 7). Tanto en Francia como en México, estas publicaciones sirvieron, si no como el motivo principal, sí como aliciente para la permisión del divorcio como figura en el código Civil de ambos países.

En México, el divorcio se incluye en el Código Civil de 1870¹ –el primero de nuestra nación–. En los artículos 207 y 208 de este documento se exponen las cau-

1. Este Código Civil es un proyecto encargado por el presidente Benito Juárez a Justo Sierra Méndez (1848-1912). Entró en vigor el 1 de enero de 1871 y regía tanto al Distrito Federal como al territorio de Baja California. Este Código, dice Macedo: “había tomado por base los principios del Derecho romano, la antigua legislación

sas por las cuales se disuelve un matrimonio y, según Manuel Mateos este Código “tomó del derecho Canónico las principales causas de divorcio”. Es mucho más grave la falta si el adulterio fue cometido por la mujer, puesto que se incurre en la posibilidad de la *turbatio sanguinis*², es decir, la confusión respecto de la paternidad de los hijos. Con todo y legislación, Manuel Mateos asegura que aún con la imposición del Código Civil de 1870, y su reforma de 1884, el matrimonio civil y el religioso es en realidad el mismo y en efecto, resulta indisoluble mientras se mantengan regidos por los mismos preceptos de la religión imperante en el país.

Ha sido un gran triunfo de la civilización moderna que la institución del matrimonio civil sea un hecho en México, que se haya impuesto como una necesidad en la conciencia de todos, no obstante los anatemas de la Iglesia.

Sin embargo, la evolución ha sido incompleta, porque si el matrimonio es un contrato, no hay razón alguna por la cual no pueda rescindirse o disolverse por el divorcio, tomando esta palabra en su verdadero sentido, esto es, por la separación absoluta de los cónyuges capacitándolos para contraer un nuevo matrimonio con otras personas (Mateos, 1911: 22).

La discusión del Código Civil francés repercutió en la sociedad letrada y legislativa de la capital mexicana. El primer Código Penal del Distrito Federal de 1871 tipifica el delito de adulterio dentro de las faltas contra el orden de las familias, la moral pública o las buenas costumbres y lo incluye en el artículo 616 que a la sazón reza:

La pena de adulterio cometido por el hombre libre y mujer casada es dos años de prisión y multa de segunda clase, pero no se castigará al primero sino cuando delinca conociendo el estado de la segunda. El adulterio del hombre casado y de mujer libre se castigará con un año de prisión, si el delito se cometiere fuera del domicilio conyugal, si se comete en éste, se impondrá dos años de prisión. En ambos casos se necesita para castigar a la mujer, conocer el estado civil (C.P., 1871: art. 616).

Éste código penal estuvo vigente hasta el año de 1929. Resulta interesante que en cualquier caso es la mujer quien recibe en mayor grado el peso del castigo. Como ya se había mencionado, esto responde a la agravante de la ilegitimidad de los hijos

española, el Código de Cerdeña [...] y como fondo rector de todos estos monumentos, el Código Napoleón (Macedo, 1971: 248).

2. El 26 de agosto de 1834, en *El Telégrafo. Periódico oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos* aparece la columna “Variedades” de E.E.S. un texto cuyo contenido gira en torno a la libertad civil. En la columna se hace mención de la imposibilidad de conjuntar dicha libertad con la infidelidad matrimonial. “Hemos probado ya la incompatibilidad de la libertad civil con el hábito del adulterio, delito que es la fuente más general de corrupción, porque teniendo su raíz en lo más interior de la vida doméstica y envenenando los primeros placeres y las primeras afecciones de la sociedad, propaga su funesto influjo a todos los demás sentimientos morales del hombre. [...] Y cuando la moral doméstica está corrompida, en vano esperaremos que haya virtudes públicas” (*Telégrafo*, 1834: 4).

en el matrimonio. La infidelidad masculina está permitida en este código, por lo cual resulta tan importante la influencia que tiene la ley Naquet del Código Civil francés en la opinión pública de los mexicanos³. En el año de 1882, nuevamente se intentó reformar el Código Civil por mandato del entonces presidente Manuel González. El 20 de abril de 1883 Rafael Herrera presentó ante la Cámara de Diputados una iniciativa para conceder el divorcio completo —hasta entonces sólo se permitía el divorcio en el sentido de la separación de bienes, pero sin la posibilidad de poder contraer matrimonio nuevamente— en caso de adulterio. Herrera basó toda su iniciativa en las enseñanzas del Evangelio y proponía en la misma que, en caso de que el adúltero deseara contraer matrimonio nuevamente, lo pudiera hacer sólo con quien había llevado a cabo el pecado. La propuesta de Herrera no fructificó completamente, pero en la publicación del nuevo estatuto, que se llevaría a cabo el año de 1884, se introdujo como causales de divorcio:

el hecho de que la mujer dé a luz durante el matrimonio un hijo concebido antes de celebrarse el contrato, y que es declarado judicialmente ilegítimo; el abandono del domicilio conyugal por más de un año; la negativa de uno de los cónyuges a ministrar alimentos al otro conforme a la ley; los vicios incorregibles de juego o embriaguez; la enfermedad crónica e incurable, que sea contagiosa o hereditaria, anterior a la celebración del matrimonio y de que no haya tenido conocimiento el otro cónyuge, la infracción de las capitulaciones matrimoniales y el mutuo consentimiento (Macedo, 1971: 21).

Las discusiones sobre divorcio y adulterio no sólo se desarrollaron en la legislación, sino también en los periódicos, en los cuales, podemos observar las distintas posiciones de la división ideológica en México. Un ejemplo de estas notas se halla en *El Abogado Cristiano Ilustrado*, periódico de la Iglesia Metodista Episcopal⁴.

3. Un ejemplo de la oposición y la defensa de los valores morales católicos se puede encontrar en el artículo de Constantino Gil publicado en *La Patria* el 10 de agosto de 1882. Éste se funda en la reciente aprobación de la ley Naquet y del hecho de que entre los legisladores mexicanos ya se conoce la noticia y se comienza a pensar en introducir el divorcio en el Código Civil mexicano. Para Gil la introducción del divorcio en México sería igual a minar la moral imperante y la sociedad “demasiado minada por mil y mil inmorales teorías. [...] La indisolubilidad del matrimonio es a la faz de todas las naciones cultas, una garantía social; la libertad del divorcio no puede ser la felicidad ni la virtud” (Gil, 1882: 2).

4. Tras el triunfo de la reforma en México, las iglesias protestantes comenzaron a entrar en el panorama de nuestro país. La Iglesia Metodista Episcopal fundó en 1876 este periódico de publicación quincenal. María Teresa Camarillo nos dice que “tuvo como editor a Juan W. Butler, como director a Carlos G. Drees y como redactor a Emilio Fuentes y Betancourt” (Camarillo, 2005: 142). Este periódico circuló en el Distrito Federal en dos épocas, de 1876 a 1892 y de 1901 a 1913. Aun cuando el protestantismo en general no fue recibido como religión por los mexicanos, existe una verdadera importancia en el desarrollo del México porfiriano con la introducción de estas sectas. “(El protestantismo) se presentaba como una religión que implicaba, como parte fundamental de su práctica, el cultivo de algunos elementos esenciales de la modernidad, ésa a la que quería ingresar el país. Entre ellos se encontraba el énfasis en la existencia de un mundo ordenado por leyes y que marcha hacia el progreso; la idea de que la razón comprende ese universo; la noción de que el ser humano es algo perfectible; la confianza en que lectura y escritura son instrumentos indispensables para conocer los designios divinos y de la razón y, por último, la certeza de que la educación es, por excelencia, el instrumento de progreso social” (Ruiz, 2007: 423).

En una nota aparecida en julio de 1883 el autor, S.P. Craver, menciona que el tema del divorcio es uno de los que ocupan más páginas en la prensa mexicana así como en las discusiones del público. Sobre este contrato, expone las convicciones de la iglesia evangélica protestante, entre ellas, aquella referente al adulterio como única causa de la disolución del matrimonio:

El divorcio es lícito solamente en el caso del adulterio de uno u otro de los cónyuges. En este caso, el crimen no ha de entenderse de la infidelidad de la mujer solamente, como parece que algunos de nuestros colegas quieren dar a entender. La violación del pacto matrimonial por parte del marido, aunque su compañera en el delito sea una prostituta o una concubina, es un crimen tan destructivo del lazo conyugal, como lo es la infidelidad de la esposa. Entendemos que en uno y otro caso igualmente la ley de Cristo autoriza el divorcio. En ambos casos la integridad del pacto se ha violado; ya no existen las dos personas en una misma carne, sino que una ha formado una unión criminal con una tercera persona. El vínculo matrimonial está roto en realidad y es justo y lícito que la ley así lo declare.

Pero las palabras de Cristo manifiestan, sin lugar de duda, que el adulterio es la única causa lícita para que se efectúe el divorcio (Craver, 1883: 26-27).

Ante la polémica iniciativa sobre el divorcio propuesta por Rafael Herrera en el año de 1883, Manuel Gutiérrez Nájera es quien comenta los sucesos antes de que lleguen a las Cámaras para su votación. La batalla –dice Nájera desde la sección “Cartas a Junius” del periódico *La Libertad*⁵– se da entre los jurisconsultos ancianos, que se pierden en la metáfora inconsistente, y los jóvenes, que defienden arrebatadamente. El Duque Job anota la falta que comete el universo de la legislación, pues ninguna de las dos facciones ha tomado en cuenta la sociedad para la cual emiten leyes.

Lo importante y trascendental es decidir si en el momento histórico en que estamos y en el medio social en que vivimos, puede ser oportuno y eficaz el establecimiento del divorcio (y dice luego, en un arrebato científico que) hay que atender al carácter de la raza, a su temperamento mismo y a sus hábitos. [...] Nada más inadecuado ni más exótico que el divorcio entre nosotros. No lo exige nuestro estado social ni se compadece con las doctrinas y tendencias de los más. Ésta es una sociedad que no descansa todavía en sólidas bases; que está constituyéndose y que requiere lazos vigorosos que impidan su desagregación y la unifiquen (Gutiérrez Nájera, 16 de marzo de 1883: 1).

5. “En 1878, una nueva generación de intelectuales encabezada por Justo Sierra, lanzó el periódico *La Libertad*, que se definía como liberal conservador. Se plantean allí los principios de la política científica y positivista, encaminada a la justificación de la concentración y centralización del poder en el ejecutivo” (Pérez Rayón, 2005: 156). Resulta muy interesante que en un periódico científico aparezcan este tipo de notas que abiertamente censuran con base en principios morales y no empíricos. Éste es un verdadero ejemplo del choque entre la religión tan arraigada en las costumbres mexicanas, las enseñanzas morales producidas por la misma y el intento de trasplantar un sistema positivo que le dé progreso a la sociedad porfirista.

Unos meses más tarde, el 31 de agosto de 1883, otra vez en “Cartas a Junius” del periódico *La Libertad*, Nájera contesta la supuesta misiva de un atribulado miembro de jurado que debe condenar por homicidio a un hombre que asesinó al amante de su esposa⁶. El tratamiento del tema se vuelve complicado porque: “Trátase –me dice– de juzgar a un marido más o menos ultrajado, que poniendo en práctica las doctrinas de Alejandro Dumas (hijo), hirió de muerte al amante de su esposa. Pero es el caso, que arrastrado por un invencible amor, o por un generoso arranque digno de un caballero errante, *declara el heridor que su señora es inocente*” (Gutiérrez Nájera, 31 de agosto de 1883: 2, las cursivas son mías). Ante este crimen, la única defensa posible sería la del honor, dice quien escribe la carta, pero, al mismo tiempo, duda porque la religión condena el asesinato, aunque también es marido y no sabe cómo reaccionaría en esa situación. Desde la primera postura existe una contradicción, pues los mandamientos de la Ley de Moisés –sobre los cuales también se funda la legislación canónica– observan que está prohibido tanto el asesinato como el adulterio. Por otro lado, la consigna del cristianismo es amar al prójimo. A esta contradicción, quien escribe añade que también piensa como esposo, lo cual lo obliga a reconocer que el asesino actuó en defensa de lo que le pertenece, su esposa. Finalmente, este jurado inserta en su disquisición otros elementos que vuelven aún más complicada la toma de decisión: “mi juicio, pues, está bajo la influencia de los medios en que vivo. La conciencia que me he formado como individuo social me prescribe imperiosamente la absolución del reo. Mi conciencia de jurado me pide a grandes voces que lo condene. ¿Qué hago?” (Gutiérrez Nájera, 31 de agosto de 1883:2).

La crisis que vive la sociedad mexicana ante el tema está plasmada desde todos los ángulos en esta columna najeriana. El divorcio y el adulterio son temas que están marcando la opinión pública en la capital del país. Y además de ello, el Duque Job es capaz de reflejar las contradicciones que la “modernidad porfirista” está produciendo en la tradicional sociedad católica que impera en México. Como se ha dicho, la pena por incurrir en el delito de adulterio es poco severa para los cánones de honor que pretenden regir a esta comunidad. No es gratuito que la última reflexión del supuesto jurado verse sobre este tema: “la sociedad castiga el adulterio con la misma pena que impone a los *pick-pockets*, robadores de pañuelos y de relojes, trueca al villano que ha asaltado una casa cobarde y deslealmente en un héroe galante y novelesco que lleva al cinto la espada de Romeo, y entre los labios la sonrisa de don Juan; y a mí, la víctima, el robado, me arroja a la cara el lodo de la calle, se mofa de mis lágrimas y hace escarnio de mis penas” (Gutiérrez Nájera, 31 de agosto de 1883: 2). Se pone en duda para quién es el castigo más duro –tal como lo propondrá después, Federico Gamboa al final de sus *Apariencias*–. Tan difícil es decidir cómo votar en el proceso de juicio, que este supuesto jurado le pide ayuda a

6. “Las tribulaciones de un jurado” apareció originalmente en “Crónica humorística. Memorias de un vago”, en *El Cronista de México* el 10 de septiembre de 1881, según dice Belem Clark en su edición de *Obras XIV* (2007: 339). El texto original no contiene el tan crítico final del que aquí se hace referencia.

un letrado y conocedor. Para mayor motivo de sorpresa, Nájera se limita a contestas públicamente en esta nota: “(Decida) Como usted quiera”. La suerte está echada, el adulterio es ya un tema sobre el que se puede opinar desde todas las ópticas posibles, incluso de manera amoral.

En este ambiente de crítica y enfrentamiento entre liberales, conservadores y científicos, es que escribe Federico Gamboa. Ciertamente, el joven diplomático construye un manifiesto artístico en las páginas de sus *Impresiones y recuerdos*. Para el momento en el que decide comenzar a escribir, Gamboa repudia los elementos inverosímiles o las aventuras extraordinarias como argumento para sus obras, por el contrario, se fija en la manera como un contemporáneo suyo, Emilio Rabasa, habla de los sucesos y los personajes que para todos los coetáneos son conocidos con gran arte y lujosa pero sencilla expresión. Para Gamboa, el camino que debe tomar entonces lo designa de la siguiente manera: “Si el arte te falta, adquiérello; pero ya tienes ahí el secreto. Pinta y habla acerca de lo que veas y de lo que hayas visto; ésa es la novela que buscabas, la que siempre interesa y la que siempre vive” (1994: 91). Desde este manifiesto, y a partir de la cada vez más sonora polémica construida en torno a la ley del divorcio y la penalización del adulterio en México, puede comprenderse por qué toma como tema de sus primeras creaciones literarias este último. En “El mechero de gas” Gamboa recrea la historia de una pareja que, según designa en sus memorias, todo México reconoció, aunque los sucesos hayan sido alterados en la narración y los personajes hayan sido ocultados de diversas maneras. En la historia real, la pareja se reconcilia y se muda hacia algún estado del norte de México —nunca menciona nuestro escritor, ni el nombre ni el paradero de la pareja—, pero sí deja muy en claro el motivo por el cual decidió tomar una temática tan sórdida y de “poco gusto” para el público de su época: explorar las razones de la relación adúltera. “No, aquella mujer no delinquiró por vicio ni por curiosidad malsana; sucumbió porque la empujaron, como sucumbe el 50 por ciento de las adúlteras de nuestra América española, principalmente, donde el adulterio es planta exótica, aunque por ley fatal comience a adornar algunos *boudoirs* femeninos de distintas categorías sociales” (1994: 92). “El mechero de gas” aparece publicado en el año de 1889, junto con otras cuatro narraciones bajo el título de *Del natural. Esbozos contemporáneos*.

Del natural es reseñada en 1890, ni más ni menos que por Manuel Gutiérrez Nájera en *La patria liberal*. Para Gutiérrez Nájera, esta publicación es una colección de cuadros sociales que no han sido escritos bajo los cánones académicos. Augura un excelente futuro para Federico Gamboa en su labor como novelista, si escribe con más cuidado y se mantiene vital y colorido en su escritura. Para Gutiérrez Nájera: “¡Excelente pintor de género es Gamboa! Hoy se adiestra dibujando cuadritos, bocetos; traza aquí una figura picaresca, allá, una caricatura; acullá, un retrato; pero mañana, con todos esos materiales, hará una amplia y levantada obra de arte. Ahora estudia y describe retazos de realidad; después en algún libro vasto y trascendente, estudiará la realidad entera” (Gutiérrez Nájera, 2 de febrero de 1880: 1). El Duque Job parangona al joven diplomático con Guy de Maupassant, quien logra “atrapar

al paso y por medio de la fotografía instantánea, observaciones llenas de apuntes, de cifras, de notas tomadas al vuelo y de dibujos caprichosos, esbozados en un rato de buen humor” (Gutiérrez Nájera, 2 de febrero de 1880: 1). Sobre esta misma línea, en Madrid, en el “Boletín bibliográfico” de la *Revista Contemporánea* de enero a marzo de 1890 se menciona la primera obra de Gamboa como una: “colección de amenos artículos escritos con gracia y soltura” (enero-marzo de 1890: 559).

Al mismo tiempo que escritor, Gamboa se dedica a la diplomacia. Durante su primer año de estancia en Guatemala como segundo secretario de la legación mexicana, el joven escritor traba relación con algunos otros miembros de la diplomacia, entre los cuales figuran Platón Roa, encargado de negocios de México en Guatemala y Ms. Le Brun, secretario de la legación francesa. Roa, según dice Gamboa en sus *Impresiones y recuerdos*, había pasado muchos años viviendo en París. Para Gamboa resultan muy importantes estos dos personajes, pues es por la convivencia con ellos que conoce y charla acerca de las obras de distintos autores franceses, así como también, conoce una de las más importantes novelas de adulterio escritas en el culmen del realismo del siglo XIX:

Juntos leíamos el teatro y las poesías de Alfredo de Musset, en alta voz, declamando los versos, leyendo dos o tres veces una misma pieza, ejemplo: *On ne badine pas avec l'amour*. Otras tardes las consagrábamos a la historia palpitante siempre de la revolución francesa; leíamos íntegros los discursos de los hombres de entonces, de Danton, de Robespierre, y yo me entusiasmaba, aplaudía con nobles arranques de estudiante recién salido de las aulas, creyendo de buena fe que la república, la ideal, existe de veras en alguna parte... Toda la pequeña biblioteca de Le Brun, lo que de ella me interesaba, pasó por mis manos. Así conocí esa eterna joya literaria, esa obra maestra de la novela contemporánea, la *Madame Bovary* de Gustavo Flaubert (1994: 80).

Estas pláticas, en conjunto con las lecturas que promueven una auténtica revisión del alma, del amor y de las distintas maneras en las que se relacionan las parejas son uno de los motivos que probablemente empujan a Gamboa a seguir explorando el tema del adulterio y la aventura amorosa en sus novelas. “Reapareció un antiguo deseo, dejado siempre para más tarde, de intentar una novela moderna sin salir de México. Y además de que el adulterio me tentaba de suyo, mis observaciones a ese respecto, las confidencias secretas de dos amigos en cuyos dramas respectivos fui el diario testigo, hicieronme preferir tan escabroso tema” (1994: 148). La novela que resulta se titula *Apariencias*, publicada en Buenos Aires el año de 1892.

En “Historia de *Apariencias*”, el último texto que conforma *Impresiones y recuerdos*, Gamboa justifica su proceder en cuanto al tratamiento del tema del adulterio. “Desde un principio perseguí un propósito, demostrar que el castigo del adulterio existe dentro del adulterio mismo, pues tal es y ha sido mi creencia, sobre todo desde que conocí en uno de los amigos de que hablo arriba el martirio letal en que vivieron él y su cómplice. No hay palabras con que pintarlo. Por eso en mi libro sigo a los adúlteros paso a paso; por eso me esmeré en desmenuzar hasta sus menores

sensaciones” (1994: 149). Para Gamboa existen tres tipos de adulterio: por vicio —que es el morboso y dominante en Europa y los Estados Unidos— por accidente y el adulterio pasional. Sobre este último, dice Gamboa, es sobre el que merece la pena escribir porque es el que ataca a cualquier mujer —resulta interesante que no son los hombres, en la perspectiva de Gamboa, aquellos quienes caen— y que puede presentar circunstancias que pueden atenuar la culpa ante la sociedad o incluso, lograr que la mujer pecadora obtenga el perdón. El adulterio pasional, que es el que interesa retratar, debe ser revisado y descrito de manera real, pues la condición del arte es la verdad, sin importar si es cómoda o espeluznante. Para Gamboa —que en este texto conforma realmente un manifiesto de su labor como escritor— el novelista honrado debe retratar, no sólo las flores, sino también las espinas que las rodean. Y como retratista de las pasiones humanas, las buenas y las malas, el camino que deberá seguir su novela es el del retrato de la realidad:

Ahora bien, de todas las pasiones, ¿cuál es la predominante? El amor, el eterno amor, el amor en todos sus senderos legales e ilegales, puros e impuros. Por lo que yo, que no tengo hecho voto de castidad ni para el mundo ni para la literatura, he de ocuparme preferentemente del amor en los pocos o muchos volúmenes que formen mi obra. Quizá vaya errado pero es un yerro que vigoriza y al que no he de renunciar; y sin sujeciones a escuela determinada, ha de ser sincero y de he decir la verdad (1994: 154).

La suerte estaba echada. El novelista mexicano de las pasiones humanas continuaría su registro del adulterio y el amor ilegal en su siguiente novela: *Suprema ley*. En esta novela, los papeles se truecan, y es Julio Ortegá, el personaje principal, quien comete adulterio con Clotilde y abandona a su mujer y a sus hijos. Este tema también está en discusión en los medios impresos y en la legislación mexicana. Baste el fragmento aquí citado, tomado del periódico científico y literario titulado *La Revista Militar Mexicana* con fecha de 1893, tiempo para el cual Gamboa comienza a escribir *Suprema ley*.

(Se) exige la equidad, que el adulterio del marido, aunque menos trascendental y de menores efectos que el de la mujer, tenga también una pena, porque si no trastrueca la sucesión, si no introduce al hogar hijos ilegítimos, sí ultraja la dignidad de la mujer, si le clava un dardo en el corazón, cuya herida no se cura, y le envenena el alma que le corroe el celo, dando al traste con su felicidad, y le sugiere en fin, la idea de las represalias, que si castiga al marido, también la manchan a ella, se vuelven contra ella; es de justicia que el varón halle su merecido lo mismo que la mujer en su caso (Mancera, julio de 1893: 346).

Sea éste uno de los motivos por los cuales Gamboa decide revertir los papeles en su novela. En *Suprema ley*, que se encuentra en proceso de escritura durante esta

temporada, es Julio Ortegá quien muere de amor, mientras Clotilde retoma su vida y deja atrás el pecado y la ciudad que la vio caer en desgracia.

Si como decía anteriormente don Federico, con sus *Apariencias* intenta buscar las circunstancias para que la mujer adúltera obtenga el perdón, en su *Suprema ley* no hay cabida para el perdón del pecado en el hombre, sino sólo la explicación de su proceder. Después de abandonar a su familia, pelear con Clotilde y ser abandonado por las dos mujeres, a Julio sólo le queda el pensamiento del amor como la única ley por la cual debería juzgarse el proceder de los seres humanos. Es por amor que deja a Carmen, su mujer, y a sus hijos para escaparse con Clotilde. Es por amor apasionado que ama y odia a Clotilde, y la detesta y la perdona por haberlo abandonado. Es por amor que Julio desea regresar con su familia, aunque la muerte lo interrumpe una noche antes de ejecutar su plan. Las experiencias de Gamboa le ayudan a conformar una visión del desamor y de la mujer que se repetirá en la figura de Clotilde en el momento en que decide abandonar para siempre la ciudad de México y a Julio Ortegá. Gamboa escribe en su *Diario*, con respecto del amor y del abandono:

1 de enero (1895) ¡Qué cruel es una mujer cuando ya no nos ama!... Hasta los detalles más íntimos e inolvidables por su naturaleza misma, se los borra del corazón y de la memoria, a fuerza de voluntad... Los recuerdos deshójanse, ella deshójalos despiadadamente; los pobres recuerdos que debieran mantener por mucho tiempo ligados las dos almas y los dos cuerpos que se han querido de veras alguna vez... Espanta la indiferencia con que nos miran los mismos ojos que hasta se entrecerraban de terror y de amor frente a los nuestros que la devoraban...

Y este complicadísimo tema no ha sido suficientemente explotado por noveladores y psicólogos, en toda su infinidad de detalles desgarradores (1995, I: 159).

Julio, entonces, es un ser que no puede ser juzgado por las leyes civiles, ni siquiera por las religiosas. A los ojos de Gamboa, y de los legisladores y pensadores liberales, Julio, Pedro y Elena, los personajes ficticios y los adúlteros de la realidad solamente pueden ser juzgados al entender que es el amor y la pasión lo que está en juego, antes que el honor y las convenciones. Escribe la redacción de *El partido liberal*, en la columna titulada "Campos de soledad", en noviembre de 1891:

Si sufrir es la más grande fuerza del hombre, si ser perdonado es su más frecuente necesidad, perdonar es su deber y su gloria. Estos sistemas de remisión y de expiación que el farisaísmo filosófico reprueba, pero que la religión consagra, son a la vez conformes a la naturaleza. En el arrepentimiento hay una belleza más varonil, una garantía más sólida que en la inocencia misma. (*El partido liberal*, 18 de noviembre de 1891: 1).

Por alguna coincidencia del destino, el veinticinco de marzo de este año se removió el adulterio de entre los delitos mencionados por el Código Penal a nivel federal en México, pues el Senado de la República considera que las relaciones extra-

maritales no significan un “daño grave, de riesgo o peligro para el ofendido”. Han dejado de tener validez los argumentos de *turbatio sanguinis*, aunque en los estados en donde el adulterio siga marcado como causal para la demanda de divorcio, se puede presentar como una prueba. De regreso en el siglo XIX, aun cuando por conducto del periodismo liberal y de la literatura, se intentó proclamar la libertad para el amor, el verdadero castigo para un adúltero siempre residirá en la mirada juiciosa de la comunidad a la que pertenece. Más que una moda, Federico Gamboa elige el tema del adulterio por la necesidad de hablar de tal en el momento preciso en que por todas las esferas de la cultura se está debatiendo. El mismo Gamboa, en sus tres novelas, aborda tres visiones distintas del adulterio y de la manera en la que debe o no ser tratado: “El mechero de gas” termina con el marido agraviado intentado recuperar su honor por medio del duelo que nunca se lleva a cabo, con lo cual ataca de frente la inútil necesidad de recuperar la honra en una sociedad moderna y positiva —tal como afirma Herbert Spencer en su libro *La ciencia social*, libro traducido y publicado en México por estas fechas—; *Apariencias*, con la resolución de don Luis de dejar que la sociedad castigue a Pedro, su hijo político, y a Elena, su mujer, bajo el argumento de que: “Mi honor ha quedado íntegro porque es mío exclusivamente, sólo yo puedo desbaratarle, y así como los hijos no son responsables de los delitos de los padres, ni los padres de los de los hijos, tampoco un esposo debe serlo de los deslices de una mujer que se le convierte en mujerzuela...” (1892: 219). Finalmente, en *Suprema ley*, veremos que Julio Ortegale muere, pero a diferencia de Madame Bovary o de Ana Karenina, no se suicida ante la culpa, sino que deja este mundo por causa de cierta enfermedad que lo acaba. Al final, lo único que importa para Gamboa es el poder del amor, el cual es capaz de atravesar las convenciones de una sociedad que lucha por su libertad y el conservadurismo de una institución religiosa que los —y nos— ha dictado las normas de decencia y moral desde hace miles de años. La última novela de Gamboa, referente al tema del adulterio, es el intento más desesperado por demostrar que sólo el amor tiene más peso que cualquier otra convención, religión o precepto moral: el adulterio que se desarrolla en esta novela es el peor, el más grande: la *Metamorfosis* de una monja, en mujer...

Bibliografía

- ANÓNIMO (1890): “Boletín Bibliográfico”, en *Revista contemporánea*, Madrid, año XVI, tomo LXXVII, enero-marzo, p. 559.
- ANÓNIMO (1891): “Campos de soledad”, en *El Partido Liberal*, México D.F., 18 de noviembre, p. 1.
- CAMARILLO, Ma. Teresa (2005): “Publicaciones periódicas religiosas del último tercio del siglo XIX”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, ed. B. Clark y E. Speckman, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 131-144.

- CRAVER, S.P. (1883): “*El divorcio*”, en *El Abogado Cristiano Ilustrado*, México, julio, tomo VII, núm. 4, pp. 26-27.
- DUMAS, Alexandre (1880): *La question du divorce*, ed. C. Levy, París: Librairie Nouvelle.
- E.E.S., (1834): “Variedades. Costumbres públicas – Banco Político”, en *El Telégrafo. Periódico oficial de los Estados Unidos Mexicanos*. Sábado 26 de abril, tomo V, núm. 18. México: Imprenta del Águila, p. 4.
- GAMBOA, Federico (1965): *Novelas de Federico Gamboa*, México: Fondo de Cultura Económica.
- GAMBOA, Federico (1994): *Impresiones y recuerdos*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GAMBOA, Federico (1995): *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros, volumen I* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GIL, Constantino (1882): “Cuestiones sociales”, en *La Patria*, México, 10 de agosto, año 6, núm. 1567, pp. 1-2.
- GUTIÉRREZ Nájera, Manuel (1883): “Cartas a Junius. Las atribuciones de un jurado”, en *La Libertad*, México, 31 de agosto, p. 2.
- GUTIÉRREZ Nájera, Manuel (1890): “Del natural, de Federico Gamboa”, en *El Partido liberal*, México, 2 de febrero de 1890, p. 1.
- GUTIÉRREZ Nájera, Manuel, *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*, ed. B. Clark de Lara, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- MACEDO, Pablo (1971): “El código de 1870. Su importancia en el derecho mexicano, en *Jurídica. Anuario del Departamento de Derecho de la Universidad Iberoamericana*. México: Universidad Iberoamericana. Núm. 3, pp. 245-265.
- MANCERA, Octavio (1893): “Variedades. Adulterio”, en *Revista Militar Mexicana. Periódico científico y literario*, México, julio de 1893, serie 3, tomo 1, año V, núm. 12, pp. 318-322.
- MATEOS ALARCÓN, Manuel (1911): *La evolución del derecho civil mexicano. Desde la Independencia hasta nuestros días*. México: Tipografía de la Vda. De F. Díaz de León.
- PÉREZ RAYÓN, Nora (2005): “La prensa liberal en la segunda mitad del siglo XIX”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, ed. B. Clark y E. Speckman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 145-158.
- RUIZ GUERRA, Rubén (2007): “La aceptación de la diversidad religiosa. Una ruta ardua”, en *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*, coord. A. Mayer, México, Universidad Nacional Autónoma de México, págs. 417-430.



La crónica de la “Semana Alegre”: reflejo de información y de recreación de la Ciudad de México de final del siglo XIX y de inicio del siglo XX

Claudia C. López Pedroza
El Colegio de San Luis, A. C., México

Palabras clave: Crónica, Ciudad, México, Siglos XIX y XX, Prensa, Información, Porfiriato.

La obra del escritor mexicano Ángel de Campo ha sido poco analizada en su integridad, pero en particular una gran parte de sus crónicas han sido olvidadas por la crítica literaria. Esta constatación nos motiva a analizar en este estudio algunas de las crónicas de la “Semana Alegre”. Este artículo se centra principalmente en la temática de la ciudad de México y analiza cómo dicha columna refleja la información histórica (circunstancial) y recrea la vida de dicha urbe durante el Porfiriato. Este trabajo se divide en cuatro partes. La primera se centra en describir tanto a la ciudad de México durante el régimen de Porfirio Díaz como al escritor Ángel de Campo. La segunda se focaliza en el espacio urbano y sus modificaciones y se enfatiza cómo éstas son abordadas en el relato cronístico. En la tercera se diserta sobre la manera en que las crónicas revelan la violencia urbana. Finalmente, en la última parte, se precisa cómo el relato cronístico es una fuente histórica para conocer tanto las transformaciones de la ciudad como de la población mexicana.

1. La ciudad del Porfiriato y Ángel de Campo

El hablar de la ciudad de México hacia finales del siglo XIX y principios del XX es hablar tanto de las transformaciones urbanísticas -que imperaban con el afán de modernizarla según la política de Porfirio Díaz- como de las que ella inspiraba en la literatura mexicana.

La idea de modernizar la ciudad de México llegó con la revolución Industrial ya que ésta exigía espacios mejor comunicados y más transitables. Porfirio Díaz y su gabinete administrativo -con su ministro de Hacienda a la cabeza, José Yves Limantour- decidieron invertir en la metamorfosis de la urbe. Esta modernización tenía su fundamento en la aplicación de las ideas del urbanismo francés, el cual era en ese momento el modelo a seguir. Según Federico Fernández, esta urbanización tuvo sus

bases en la estética arquitectural del neoclásico que privilegiaba las grandes obras monumentales, la higienización de la ciudad y el control urbano. En el caso mexicano, esta influencia francesa se percibió en la multiplicación de monumentos históricos o de personajes civiles (estatua de Cuauhtémoc, de Lerdo de Tejada, etc.), en la creación de nuevas colonias (Condesa, Roma, etc.), en la aplicación de preceptos higienistas¹ que se concretizaban en el establecimiento del pavimento en las vías públicas y los drenajes, en el ensanchamiento de calles y avenidas, en la instalación de la luz eléctrica y en la extensión de la ciudad (Fernández, 1998: 257-265).

Durante el Porfiriato, la urbe se transformó en un centro de cambio y prosperidad económica. La ciudad de México se encontró invadida de bancos, oficinas comerciales, tiendas, fábricas, cafés, bares, teatros, avenidas y nuevos barrios que lograron modificar su fisonomía. Al mismo tiempo en que se operaba esta modernización de la ciudad, la prensa escrita tuvo como labor presentarla y el escritor, como testigo, la compartió con su público. Muchas de las crónicas marcaron progresivamente las mutaciones tecnológicas, científicas, sociales, culturales que ocurrieron en la capital mexicana. En este sentido, la prensa y el género de la crónica se convirtieron en un espacio ligado a esta transformación urbana. La ciudad con sus nuevas configuraciones se transformó en un tema central para una gran parte de los escritores y los escritos de la época.

En este artículo nos interesa subrayar precisamente el trabajo de Ángel de Campo. Este autor nació en 1868 y falleció en 1908, en México. Se inició en las letras hacia 1885 con la creación del periódico cultural *El Liceo Mexicano*. Realizó su actividad durante más de 20 años en diversas publicaciones de la época, por ejemplo en: *El Nacional*, la *Revista Azul*, *El Universal* y *El Imparcial*. Se le conoció principalmente por sus dos seudónimos *Micrós* y *Tick-Tack* con los que firmó gran número de artículos. El género que prefirió para presentar su experiencia de la ciudad fue la crónica.

Para De Campo, la ciudad de México representó uno de los principales temas que le sirvió para re-crear sus crónicas periodísticas. Precisamente fueron periodísticas ya que sólo aparecieron en vida del autor en el diario capitalino *El Imparcial*². El director de este periódico Rafael Reyes Spíndola le propuso integrarse a su redacción. Reyes Spíndola le destinó las dos primeras columnas de la primera plana de cada domingo. La columna de Ángel de Campo, titulada “Semana Alegre”, fue una crónica que apareció en el lugar de la sección editorial y donde se precisaban los eventos noticiosos que se desarrollaban en el transcurso de la semana.

1. Estos preceptos de higiene que se adaptaron a la urbanización de la ciudad de México fueron retomados de los que Haussman y su equipo de ingenieros aplicaron en París: “...habían creado una red de alcantarillados y de ductos subterráneos para evacuar el agua de lluvia y el agua sucia de la ciudad. Habían completado el pavimentado de muchos barrios y habían puesto especial atención en hacer correr el agua y la materia que se estancaba. El móvil de esta reforma urbana era la prevención de las epidemias” (Fernández Christlieb, 1998: 258).

2. Cabe señalar que Ángel de Campo publicó también otras tres columnas de crónicas: “Kinetoscopio”, aparecida en *El Universal* durante el año de 1896, “Hechos y comentarios”, publicada en *Cómico* en 1899, y “Situaciones que pasan” (en coautoría con Federico Gamboa), publicada en *El Mundo* en 1899.

Ángel de Campo utilizó este diario positivista como vehículo de difusión de su crónica aceptando con ello una sumisión hacia aquél. Esta “sumisión” afectó no sólo la ideología de la crónica, sino también su temática: buen número de textos hicieron hincapié en la ciudad y en la sociedad mexicana, sus costumbres y sus modales. Buena parte surgieron al hilo de fiestas anuales, recuerdos históricos, hechos de la vida político-social, o se vincularon a la circunstancia de la semana, manteniendo así una estricta coherencia con el resto de las colaboraciones de dicho periódico. De Campo fue entonces una pieza clave en la vida del diario ya que lo alimentó con sus crónicas, firmadas con el seudónimo de *Tick-Tack*, desde 1899 hasta 1908, logrando publicar un total de 440 textos.

2. El espacio urbano en la “Semana Alegre”

Ante los constantes cambios producidos en la ciudad, Ángel de Campo no queda indiferente. Él logra a través de sus crónicas recrear –retomando el término de Julio Ramos (2003: 126)- una “retórica del paseo”. En otros términos, *Tick-Tack* se convierte en un paseante que al caminar la ciudad traza el itinerario –su discurso- en el discurrir del paseo para luego narrarlos en el periódico.

La mirada del cronista se pasea entre el centro, las calles y los barrios, así como en zonas aledañas, en vecindades y en arrabales miserables. Su narración explora y describe la urbe, al hacerlo ésta se convierte entonces en una protagonista indispensable en el interior de su mundo narrativo. Su representación aparece en ocasiones como un espacio cargado de remembranzas del pasado, un lugar que pasa de la destrucción a la construcción, un lugar que rezuma hábitos viejos y nacientes, así como acciones inéditas.

La ciudad descrita por De Campo está sobrecargada de personas y de objetos donde prevalece el desorden, mejor dicho el caos. En la crónica “Semana Alegre. Calles y esquinas”³, el escritor trasmite ese caos apoyándose de una descripción hiperbólica y reiterativa con el fin de presentar el atiborramiento de la capital.

Postes de todos los calibres al borde de la acera; en medio de la calle, los rieles espejeantes; [...] trama de alambres a manera de retícula; [...] se yerguen aquí y allá, como índices de comparación, las chimeneas; las venerables piedras donde los venerables vagos escupían alcayatas, inmoralidades venerables, desaparecen bajo capas de rótulos y de pinturas nuevas; [...] (en la pulquería se concentra) el pelado [...] los cortesanos descalzos, [...] los indígenas de bigote agresivo (y) la india enredada [...] (El Imparcial, 20 de agosto de 1905).

3. En adelante haremos sólo mención del subtítulo de la columna y únicamente designaremos el título “Semana Alegre” cuando no exista subtítulo.

Este caos metropolitano se refleja no sólo en la disposición espacial de los objetos y de los humanos, sino también en los siniestros (inundaciones, temblores, incendios) y accidentes que suelen acarrear los nuevos instrumentos modernizadores (el tren, el automóvil, la electricidad, la pavimentación).

La ciudad de Tick-Tack queda configurada como el escenario de las representaciones y como el territorio de lo público por antonomasia, donde se vive hacia fuera. En este sentido, la ciudad se convierte en una “vitrina”²⁴ para la mirada callejera del cronista. De Campo focaliza su mirada en el centro de la capital: el zócalo. En su crónica “Vueltas por el Zócalo”, él describe este espacio como un lugar de reunión de personas, de objetos y de animales. En el discurso narrativo pone énfasis en los comportamientos y las costumbres de la población exaltando sus virtudes y criticando sus defectos.

El zócalo sigue siendo “el centro” moral [...] de la ciudad de México [...] El zócalo y sus edificios adyacentes tienen sus “habitues”. Inclán hace tres años asiste todas las mañanas al relevo de los guardias [...] Melchor Gómez, desde que era mozo... observa la costumbre de ver pasar el coche de la presidencia para saludarlo [...] Urdaneta... ha leído la prensa de balde, ahí, en una banca, ayudando a los papeleros a doblar la prensa de la mañana [...] Avanzada la mañana crece el tráfico de carros, coches, autos, bicicletas, carretillas de mano [...] Al sonar la hora del aperitivo, de las cabezas y del fideo, las puertas del palacio vomitan espesa columna de empleados (...que) se encaminan a las esquinas y paraderos de los trenes [...] es el momento de las agresiones, [...] no teniendo alimentos para beneficiar corroe las entrañas por cualquier cosa, porque hace calor, porque siempre salen los trenes con retardo, porque no hay asiento, porque el conductor da el toque de salida, porque está prohibido que viajen arrastrosas sirvientas con portaviandas, porque, ¡parece que no ve, animal, se pide permiso y no se deja uno plantando las patotas en un pie enfermo! –¡Usted dispense, patrón, no se moleste, no lo vide! (*El Imparcial*, 15 de octubre de 1905).

El lugar público simboliza entonces la moral nacional pero también la conducta social de los habitantes. La personificación del zócalo (punto central de la urbe) o más aún los edificios que lo rodean justifican la percepción del narrador. Los habitantes, según el discurso, son espectadores o agresores; son incluso animalizados a través del discurso directo. El cronista describe la invasión de este territorio por la multitud de seres humanos y señala, haciendo la enumeración de sus actitudes, la apropiación del espacio. Este lugar tradicional es invadido por el pueblo y amenazado por los medios de transporte lo que provoca un rechazo violento del personaje zócalo. Asimismo, los individuos se sienten molestos por el ambiente estresante que provocan los medios de transporte, el clima y los mismos congéneres.

4. Julio Ramos precisa que “la vitrina [...] es una figura privilegiada, una metáfora de la crónica misma como mediación entre el sujeto privado y la ciudad. La vitrina es una figura de la distancia entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada busca dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen y transformándola en objeto de su consumo” (Ramos, 2003: 126).

Esta crónica nos muestra también una tendencia de De Campo a utilizar el lenguaje oral (discurso pintoresco) con el propósito de ilustrar la vida cotidiana en la calle y de provocar un efecto de realidad. Sin embargo, esta oralidad puede igualmente ser considerada como una estrategia de escritura de Tick-Tack para oponerse al lenguaje de la información (periodística). Así, el cronista intenta presentar un lenguaje familiar que incluye a un grupo de la población (clase media) capaz de identificarse con este tipo de expresión, de percepción de la realidad y de rechazo frente a la irrupción brutal de la multitud (en particular de los campesinos) en este espacio central: el zócalo.

La ciudad con su caos y sus transformaciones no son los únicos aspectos que se manifiestan en las crónicas de la “Semana Alegre”. Las formas de conducta urbana son también representadas en los textos. El cronista, deambulando en los distintos espacios de la ciudad, fija su mirada sobre las diferentes reacciones de los habitantes y sus vicisitudes ligadas a la modernización citadina y destaca en particular la violencia que impera en ellos.

3. La violencia urbana en la crónica de *Tick-Tack*

El problema de la violencia y la delincuencia en México fue objeto de gran atención por parte de las clases dirigentes del régimen de Díaz. Esta preocupación se debía “a las pretensiones regeneracionistas, progresistas y civilizadoras que dominaban en el programa político” (Rivera, 2006). Los comportamientos delictivos de la población fueron analizados desde la perspectiva de las nuevas teorías científicas tales como el “darwinismo social” y el “degeneracionismo”. En este sentido, Ángel de Campo no fue la excepción ya que se interesó en narrar los acontecimientos violentos juzgándolos desde las perspectivas de esas teorías científicas.

Una de las formas de violencia en la sociedad que fielmente narrativiza Tick-Tack es la conyugal. Los pleitos de la pareja, las desavenencias o incluso la infidelidad entre hombre y mujer dan como resultado el abuso físico, psicológico y mental de aquél sobre ésta. Singular ejemplo al respecto es la crónica “Venganza de mujer. Vindictas antiguas y modernas. –Olores criminales” donde De Campo explica con detalle los métodos violentos utilizados en el pasado para vengar la infidelidad –principalmente imputada a la mujer. Con la ayuda de un discurso realista –casi naturalista- concebido para impresionar al lector, describe la escena exagerándola, lo que da al discurso un aspecto ficticio que lo acerca del cuento o de una leyenda antigua:

La adúltera, semi en camisa, con una argolla al cuello, esposas y grilletes, soterrada en húmedo calabozo lleno de ratas y mestizos [...] pagaba caro sus ligerezas, mirando sobre un taburete la cabeza de su cómplice, enmarañada, saltados los ojos, rotos los dientes, salida la lengua, jaspeada de verde y de violeta, inflada aquí, chupada allá,

plagada de moscas y de larvas, en franco periodo de descomposición (*El Imparcial*, 12 de junio de 1904).

En oposición a este paradigma, en la misma crónica, el narrador expone el caso de una venganza moderna donde en apariencia la violencia es menor y el resultado más eficaz. Él enfatiza la diferencia entre el método “bárbaro” del pasado y del moderno “civilizado”, donde la muerte y la violencia física están ausentes. La idea es, según el texto, proporcionada por un inglés, el cual remarca que la amenaza es más eficaz que la violencia extrema.

Tan bárbaros procedimientos han caído en desuso y fue un inglés quien, habiendo sorprendido a su señora en íntimo coloquio con un dependiente de una botica sin inmuntarse, tranquilamente, con toda flema, amartilló la pistola y les dijo:

-Tú, Harriet, trae tu sombrilla y una muda de ropa, y usted, Mr. Smith, ofrézcale el brazo; de hoy en adelante vivirán juntos, sin separarse; de cuenta de usted, el seductor, correrán la casa, alimentos, ropa, alumbrado, lavandera y diversiones públicas. ¡Ay del menguado si se atreve a faltar a su cómplice, darle una mala respuesta o tratarla de feo modo; le volaré la tapa de los sesos! (*El Imparcial*, 12 de junio de 1904).

Otra manera de representar las agresiones que pasan en la cotidianidad del mexicano, es describiendo y estigmatizando como peligrosos los barrios populares. En la crónica “Por los llanos”, la visión de la voz narrativa es categórica en este aspecto ya que señala a los arrabales como un foco de delincuencia y miseria, en los cuales la modernidad no penetra, empleando un discurso metafórico donde se enfatiza lo infecundo:

En ese llano no crecerán lozanos cereales ni umbrosos árboles; ahí jamás entrará la yunta ni muy de mañana repicarán, rompiendo alegres ladrillos rojos, las cucharas de los albañiles... Una maldición de esterilidad parece reinar en el eriazó vestido por el manto leproso del salitre y, sin embargo, es campo abonado para la cultura de vicios que no sospecha el gendarme ni ha venteado el reporter (*El Imparcial*, 8 de julio de 1906).

En este espacio se localizan protagonistas con diversas características físicas, pero unidos por la misma peculiaridad de posibles criminales. El narrador en varias ocasiones delinea a las figuras que -desde su mirada omnisciente- señala como los probables delincuentes, se pregunta, sin proponer respuesta, dejando que lector juzgue por sí mismo.

De pronto, como la liebre espantadiza, de entre unas matas surge un gandul, mitad indio, mitad azafranado, uno de esos güeros de rancho que tienen ojos azules y cabeza de polleros, fruto de fugaces amores [...] surge atándose el fajo rojo y hablando solo. ¿Qué busca ahí al contar su capital de cinco centavos en cobre? ¿Tendrá que ver algo

con la hembra que un mes más tarde aparece retratada en el Portal de la Diputación y es el cadáver encontrado en una zanja, partido el cráneo en dos? (*El Imparcial*, 8 de julio de 1906).

El narrador no osa señalar abiertamente al hombre de asesino, pero al cuestionarse sobre el cadáver de una mujer asesinada impone en el imaginario del lector la duda. Establece al mismo tiempo lazos con el perfil del hombre violento y proporciona detalles sobre su fisonomía y su clasificación social: mestizo, bastardo y vagabundo.

Asimismo, las crónicas hacen alusión a los acontecimientos crueles, violentos, que se convierten en una costumbre en la vida cotidiana del mexicano, principio que Tick-Tack rechaza y juzga negativamente. Así lo expresa en el texto “La nota diaria”: “ya nada nos espanta, ya estamos acostumbrados a velar muertos, ya hacemos motivo de chispa, guasa y raspa lo más conmovedor”. Él señala también de manera irónica que este caos urbano, “apocalíptico”, incita al público a considerar la infelicidad con humor.

En general, la alusión a las escenas de violencia, delincuencia y desmanes o la remisión a estos asuntos aparecen frecuentemente en el incipit de diferentes crónicas⁵. El cronista se sirve del espacio de la prensa para disertar sobre estos temas y analizarlos bajo el prisma de sus conocimientos sobre las teorías científicas. Así, en sus discursos, pone en práctica las teorías criminales basadas en el estudio de la fisonomía (el retrato de criminales potenciales) y en el análisis de los asuntos tales como el matrimonio, el pueblo, la cultura contemporánea, el medio ambiente y los acontecimientos pasados o contemporáneos con el fin de estudiarlos y disertar desde un punto de vista moral y crítico.

4. La “Semana Alegre”: una fuente histórica sobre el Porfiriato

La “Semana Alegre” es un valioso documento histórico que nos describe la ciudad en plena expansión y desarrollo hacia la modernidad, así como las repercusiones violentas que tales cambios operaron en la población mexicana.

Las crónicas de Tick-Tack son un testimonio o, utilizando la metáfora de Philippe Hamon (1981: 50), una “ventana–vitrina” que muestran a la ciudad de México en sus cambios espaciales y fisonómicos. Gracias a las descripciones del cronista,

5. Así lo ilustran algunas crónicas sobre violencia: “Semana Alegre” (*El Imparcial*, 26 de mayo de 1901), “Frasas melódicas” (*El Imparcial*, 29 de marzo de 1903), “El arte de ser muy hombre. Treinta años, dos meses de prisión o la vida de un valeroso” (*El Imparcial*, 28 de agosto de 1904), “De la influencia de algunas novelas y leyendas” (*El Imparcial*, 4 de diciembre de 1904); sobre robo: “Semana Alegre” (*El Imparcial*, 29 de septiembre de 1901), “Semana Alegre” (*El Imparcial*, 3 de febrero de 1901), “Semana Alegre” (*El Imparcial*, 11 de mayo de 1905), y sobre desmanes: “Los peligros callejeros” (*El Imparcial*, 31 de enero de 1904), “Los reventadores. Teatro antiguo y moderno. Las funciones a mitad de precio” (*El Imparcial*, 19 de junio de 1904), “Distracciones, olvidos y malas inteligencias” (*El Imparcial*, 19 de febrero de 1905), etc.

por ejemplo, constatamos: la pavimentación de avenidas, el ingreso de tuberías para la lluvia, la instauración del alumbrado público, la construcción de edificios, de monumentos, de bulevares, el cierre de viejos cafés como el Concordia, las primeras olas de publicidad visual en comercios y esquinas, el ruido persistente emanado de la urbe, así como la llegada y el uso de nuevos artefactos: el automóvil, el teléfono, el tranvía y el cinematógrafo⁶.

Ángel de Campo deja también constancia de los lugares aledaños a la ciudad; es el narrador de las zonas olvidadas por este mundo arrobado por las máquinas y seducido por las novedades que el progreso había puesto al alcance de la mano.

La descripción frecuente entre estos dos mundos —el moderno progresista, naciente y el antiguo amenazador, viejo— que coexisten en la capital mexicana sirven al cronista como marco para las representaciones de la idiosincrasia mexicana. Gracias a un discurso irónico y oralizado, el cronista da cuenta igualmente de las reacciones y de las conductas de los pobladores mexicanos con el propósito de criticar su violencia y sus excesos. Así pues estas descripciones del espacio urbano y de las reacciones del pueblo hechas por De Campo constituyen un manantial histórico que ayudan a reconstruir una buena parte de los eventos del periodo.

5. A modo de conclusión

Diremos que la crónica de Tick-Tack da cuenta, entre otros, de los cambios que invaden a la ciudad de México y refleja una incipiente modernidad. Este discurso narrativo que describe los elementos emergentes de la ciudad se impone en un gran número de crónicas a pesar de las restricciones impuestas por la prensa periódica (textos atractivos, tentativa de hacer fiel al lector, textos adaptados a las exigencias de los periódicos e incluso a la política del gobierno en turno).

La crónica de Tick-Tack logra informar sobre los eventos y los objetos que transformaron el entorno mexicano y cambia el discurso periodístico estilizándolo con el fin de presentar los elementos “amenazantes” del progreso y de la modernidad como una forma de espectáculo pintoresco todo esto haciendo también un contrapeso de la creciente despersonalización de la prensa.

Observar al otro con insistencia sus acciones y sus reacciones, lo lleva a hacer un cuadro de costumbres del mexicano. Los comportamientos de estos seres frente a las transformaciones de la sociedad y de la ciudad forman parte de sus narraciones. El cronista logra captar con habilidad estos personajes sin quitarles “sus características singulares”. Sin embargo, el discurso narrativo de Tick-Tack describe como características particularmente desarrolladas en el mexicano a la violencia y

6. Las crónicas que aluden a tales cambios son, entre otras: “El México que desaparece. ‘La Concordia’” (*El Imparcial*, 21 de enero de 1906), “El Año Nuevo y el Timoleón” (*El Imparcial*, 27 de diciembre de 1903), “Los ruidos de México” (*El Imparcial*, 26 de agosto de 1906), “Impresiones de automovilismo” (*El Imparcial*, 10 de diciembre de 1905), “Telefonemas” (*El Imparcial*, 7 de julio de 1907), “¿Por qué llora usted?” (*El Imparcial*, 10 de noviembre de 1907) y “Va a comenzar la tercera tanda” (*El Imparcial*, 14 de octubre de 1906).

la delincuencia. Estas son percibidas en la “Semana Alegre” como acciones cotidianas llevadas a cabo por los desfavorecidos. El cronista busca entonces señalar tales acciones con el fin de juzgarlas y de alguna manera tratar de corregirlas por el bien de la sociedad.

Finalmente, creemos que las crónicas de Ángel de Campo constituyen una fuente importante de conocimientos sobre la ciudad de México y sus pobladores que ayudarían a aumentar y aclarar aún más nuestra Historia.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Concepción y Ezequiel MALDONADO. “La criminalidad en el México de los años treinta”, revista *Tiempo y Escritura*, núm. 9, UAM-Unidad Azcapotzalco, consultado el 11 de diciembre de 2007, disponible en: http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/num9/a_criminalidad.htm
- CAMPO, Ángel de (1991), *La Semana Alegre. Tick-Tack*, introducción y compilación de Miguel Ángel Castro, México, UNAM.
- CAMPO, Ángel de (1974), *Semana Alegre*, tomo I, nota introductoria de Luis Enrique Villaseñor, México, Eds. Colegio Internacional.
- CAMPO, Ángel de (1974), *Semana Alegre*, tomo II, Guadalajara, México, Eds. Colegio Internacional.
- CAMPO, Ángel de (1946), *Micrós. Ángel de Campo (Micrós, Tic-Tac). El drama de su vida poesías y prosa selecta*, selección de Antonio Fernández del Castillo, México, Nueva Cultura.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Federico (1998), “La influencia francesa en el urbanismo de la Ciudad de México: 1175-1910”, en *México-Francia. Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, vol. I, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de San Luis, A. C./CEMCA, pp. 130-158.
- HAMON, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1987), “El ensayo y la crónica del modernismo”, en *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, pp. 545-600.
- RAMOS, Julio (2003), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, 1a. reimpresión, México, FCE.
- RIVERA REYNALDO, Lisette, “Crímenes pasionales y relaciones de género en México, 1880-1910”, *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, núm. 6, consultado el 19 de noviembre de 2006, en: <http://nuevomundo.revues.org/document2835.html>
- ROMERO, José Luis (2004), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, 2a. ed., 1a. reimpresión, Argentina, Siglo XXI Editores.
- ROTKER, Susana (2005), *La invención de la crónica*, México, FCE, Fundación para un nuevo periodismo iberoamericano.

SPECKMAN GUERRA, Elisa (1992), *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1872-1910)*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos-Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

STEVENSON, Nick (1998), *Culturas Mediáticas. Teoría social y comunicación masiva*, Buenos Aires, Amorrortu.

TREVIÑO GARCÍA, Blanca (2004), “Introducción”, en *Kinetoscopio: Las crónicas de Ángel de Campo*, en *El Universal (1896)*, México, UNAM.

Fuentes de periódico

Cómico, México, Hemeroteca Nacional/Biblioteca Nacional, consultado de 17 de noviembre de 1899 al 26 de agosto de 1900.

El Imparcial. Diario de la mañana México, México, Hemeroteca Nacional/Biblioteca Nacional/Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, consultado los años 1897, 1898 y del 1 de enero de 1899 al 10 de abril de 1908.

El Mundo, México, Hemeroteca Nacional/Biblioteca Nacional, consultado del 25 mayo al 16 de noviembre de 1899.

La recuperación del Perú colonial en la narrativa de Ventura García Calderón

Benoît Filhol
Universidad de Alicante

Palabras clave: Ventura García Calderón, el Perú colonial, cuentos, la Perricholi.

“Creo que Ventura es un escritor al cual hay que estudiar muy cuidadosamente y de muy diferente manera como hasta ahora se le ha presentado” (Sánchez, 1986: 71). Esta frase pertenece a Luis Alberto Sánchez que la pronunció el 10 de diciembre de 1986 con motivo del centenario de nacimiento de Ventura García Calderón. Esta necesidad de rescatar al escritor peruano, miembro de la generación del Novecientos, nacido entonces en 1886 y muerto en 1959, se explica por el olvido en el que cayó rápidamente el escritor. ¿Como explicar el aislamiento de un escritor que en 1932 estuvo a punto de conseguir el premio Nobel de literatura?

La polémica literaria y cultural que enfrentó a varias generaciones peruanas con el grupo del Novecientos en el Perú de finales del siglo XIX y principios del siglo XX es sin duda una de las razones del arrinconamiento del autor peruano. Precisamente el centro de la discordia entre la generación de Ventura García Calderón y las generaciones posteriores era la tendencia colonialista que la generación del Novecientos imprimía supuestamente en sus obras literarias, en sus libros de historia literaria y en sus ensayos.

Por un lado, tenemos a la generación del Novecientos que encarnaba, en el Perú, la tendencia hispanófila extendida por América Latina durante la controversia entre latinos y anglosajones. Ante la decadencia de España tras la derrota de 1898 y la necesidad hispanoamericana de definir una identidad propia, la recuperación del pasado se centró en la restauración de los valores hispánicos. El grupo del Novecientos también fue llamado generación “futurista”, y fue el historiador José de la Riva Agüero quien lo lideraba. Riva Agüero representaba el positivismo conservador y fue uno de los responsables principales del colonialismo literario en el sentido de esta restauración del hispanismo.

Si Ventura García Calderón y su grupo tuvieron tan poca repercusión en su época, es porque, como señala el crítico Francisco José López Alfonso (2009: 96) fueron “desplazado(s)” por “grupos dominantes” entre ellos “la generación de la Reforma Universitaria, integrada en buena medida por los nuevos sectores medios procedentes de la provincia, pero igualmente de Lima”. Se trata del primer grupo

que se esforzó en acabar por completo con la generación del novecientos, atacándolos directamente (López Alfonso recuerda el artículo de Federico More, publicado en los números 2 y 3 de la revista *Colónida* de Lima) o como afirma el crítico convirtiéndolos...

en enemigos, en *hispanistas*, les permitió especialmente a los jóvenes de la Reforma Universitaria, presentarse como lo nuevo frente a lo viejo, dando a las ideas de nación, indio y modernidad un contenido completamente distinto. (López Alfonso, 2009: 96)

No sólo el grupo reunido alrededor de la revista *Colónida* participó a la deslegitimización de la generación de Ventura García Calderón. Por la labor del indigenista José Carlos Mariátegui, que condena a Riva Agüero en “El proceso de la literatura” de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, “los novecentistas no sólo quedaron deslegitimizados ideológicamente, sino que fueron todos convertidos en la misma cosa, borrando diferencias y hasta discrepancias entre ellos”, como explica López Alfonso (2009: 96-97). Esta idea es clave ya que supone que Ventura García fue víctima de prejuicios directamente inspirados, como afirma rotundamente López Alfonso (2009: 97) de “esta expulsión de los novecentistas de la historia de la literatura peruana, (de) su reducción a la versión más conservadora representada por Riva”.

López Alfonso (2009: 97) menciona a un tercer “culpable” del “destierro de los novecentistas”: se trata de Luis Alberto Sánchez. El escritor y crítico peruano acuñó de hecho el término “perricholismo”. Con esta palabra se refería de manera crítica e irónica a la combinación entre limeñismo y pasatismo que cultivaban algunos escritores de la generación del novecientos, acentuando, desde su punto de vista, la tradicional fractura entre Lima y las provincias.

Después de haber recordado la naturaleza de la polémica que sufrió la generación de García Calderón, quiero centrarme ahora en la presencia literaria del tema colonial en la narrativa de Ventura García Calderón. ¿Cómo está reflejado el período Colonial en las obras de García Calderón? ¿Se le puede tachar de escritor colonialista y decir que sus producciones literarias sirven los intereses de un sector de la sociedad peruana?

Es lo que apuntó Antonio Cornejo Polar en su libro *La formación de la tradición literaria en el Perú*. En uno de sus ataques contra el escritor peruano, dice del cuento “Amor indígena” de Ventura García Calderón que encierra “el hispanismo duro y beligerante” y que “traza un paradigma intemporal en el que la conquista se repite una y otra vez” (Cornejo Polar, 1989: 82).

Teodosio Fernández, más recientemente, señala en cambio que los cuentos contienen poco del “colonialismo” que tanto fue reprochado a los miembros de la generación del Novecientos:

En alguno de ellos se recuperó los tiempos del virreinato, aunque eso no modifica la impresión general de que el «colonialismo» peruano se manifestó menos en la creación literaria que en los estudios literarios e históricos destinados a comprender el pasado, a veces para liberarse de él y casi siempre, como Belaúnde también había pedido, para reconstruir con piadosa mano sus reliquias dispersas y conservar con amor sus formas profanadas. (2009: 95)

Examinemos de más cerca los textos narrativos de Ventura García Calderón. Los cuentos peruanos¹ de García Calderón, publicados en varias recopilaciones y escritos o bien directamente en francés o bien en castellano, no suelen situarse en la época colonial peruana. Son historias que transcurren en una época contemporánea a la de la existencia del autor. Muchos elementos (objetos, costumbres de los personajes...) nos permiten afirmarlo.

No obstante, encontramos en los cuentos siempre la misma imagen de los indios, visión directamente relacionada con la Conquista y con la Colonia. Los indígenas son vistos como tristes y resignados y esta situación deriva directamente de la esclavización a la que fueron sometidos durante cuatro siglos. Voy a citar dos ejemplos de la presencia en los cuentos de esta visión de la conquista como elemento perturbador. En “La llama blanca”, un terrateniente mata a una llama porque no entiende la devoción que los indios le prestan. Leemos:

Cuatro indios se llevaron el cuerpo de la *Killa* hacia la huaca, en donde están enterrados los cadáveres de los grandes abuelos, de todos aquellos generales o príncipes, que hicieron la majestad del imperio peruano antes que vinieran a contrarrestar los designios de Huiracocha unos hombres circundados de metal, invulnerables. (García Calderón, 1961: 25)

En el cuento “La momia”, tenemos una alusión clara al origen de la situación de resignación que conoce el indio. Escribe el autor: “Cuatro siglos de espanto les han hecho aceptar la peor tragedia, suspirando” (García Calderón, 1961: 338).

Esta visión del indígena es central en la cuentística del escritor peruano. Está en el origen de la mayoría de las tramas de los cuentos que adoptan el esquema siguiente: un indio o un grupo de indios sufren todavía una situación sino de esclavitud de represión por parte de un hombre blanco y deciden vengarse. Encontramos este esquema en los cuentos: “La llama blanca”, “La Imprudencia de ser médico”, “La “cabeza reducida”, “El tambor”, etc.

Por una parte, conviene señalar que esta manera estereotipada de configurar los personajes de los indios por parte de García Calderón fue muy criticada por la crítica indigenista. Si es difícil en efecto negar la falta de profundización en la pintura de los indios, es necesario interrogarse sobre la función de estos personajes literarios.

1. Los cuentos de Ventura García Calderón comentados pertenecen a la recopilación *Cuentos peruanos* (1961). Citamos las páginas de este libro.

Ahora bien, hay que reconocer que son esenciales para el buen funcionamiento de las tramas de los cuentos de Ventura García Calderón. Por otra parte, las propias características del cuento –su brevedad y la única acción plasmada la mayoría de las veces – impide el ahondamiento en la psicología de los personajes.

Como vemos, esta imagen de la conquista y de la colonial está mayoritariamente motivada por razones literarias. Más allá de los cuentos de García Calderón, podríamos hablar de la frecuencia con la que se encuentra, en el corpus del cuento moderno del siglo XIX o de fin de siglo, el tema de la venganza, hasta que unos críticos como Thierry Ozwald, especialista del cuento, lo consideren como una constante del género.

Algunos cuentos escapan a la regla y plasman directamente la historia colonial. Sin embargo, no constituyen grandes episodios de la Historia peruana pero son más bien leyendas con las que Ventura García Calderón satisface su gusto por lo anecdótico y las historias morbosas.

En “La leyenda del cristo de Santiago”, Ventura García Calderón nos cuenta como Miguel de Santiago, pintor violento del siglo XVII, mató a un modelo que posaba para un Cristo porque este último le confesó que tenía una relación con doña María, la mujer del pintor.

El cuento “Sirena en el pacífico”, es la ocasión para el escritor para pintar el mundo de la Inquisición limeña en el siglo XVII. Nos cuenta como una mujer, Fernanda Pérez, fue acusada de brujería por unos hombres que se quedaban fascinados por esta “diabla espléndida”. El escritor peruano cuenta como Fernanda revolvió la cárcel donde la encerraron con unas prácticas de brujería. Finalmente después de varias sesiones de torturas, seguramente conmovida por la imagen de un Cristo que se movía, confesó que fue en el pasado una sirena a quien nadie resistía. Al día siguiente, encontraron su celda vacía.

En *La Périchole*² encontramos una instrumentalización mayor de la Historia colonial peruana. ¿De qué trata esta pequeña novela histórica? *La Périchole* es una biografía novelada de la vida de la célebre actriz y amante del virrey Amat y Junient en la Lima de finales del siglo XVIII. Después de la versión de Prosper Mérimée *Le carrosse du Saint-Sacrement*, Ventura García Calderón aprovecha la ocasión para reescribir la historia del Perú colonial de finales del siglo XVIII. Digo reescribir porque el escritor peruano se burla del criterio de veracidad y de objetividad que asignamos normalmente a la Historia.

Seymour Menton postuló en *La nueva novela histórica de la América latina, 1979-1992*, un nuevo género, en términos de rupturas respecto a la novela histórica tradicional. Según el crítico, se manifestó en los siguientes rasgos: la subordinación de la presentación histórica a postulados filosóficos, la distorsión de la historia oficial, la ficcionalización de personajes históricos,

2. Manejamos la edición de *La Périchole* de 1939 de la editorial Gallimard de París. Si bien en los textos académicos, se incluyen, dentro del texto, las citas en la lengua original, hemos optado por insertar en este artículo la versión original en nota al pie y nuestra traducción en el texto.

la presencia de meta-ficción, la intertextualidad y los elementos bajtinianos, es decir, dialógicos, carnavalescos y paródicos.

Los rasgos de Seymour Menton nos sirven muy bien para dar cuenta de la manipulación histórica operada por Ventura García Calderón en *La Périchole*. Por consiguiente, coincido con la opinión de Lukasz Grützmacher que en su artículo “Las trampas del concepto «la nueva novela histórica» y de la retórica de la historia postoficial” explica que muchos de los rasgos teorizados por Menton ya tenían vigencia en novelas históricas anteriores a la que él menciona en su obra como iniciadora de la vena de la Nueva Novela Histórica, *El reino de este mundo* de 1949 de Alejo Carpentier.

Excepto el primer rasgo, la “Presentación de ideas filosóficas en vez de reproducción mimética del pasado”, el texto de Ventura García Calderón reúne todos los otros rasgos.

Al contrastar la versión de la historia del Virrey Amat y Junient con una investigación histórica reciente titulada *El virrey Amat y su tiempo* realizada por historia-dores de la Pontificia Universidad Católica del Perú, nos damos cuenta de la “Distorsión de la historia a través de omisiones, exageraciones y anacronismos” operada por Ventura García Calderón. Se trata del segundo rasgo postulado por Menton. De manera general, el escritor sigue los acontecimientos reales del reino del virrey Amat y Junient: su llegada a Lima, su relación con Micaëla Villegas (la Perricholi), las críticas recibidas, el final de su poder.

Sin embargo García Calderón tiene una tesis general para su versión y todo el episodio de la historia peruana se ve modificado, reinterpretado: el virrey se enamora de una Perricholi caprichosa y la actriz limeña tiene una parte importante de la responsabilidad en la decadencia del reino de Amat y Junient y finalmente en las sublevaciones que conducen a la Independencia del Perú.

En *La Périchole*, tenemos la “Ficcionalización de personajes históricos en vez de protagonistas ficticios”. Se trata de otro criterio citado por Seymour Menton. Cuando algún acontecimiento histórico le conviene a su versión, García Calderón lo menciona, pero no tiene ningún escrúpulo en citar hechos que contradicen la documentación existente sobre el personaje de la Perricholi. Así, por ejemplo, el nacimiento limeño de Micaela Villegas fue comprobado por varios estudiosos peruanos, entre ellos Luis Alberto Sánchez y Raúl Porras Barrenechea, dándole la razón a Mérimée, quien presenta a la Perricholi como limeña y criolla. En su narración García Calderón ignora la documentación sobre el nacimiento de Micaela Villegas en Lima y la hace nacer en la sierra peruana.

El personaje del virrey Amat no sigue la versión que la historiografía ha fijado. En efecto, no aparece pragmático ni intransigente pero sí senil y blando frente a los caprichos de su amante. Aunque él lo niega, Ventura García Calderón se dejó contaminar por la versión de la historia de Prosper Mérimée.

Ventura García Calderón utiliza la meta-ficción, y leemos numerosos comentarios del narrador-autor sobre el texto mismo. El autor corrige y modifica todas sus fuentes, literarias e históricas, para crear su propia versión de los personajes y de

la historia colonial; en el prólogo nos avisa de que “este pequeño libro fue escrito con el objetivo de liar las cosas³ (García Calderón, 1939: 16). A veces afirma, otras veces corrige opiniones de otros en su texto, y otras adivina; pero no se esconde y lo afirma claramente. Confiesa: “algunos textos sólo nos han llegado; los otros los adivinamos”⁴ (p. 140).

Ventura García Calderón recurre también a la itertextualidad en *La Périchole*. Como ya mencioné, el escritor peruano sigue las huellas de Mérimée. De hecho afirma: “La perricholi es Mérimée”. Y a propósito del virrey Amat, dice:

Mérimée se divierte en pintarnos a un vejete quejumbroso y complaciente al que se puede engañar por placer. ¡No tan de prisa! No se gana tantas batallas y no se asedia tantas ciudades sin haber guardado el gusto del mando y el lenguaje de los cuarteles⁵. (p. 133)

De manera general, Ventura García Calderón se deleita en salpicar su texto de referencias literarias.

El “carácter dialógico, carnavalesco, paródico y de heteroglosia” es un rasgo que García Calderón introduce también en su relato. Aparece mayoritariamente en la historia de la relación amorosa entre el virrey y la actriz. El momento más burlesco y que llega incluso a ser grotesco es el episodio del antojo de la Perricholi. Ventura García Calderón nos transporta hasta la cama de los amantes y nos hace un retrato de la pareja:

Claro que al señor le gustaría un poco más europea y parecida a esas “de buena planta” de Cataluña. En cambio, a ella le gustaría menos del estilo capitán general, sobre todo aquí, con la ropa para ir a la cama que no favorece a los vejetes⁶. (p. 105)

Ventura García Calderón imagina entonces los entresijos de la relación. Pero vayamos ahora al antojo de la Perricholi (quiere agua de una fuente de Lima y no de otro sitio), antojo que nos está revelado con la ayuda del estilo indirecto libre: “No, no, no quiere oír hablar de eso. Bebería un simple trago de agua, pero de la verdadera, de la única que le puede quitar la sed, la que día y noche, vierte la fuente de bronce de la Plaza”⁷ (p. 103). El virrey, meloso, no se interpone y reacciona de la siguiente forma:

3. El texto original dice: “Ce petit livre a été écrit dans le dessein d'embrouiller les choses”.

4. El texto original dice: “Quelques textes seulement nous sont parvenus; les autres nous les devinons”.

5. El texto original dice: “Mérimée s’amuse à nous dépeindre un vieillard geignant et complaisant que l’on berne à plaisir. Pas si vite! On n’a pas gagné tant de batailles et assiégé tant de villes sans savoir gardé le goût du commandement et le langage des casernes”.

6. El texto original dice: “Certes, son seigneur la voudrait un peu plus européenne et ressemblant à ses “bien plantées” de Catalogne. Par contre, elle le voudrait moins capitaine général, surtout ici, en tenue de lit qui n'avantage pas les vieillards”.

7. El texto original dice: “Non, non, elle ne veut pas en entendre parler. Elle boirait une simple gorgée d'eau, mais la vraie, la seule qui puisse la désaltérer, celle que jour et nuit déverse la fontaine de bronze de la Place”.

“Duérmete mijita”, bien podía murmurar como cuando se acuna a un niño. ¡No! No dormirá esta noche si su Manolito, su corazoncito, no saca él mismo un vaso de agua de la fuente de la Plaza Real.

¡Cómo! ¿Ha oído bien? Abre los ojos como platos, a punto de cabrearse, mientras ella pone su mano en su pecho como si se ahogara. Seguramente ya está embarazada del pequeño Manuel al que dará a luz. Y el gran Señor del Perú que se conoce su Lima entiende que se trata de un antojo, es decir de una cosa grave⁸. (p. 104)

Al final Amat se levantará e irá a buscar agua para la Perricholi: “Descontento, cojeando un poco, jurando en puro catalán, don Manuel de Amat, capitán general, ha llenado su jarra como esos lecheros clandestinos que bautizan la leche en la plaza pública” (p. 107). Lo burlesco ha llegado a su paroxismo. El narrador acaba el capítulo “Tentative d’asservissement” con una intervención generalizadora: “Podemos pedir cualquier cosa a los hombres cuando los hemos vuelto ridículos”¹⁰ (p. 107).

Como nos hemos dado cuenta, *La Périchole* no es una obra de propaganda colonialista e hispanista, donde se ensalza excesivamente al Reino español. Es más bien una ocasión más para García Calderón para desarrollar una historia jocosa e irónica.

Con esta reflexión sobre la recuperación del pasado colonial, quería mostrar que más que un ideólogo o un escritor comprometido políticamente, Ventura García Calderón es un literato en el sentido pleno de la palabra. Es un escritor que escribió esencialmente para un público europeo y que recuperó aspectos, historias o leyendas de la historia colonial para transformarlas en ficciones. Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos, ya que él mismo lo reivindicaba, que García Calderón es el digno sucesor de Ricardo Palma y de sus *Tradiciones*.

Para cerrar el círculo de esta presentación, volvamos a la frase de Luis Alberto Sánchez, que cité inicialmente, sobre la necesidad de cambio en los estudios sobre Ventura García Calderón. Creo que Sánchez se refería implícitamente allí a esta necesaria revalorización literaria del escritor peruano. De hecho es el camino que escogí en mi trabajo de exégesis de la obra de Ventura García Calderón.

8. El texto original dice: “‘Dors, Mijita’, a-t-il beau murmurer comme on berce un enfant. Non! Elle ne dormira pas ce soir si son Manolito, son petit coeur, ne tire pas lui-même un verre d’eau à la fontaine de la Place Royale.

Comment? A-t-il bien entendu? Il écarquille les yeux, prêt à se fâcher, tandis qu’elle a mis la main sur son sein comme si elle étouffait. Probablement est-elle enceinte déjà du petit Manuel qu’elle va mettre au monde. Et le grand Seigneur du Pérou qui connaît sa Lima comprend qu’il s’agit d’un antojo, c’est-à-dire d’une chose grave”.

9. El texto original dice: “Mécontent, traînant un peu la jambe, jurant en pur catalan, don Manuel Amat, capitaine général, a rempli son pot comme ces laitiers marrons qui baptisent le lait sur la place publique”.

10. El texto original dice: “ On peut tout demander aux hommes quand on les a rendu ridicules”.

Bibliografía

- CORNEJO POLAR, Antonio (1989): *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, CEP.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (Diciembre de 2009): “La generación del novecientos y los discursos de identidad” en la revista *América sin nombre n°13-14, Del Inca Garcilaso a Vargas Llosa. La literatura peruana en el IV Centenario de los Comentarios reales*. pp. 87-95.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura (1939): *La Périchole*, París, Gallimard.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura (1961): *Cuentos peruanos*, Madrid, Aguilar.
- GRÜTZMACHER, Lukasz (2006): “Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial”, en *Acta poética*, Volumen 27, Universidad Nacional Autónoma de México, pp.141-148.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José (Diciembre de 2009): “Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel”, en la revista *América sin nombre n°13-14, Del Inca Garcilaso a Vargas Llosa. La literatura peruana en el IV Centenario de los Comentarios reales*, pp. 96-104.
- MENTON, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina 1979 - 1992*. México, Fondo de Cultura Económica.
- OZVALD, Thierry (1996): *La Nouvelle*, París, Hachette Supérieur, Collection “Contours littéraires”.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1986): “Discurso del académico don Luis Alberto Sánchez” en “Centenario del nacimiento de Ventura García Calderón (sesión pública del 10 de diciembre de 1986)”, en *Boletín de la Academia de la lengua*, número 21, Lima.

César Vallejo y la Guerra Civil Española: análisis de *España, aparta de mí este cáliz*

Rocío Calvo Fernández
Universidad Pompeu Fabra

Palabras claves: Guerra Civil, Vallejo, España, Poesía, Análisis.

1. Introducción

Existen numerosos textos teóricos y críticos sobre *España, aparta de mí este cáliz*, libro que se configura como una obra de referencia y que despierta gran interés a causa de su temática, estructura formal, simbología y el contexto en el que se escribe y publica. Los estudios realizados sobre este libro han dado lugar a cuantiosos análisis enfocados desde muy diversas perspectivas. Estas investigaciones son útiles y deben ser tenidas en cuenta, en mayor o menor medida, para todo aquel que se aproxime a la obra vallejiana. La intención del presente trabajo, sin embargo, no es abrir una nueva vía de estudio, sino establecer el mapa crítico desde el cual ha sido estudiado y principalmente ubicar *España, aparta de mí este cáliz* en su contexto histórico-literario y al mismo tiempo vincularlo con la biografía del poeta.

Construiremos, en primer lugar, un breve esquema biográfico para mostrar la especial relación que desde su exilio europeo Vallejo mantuvo con España, vínculo cuya consecuencia directa es el contacto con la guerra civil, hecho que marca su vida para siempre y que impulsa la escritura de *España, aparta de mí este cáliz*.

En segundo lugar, enmarcaremos la obra dentro de su contexto. Por un lado, señalaremos las circunstancias en las que se publicó, atendiendo principalmente a las dificultades que éstas pueden causar en la composición de un trabajo de investigación. Y, por otra parte, dispondremos un esbozo de las diferentes corrientes desde las que se ha pensado la poesía vallejiana.

En tercer y último lugar, una vez tenido en cuenta el escenario en el que se desarrolla la obra, concluiremos con un análisis de *España, aparta de mí este cáliz* a partir de sus textos. Y, comprobaremos, a su vez, de qué manera se prolonga y se transforma el universo simbólico y el lenguaje poético de Vallejo en su último libro.

2. *Yo moriré de vida y no de tiempo*¹

Del exilio a la muerte: recorrido por la vida de Vallejo desde 1923 hasta 1937 y su relación con España

Poco se sabe de la biografía de Vallejo durante su etapa europea (1923-1937). La mayor parte de la información sobre los acontecimientos vitales de los últimos años del poeta se recoge en las afirmaciones, en ocasiones contradictorias, de su viuda Georgette Vallejo y de algunos amigos. Especial importancia tiene en este sentido el epistolario del poeta, ya que en él localizamos una serie de declaraciones sobre su situación vital y su particular visión del mundo. No obstante, si ahondamos en la obra ensayística que escribe durante esta etapa, principalmente en los artículos que firma para revistas peruanas, españolas y francesas, podemos encontrar algunas claves que nos ayudan a responder cómo fueron estos últimos años. Además el Vallejo ensayístico es fundamental para entender con mayor profundidad su obra, en este caso como guía en la comprensión de *España, aparta de mí este cáliz*.

En 1923 Vallejo abandona su Perú natal y se dirige hacia París. En julio Vallejo desembarca en la capital francesa y se establece en ella, viviendo de una casa a otra, con una alimentación precaria y completamente desamparado.

Sólo hay que leer la correspondencia que mantiene durante esta época para comprobar la deprimente situación vital y emocional en la que vive el poeta, reflejada en la obra escrita durante estos años. Especialmente conmovedoras, por su sinceridad, claridad y dramatismo, son las cartas a su amigo Pablo Abril. Precisamente gracias a Abril, Vallejo viaja por primera vez a España en el año 1925. Con su ayuda consigue una beca de estudios otorgada por el gobierno español que dos años después rechaza aludiendo que “para un joven de 20 ó 25 años está ella muy bien, pero mi edad está ya muy vencida para seguir royendo tan diminuta migaja” (Vallejo, 1982: 147).

En 1925, por tanto, se desplaza hasta España para cobrar el dinero de su beca. En 1926, publica en la revista *Mundial*, en la que colabora asiduamente durante su época europea, sus impresiones sobre su primera visión de España², país con el que se siente hermanado y que en cierto modo le devuelve todos aquellos recuerdos rememorados con angustia en las páginas de *Trilce*.

Excepto dos breves estancias más, en 1926 y 1927, años en los que continúan sus penurias económicas y la indiferencia ante su obra³, Vallejo no vuelve a España hasta 1931 cuando es expulsado de Francia por razones políticas. Esta es la razón por la que el poeta se instala en Madrid durante un año, en el que hace diferentes

1. Véase el poema “El hallazgo de la vida” (Vallejo, 1988a: 297-299).

2. Véase Flores (1971: I, 60).

3. Ejemplo de ello es la carta que en 1930, un año antes de instalarse en la capital española, le escribe a Luis Alberto Sánchez: “Usted, mejor que nadie sabe cómo es de atolondrada y de angustiosa esta existencia europea, y, más todavía, cómo es, asimismo, de angustiosa mi propia existencia” (Vallejo, 1982: 213).

viajes por motivos ideológicos⁴. En 1932 regresa a París bajo la condición gubernamental de no volver a involucrarse en ninguno de los asuntos que motivaron su expulsión.

Cuando llega a Madrid en el 31 el poeta ya ha asimilado el materialismo dialéctico. Su nueva visión del mundo se refleja en las reflexiones que escribe una vez que entra en contacto, a través de círculos literarios, con el marxismo. La crisis de conciencia por la que atraviesa en su etapa europea se manifiesta en una nueva reconstrucción del lenguaje poético. Es entonces cuando empieza a asumir su condición de artista político, expresada a través de una nueva sensibilidad literaria y concretada en su teoría “la estética del trabajo”.

Diciendo *adiós a los tristes obispos bolcheviques*⁵, el poeta, ya instalado en Madrid, asiste a la proclamación de la República⁶. Además, ingresa en el Partido Comunista de España, enseña teoría marxista leninista en células clandestinas, realiza su tercer viaje a la URSS y asiste al Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. Por otra parte, la editorial comunista de Madrid “Cénit” le publica su novela social *El Tugsteno* y un libro de impresiones sobre sus viajes a la Unión Soviética, *Rusia ante 1931*, en los que se aprecia al Vallejo más ideológico y reivindicativo. A pesar de esta actividad política y literaria⁷ su situación económica en Madrid es “estrecha”, una ciudad a la que va “por la fuerza” tras una serie de dificultades y donde vuelve “a encontrarlas en su camino” (Vallejo, 1982a: 234).

Como dijimos anteriormente, en febrero Vallejo regresa a París con la condición impuesta por el gobierno de no formar parte de ningún tipo de actividad política. Los años comprendidos entre 1932 y 1936 son los más vacíos a la hora de obtener información sobre la biografía del poeta. Por sus cartas sabemos las penurias y el hambre que pasaba, además de las dificultades económicas y de la indiferencia que sufría su obra literaria. Durante el transcurso de esta angustiosa situación vital Vallejo regresa a la creación poética, relegada a un segundo plano desde su llegada a Europa, y escribe algunos de los poemas que se reúnen póstumamente bajo los títulos *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*. En ellos aparece ya el poeta comprometido política y socialmente, que quiere dar voz a los desgraciados y a los olvidados y que necesita terminar con el dolor que *crece en el mundo a cada rato*⁸. Es también en este periodo cuando comienza a recoger sus impresiones sobre la relación entre el arte y la política en dos libros publicados tras su muerte, *El arte y la revolución*

4. En 1928 y en 1929 viaja a la URSS y escribe sus primeras impresiones sobre el país comunista en diversos artículos publicados en 1930 en la revista española *Bolívar*.

5. Véase el poema “Despedida recordando un adiós” (Vallejo, 1988a: 394).

6. Georgette Vallejo afirma que el poeta acogió con indiferencia la proclamación de la República porque para él “una revolución sin sangre- y la experiencia lo confirma y lo prueba- *no es una revolución*” (Flores, 1971: I, 243).

7. Debemos apuntar que a pesar de la publicación de los libros anteriormente nombrados, las editoriales rechazaron su cuento *Paco Yunque*, su ensayo *El arte y la revolución*, un conjunto de piezas teatrales y su segundo libro sobre sus impresiones de la URSS, *Rusia ante el segundo plan quinquenal*.

8. Véase el poema “Los nueve monstruos” (Vallejo, 1988a: 411).

y *Contra el secreto profesional*, significativos para hallar el sentido y el significado de su poesía última.

En 1936 estalla la guerra civil española y surge el Vallejo más revolucionario, de militancia más febril, apasionada y activa. Este hecho conmocionó al poeta e impactó fuertemente en él, afirmando que el “día de mayor exaltación humana que registrará mi vida, será el día que he visto Madrid en Armas, defendiendo las libertades del mundo”. Por ello, comienza a colaborar con los “Comités de Defensa de la República”, acude a mítines y a reuniones de solidaridad y redacta artículos respaldando la causa republicana. En diciembre viaja a Madrid y a Barcelona en misión de información y propaganda, regresando el día treinta y uno a París. La idealización de España, que pasa a convertirse en el mundo deseado y soñado, tras el estremecimiento del estallido de la guerra se refleja en una carta a Larrea de octubre de ese mismo año⁹.

Vallejo regresa a España en 1937, transitando por Barcelona, Valencia y Madrid, y visita el frente de batalla, siendo ésta una de las experiencias que más marcan su vida y su literatura postrera. Por otro lado, organiza el boletín “Nuestra España” y escribe los quince poemas que forman *España, aparta de mí este cáliz*, donde, con una expresión y voz únicas, verbaliza la tragedia que vive el pueblo español. También firma artículos y testimonios sobre la guerra civil.

Marzo de 1938 es la fecha en la que el poeta es ingresado en una clínica de París por el cansancio que durante años lleva arrastrando y el 15 de abril muere, tras un mes de agonía, sin llegar a ver el final de la guerra. En enero de 1939 los soldados republicanos del ejército del Este publicaron en España la edición príncipe de *España, aparta de mí este cáliz*, bajo la dirección de Manuel Altoaguirre. Los propios combatientes decidieron titular el libro con el nombre del último poema.

3. *Alguien limpia un fusil en su cocina/ ¿Con qué valor hablar del más allá?*¹⁰

La obra en su contexto: la publicación de *España aparta de mí este cáliz* y su recepción crítica

Vallejo muere sin publicar 120 poemas escritos entre 1923 y 1937, la mayor parte de ellos sin ninguna disposición aparente y sin títulos. Sin embargo, deja quince poemas estrictamente ordenados y numerados que tratan sobre el tema de la guerra civil española y que constituyen *España, aparta de mí este cáliz*¹¹.

Tal y como hemos apuntado anteriormente los combatientes republicanos son los que publican por primera vez *España, aparta de mí este cáliz* en 1939. Durante

9. Véase Vallejo (1982: 262).

10. Véase el poema “Un hombre pasa con un pan al hombro”(Vallejo, 1988a: 414).

11. Georgette publica estos poemas integrados como apéndice dentro *Poemas Humanos*. No podemos obviar tampoco la polémica que existe en torno a la ordenación de los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*.

muchos años, se cree que esta edición se destruye cuando finaliza la guerra y Franco toma el poder. Sin embargo, en 1983 Julio Vélez y Antonio Merino descubren varios ejemplares en la biblioteca del monasterio de Monserrat (hasta entonces la considerada edición príncipe es la compuesta por Georgette, viuda de Vallejo). Vélez y Merino publican los facsímiles en 1984 lo que facilita enormemente la labor del crítico. En ellos puede comprobarse la meticulosa elaboración de los poemas y las fechas en los que son creados, en todos los textos el poeta escribe el mes y el año de realización, 1937. Curiosamente, al observar estos manuscritos, constatamos que el tema de algunos poemas no es, en principio, la guerra civil española y que su escritura es anterior a 1937. Es el caso de “Imagen española de la muerte” que no tiene título y está escrito detrás de la hoja en la que se compone “Primavera tuberosa”, poema de principios de los años 30 que versa sobre el tema general de la muerte. Más tarde Vallejo adapta el texto a las circunstancias de la guerra española mediante correcciones hechas a mano. Algo parecido ocurre con “Invierno en la batalla de Teruel”, poema que sí trata sobre la guerra, pero en el que no aparece ninguna referencia a España.

Hallamos, por tanto, una serie de complicaciones en torno a la fecha y contenido de algunos textos¹², cuyo alcance debe ser apreciado en su considerada medida, ya que la gran mayoría se escriben en 1937 y desde el primer momento de gestación tratan sobre la guerra civil española. De este modo, a la hora de analizar hondamente *España, aparta de mí este cáliz* y reflexionar sobre su sentido y significado, debemos tener en cuenta, por un lado, las circunstancias en las que ha sido editado y por otro, todos aquellos textos que escribe Vallejo sobre la guerra civil y la relación entre el artista y su ideología en el momento de la creación. Desde esta posición son muchos los críticos y teóricos que estudian la poesía vallejana a partir de diferentes perspectivas. Perspectivas todas muy significativas y que han sido consideradas en el momento de elaboración de este trabajo.

En su artículo “los destinos de la obra y los malentendidos del destino” Américo Ferrari dispone un marco que recoge las diversas líneas de investigación y estudios sobre la obra poética de Vallejo. Este texto resulta muy útil para analizar la recepción de *España, aparta de mí este cáliz* entre los críticos. Ferrari marca “múltiples direcciones, que darán origen a importantes trabajos de síntesis que tratan de abarcar la complejidad y la polifonía de las obra en sus relaciones con el pensamiento y el quehacer poético universal, en el que Vallejo se inserta, pero también a estudios e interpretaciones parciales en los dos sentidos de la palabra” (Vallejo, 1988a: 543-544). *España, aparta de mí este cáliz* ha sido investigado a partir de aquellas que reivindican los textos como exponentes de una ideología, teoría o movimiento filosófico.

El problema surge cuando los críticos se consolidan en una de ellas, que como hemos visto es lo más normal, y se limitan a estudiar los textos bajo la rigidez de

12. Según Georgette, el poema “Masa” data de 1929, aludiendo seguramente a un fragmento de *Contra el secreto profesional* con el que puede relacionarse el poema.

una influencia determinada y única. De esta manera, encierran los poemas dentro de un posicionamiento definitivo y férreo, poniéndole así una etiqueta fija y forzando una recepción concreta de la poesía vallejianista. El mismo Vallejo rechaza la lectura ideológicamente estricta de su obra en el artículo “Literatura proletaria” que escribe en la revista *Mundial*¹³, en el que reclama su libertad expresiva, como ya lo había hecho al escribir *Trilce*¹⁴.

En este sentido podemos afirmar que *España, aparta de mí este cáliz* incluye todas estas teorías y al mismo tiempo no contiene ninguna. Vallejo es complejo, hermético y enigmático. Sus textos son dinámicos, misteriosos y oscuros, por lo que es difícil sacar un sentido categórico de ellos¹⁵. Es necesario conocer que estos estudios nos ayudan a comprender mejor la poesía del peruano, pero también que no es adecuado interpretarla bajo la configuración de una sola línea de investigación. Ciertamente es que no podemos obviar, la educación religiosa que recibió, su lealtad al Partido Comunista, su entrega al marxismo-leninismo y su particular visión de la existencia y del ser, como no podemos omitir su amor hacia el Perú y su “alma indígena”. Es preciso apreciar todas estas posiciones, pero sin poner una marca al poeta. Localizando las diferentes reflexiones e ideas en aquellos elementos que componen su universo poético y que se van transformando hasta convertirse en el himno épico que dedica al drama español de la guerra civil.

4. Donde tengo un suelo, un alma, un mapa de mi España¹⁶ **Análisis temático-formal: una aproximación a *España, aparta de mí este cáliz*.**

4.1. La transformación del universo simbólico de Vallejo en *España aparta de mí este cáliz*.

España aparta de mí este cáliz es ciertamente un obra sobre la guerra civil española. Pero no es una más de las muchas que se escriben durante los dolorosos años del conflicto y la posterior dictadura. No es un libro de circunstancias que se limita a relatar lo que sucede.

La angustia, las preguntas sobre la existencia y el ser, el desamparo del hombre y la esperanza en él, el padecimiento temporal, la búsqueda de un absoluto, la ausencia de la madre... todo este universo simbólico, característico del poeta, emerge también en su último libro. Este imaginario pasa a representarse bajo la explosión de impresiones y sentimientos que le provoca la guerra española. Se produce, así,

13. Véase Vallejo (1997: IV, 9-10).

14. Véase la carta que el poeta escribe en 1922, tras la publicación de *Trilce* en 1922 (Vallejo, 1982: 16).

15. Comprendemos que, quizá, este no es el marco más adecuado para teorizar sobre esta realidad, no obstante, no podemos dejar de advertir la importancia que la complejidad de la poesía de Vallejo tiene en la producción de un estudio sobre la misma.

16. Véase el poema “Ello es el lugar donde me pongo” (Vallejo, 1988a: 432).

una transformación de estos símbolos para convertir el poemario en un canto épico a la esperanza en un mundo mejor, más justo, donde el hombre, encarnado en el miliciano, puede mitigar su dolor existencial.

El hombre, centro de la obra poética vallejiana¹⁷, que muere de su edad y de su época¹⁸, ya no es un ser solitario, que camina desolado por el mundo. Es un miliciano que se *cuelga del hombre*¹⁹, que junto a sus compañeros, se enfrenta al horror de la guerra. Este individuo no se identifica con el ejército republicano en su generalidad, sino con el soldado raso, con el hombre de Extremadura, con los miles de Ramón Collar o de Pedro Rojas. Todos son personas anónimas, soldados a los que nadie escribió un poema, de los que nadie se acordó. A ellos escribe Vallejo los textos de su último libro, como “Pequeño reposo a un héroe de la República” (Vallejo, 1988a: 470-171):

Un libro quedó al borde de su cintura
un libro retoñaba de su cadáver muerto.
Se llevaron al héroe,
y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento;
sudamos todos, el ombligo a cuestras;
caminantes las lunas nos seguían;
también sudaba de tristeza el muerto.

El poeta se identifica de tal manera con el miliciano, que su “yo individual” trasciende para convertirse en un “yo colectivo”. Ahora todos los hombres son *mendigos que pelean por España*²⁰, desamparados y huérfanos igual que él, pero unidos bajo un mismo fin. El poeta, que *saluda al sufrimiento armado*²¹, lucha junto a sus compañeros por la victoria, pero es tal la conmoción que le causa la batalla del nuevo individuo colectivo en la *horrorosísima guerra*²² que ni siquiera sabe cómo actuar.

En torno a los *voluntarios de España*, giran el resto de obsesiones que caracterizan la poesía de Vallejo. El *proletario que muere de universo*²³ sigue herido y enfermo, sufriendo mientras combate por la *libertad de todos, del explotado y del explotador*²⁴. Tiene hambre, de alimento y de conocimiento, y busca una madre, constantemente ausente en *Trilce*, que reaparece encarnada colectivamente en Es-

17. Existe desde sus primeras composiciones una preocupación social por el hombre, ocurre por ejemplo en el “terceto autóctono” de *Los heraldos negros* y de manera más soterrada en algunos poemas de *Trilce*. Y alcanza su máxima expresión en *Poemas humanos*, en los que ya se reflejan claramente su afiliación al comunismo y su solidaridad con los más desfavorecidos.

18. Véase el poema “El alma que sufrió de ser cuerpo” (Vallejo, 1988a: 422).

19. Véase el poema “Cortejo tras la toma de Bilbao” (p. 467).

20. Véase el poema “Batallas” (Vallejo, 1988a: 462).

21. Véase el poema “Batallas” (p. 462).

22. Véase el poema “Invierno en la batalla de Teruel” (p. 472).

23. Véase el poema “Himno a los voluntarios de la República” (p. 451).

24. Véase “Himno a los voluntarios de la República” (p. 454).

paña. De esta forma, los desamparados dejan de estar solos, ha llegado la hermandad entre los hombres y en la madre España se halla la esperanza de la unidad y el pleno conocimiento en un espacio armónico, guiado por la paz y la justicia, un *mundo español hasta la muerte*²⁵. La fraternidad entre Vallejo y los milicianos se hace explícita en el poema “Cortejo tras la toma de Bilbao”: *Herido y muerto, hermano / criatura veraz, republicana, están andando en tu trono*.

La transposición de lo individual a lo colectivo convierte *España, aparta de mí este cáliz* en un himno de *dolores con rejas de esperanza, de dolores de pueblos con esperanzas de hombre*²⁶. Donde el sufrimiento y la angustia causados por la guerra alcanzan un sentido impar: el de la esperanza en los hombres para transformar el mundo en un lugar más justo. Por primera vez en la poesía de Vallejo se asoma esta esperanza, por primera vez la fe se vislumbra en el futuro, en vez de en un pasado idílico, único lugar de protección y felicidad, en el que se ampara en su obra anterior. Este nuevo posicionamiento convierte el libro en una auténtica epopeya, algo totalmente inusual si lo comparamos con el resto de la poesía del peruano.

Sin embargo, por otra parte, el poeta es incapaz de separarse de la incertidumbre y de la duda, compañeras inseparables en toda su obra. De este modo, en los dos últimos poemas, reaparece el temor y revela a sus compañeros la posibilidad de la derrota:

¡Cúidate España de tu propia España!
 ¡Cúidate de la hoz sin el martillo,
 Cúidate del martillos sin la hoz!
 [...]

 ¡Cúidate de tus héroes!
 ¡Cúidate de tus muertos!
 ¡Cúidate de la República!
 ¡Cúidate del futuro!
 (Vallejo, 1988a: 480)

En “España, aparta de mí este cáliz” la advertencia del fracaso va dirigida a los *niños del mundo*, que heredarán la desolación y la injusticia si *la madre España cae*. Así lo expresa Vallejo en este último y estremecedor canto:

Niños del mundo
 si cae España —digo, es un decir—
 si cae
 del cielo abajo su antebrazo que asen
 en cabestro, dos láminas terrestres;
 niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
 ¡qué temprano en el sol lo que os decía!

25. Véase “Imagen española de la muerte” (p. 467).

26. Véase “Himno a los voluntarios de la República” (Vallejo, 1988: 449).

¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
 ¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!
 [...]
 ¡Bajad la voz, os digo;
 bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
 de la materia y el rumor menos de las pirámides, y aún
 el de las sienas que andan con dos piedras!
 ¡Bajad el aliento, y si
 el antebrazo baja,
 si las férulas suenan, si es la noche,
 si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
 si hay ruido en el sonido de las puertas,
 si tardo,
 si no veis a nadie, si os asustan
 los lápices sin punta, si la madre
 España cae —digo, es un decir—,
 salid, niños, del mundo; id a buscarla!...
 (Vallejo, 1988a: 481-482)

4.2. *España aparta de mí este cáliz*: el florecimiento de un nuevo lenguaje poético.

No sólo el mundo simbólico de Vallejo se altera en *España, aparta de mí este cáliz*, también se produce una evolución en el uso del lenguaje. Si atendemos a las líneas de investigación señaladas en el tercer apartado, tanto la lectura de la obra de Marx como la experiencia religiosa marcan enormemente la estructura formal del libro. Como bien dice Ortega: “especialmente en *España...* la enunciación está armada sobre una interdiscursividad plena: los poemas vienen del habla de la poesía popular de la guerra, de las misivas y partes del frente, de los lemas, testimonios y proclamas, que son el horizonte oral donde la guerra civil española fue en primer lugar, una ferviente ampliación de las funciones del habla”. El lenguaje árido y conceptual de *Trilce* desaparece para dar lugar a una expresión ferviente y dramática, desbordada de emoción ante los acontecimientos que relata, traducida en un tono himnico que convierten la reunión de textos del libro en un solo poema, en una epopeya.

Las referencias religiosas también están presentes en toda la obra²⁷. El poeta canta en ella al *obrero, salvador, redentor nuestro* y le pide *perdónanos, hermano nuestras deudas* (Vallejo, 1988a: 452). Las correspondencias con el cristianismo se extienden desde el propio título (extraído del último poema por los milicianos que

27. Recordemos que no sólo en *España, aparta de mí este cáliz* Vallejo toma como referencia simbólica la experiencia religiosa, también lo hace en *Poemas humanos* y es una constante a lo largo de las composiciones de *Los heraldos negros*.

lo publicaron), pasando por correlaciones con pasajes de La Biblia en muchos de los textos y terminando por poemas completos que recuerdan a salmos cristianos. Es interesante, retomando lo anteriormente dicho, tener en cuenta algunas líneas de investigación que afirman que lo que realmente propone Vallejo en esta obra es hacer una analogía entre el marxismo y el cristianismo.

El poema “Redoble fúnebre a los escombros de Durango” (Vallejo, 1988a: 476,478), uno de los más corregidos por el poeta si atendemos a los manuscritos, recuerda a un cántico eclesiástico en el momento de la liturgia:

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
Padre polvo que asciendes del alma.

Padre polvo que subes del fuego,
Dios te salve, te calce y dé un trono,
Padre polvo que estás en los cielos.

Las referencias a La Biblia se localizan en gran parte de las composiciones del libro. Por ejemplo “El himno a los voluntarios de la República” (Vallejo, 1988a: 449-454) se inspira en la profecía de Isaías: *¡Entrelazados hablarán los mudos, los tullidos andarán!/ ¡Verán, ya de regreso, los ciegos/Y palpitando escucharán los sordos!* Como bien afirma James Higgins en este poema “toda distinción social desaparecerá y las grandes plagas que afligen al hombre serán abolidas” (Flores, 1971: II, 326-327): *¡Y trabajarán todos los hombres,/ engendrarán todos los hombres,/ comprenderán todos los hombres!*

El poema “Masa” (Vallejo, 1988a: 475), por su parte se basa en la resurrección de Lázaro. Se centra en el campo de batalla en el que hay un hombre muerto que gracias al calor de sus compañeros consigue resucitar:

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorpórose lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

Al igual que ocurre en toda la obra poética de Vallejo, también en *España, aparta de mí este cáliz* existencia y poesía pasan a ser la misma realidad. Para Julio Vélez “La asimilación y transformación de los materiales artísticos de la realidad le permiten a Vallejo entender la misma realidad como substancia básica de la poesía” (Vallejo, 1988b: 30). En su obra póstuma se fusionan la religión y la historia, la revolución y la revelación y desde este original espacio simbólico florece una palabra nueva, eminentemente profética y salvadora. Siguiendo a Soledad Fariña en su artículo “Vallejo y España”: “La guerra suscita en Vallejo un estado de iluminación... de ahí que el tono de este libro nunca caiga en la pesadumbre ni en la resurrección.

Es el fervor y la inocencia lo que da verdadera intensidad al libro. Además, la clarividencia es el final despojamiento del yo mismo... el yo se disuelve, por una parte, en la experiencia visionaria del futuro; por la otra, en un lenguaje no sólo de resonancia bíblica sino también, y sobre todo, de profunda estirpe castellana”.

La guerra española hizo vibrar vital y poéticamente a Vallejo. Alrededor de sus versos se reunieron el amor universal, la esperanza, la justicia y la salvación. Por un instante el desamparado hombre vallejiano halló una madre en España y una respuesta en la batalla. En su último aliento lírico el peruano clamaba a los voluntarios: *por la vida, por los buenos, ¡matad a la muerte, matad a los malos!* (Vallejo, 1988a: 454).

Tras su muerte, el poeta nos regala una última obra entusiasta y vibrante, henchida por la pasión que siente en la lucha junto a los que considera sus hermanos, los voluntarios españoles republicanos. En ella permanece un último Vallejo esperanzado con la ternura que caracteriza toda su poesía. Con su visión particular de un mundo que se le deshacía, pero que rehízo contemplando la batalla con una mirada única, siempre impetuosa y siempre taciturna. El alma vagabunda de Vallejo descansa hoy en sus versos: *Por eso, al referirme a esta agonía, / aléjome de mí gritando fuerte: / ¡Abajo mi cadáver!...Y sollozo*²⁸.

Bibliografía

- FERRARI, Américo (1989): “El lugar de España en los poemas de París”, en *Hispania*, nº72, Madrid.
- FERRARI, Américo (1974): *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila.
- FLORES, Ángel (1971): *Aproximaciones a César Vallejo*, tomos I y II, New York, Las Américas.
- LARREA, Juan (1980): *Al amor de Vallejo*, Valencia, Pre-textos.
- LORA RISCO, Alejandro (1965): “César Vallejo y la guerra civil española”, en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de cultura hispánica*, nº 183, Madrid.
- MARTÍNEZ GARCÍA, FRANCISCO (1976): *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*, León, Colegio Universitario de León.
- VALLEJO, César (1997): *Poesía completa*, tomo IV, ed. Ricardo Silva-Santesteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VALLEJO, César (1988a): *Obra poética*, edición crítica y coordinación de Américo Ferrari, Nanterre, Colección Archivos.
- VALLEJO, César (1988b): *Poemas en prosa, poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz*, Madrid, Cátedra.
- VALLEJO, César (1982): *Epistolario general*, Valencia, Pre-Textos.
- VALLEJO, César (1978): *El arte y la revolución*, Barcelona, Laia.
- VV.AA. (1988): *En torno a César Vallejo*, edición de Antonio Merino, Madrid, Júcar.

28. Véase el poema “Invierno en la batalla de Teruel” (Vallejo, 1988a: 473).



El amor y la muerte: influencia de *El Cantar de los Cantares* en la obra de los poetas San Juan de la Cruz y Gonzalo Rojas

Elisa T. Di Biase
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Gonzalo Rojas, San Juan de la Cruz, Cantar de los cantares, erotismo, muerte.

A la tradición hispánica y sobre todo a la poesía moderna en esta lengua, “El Cantar de los cantares”, poema epitalámico bíblico, entra básicamente por tres vías: la lectura de la *Vulgata latina* de San Jerónimo, la traducción desde el hebreo de Fray Luis de León y, curiosamente, a través del inmenso influjo que dicho texto tuvo en la obra de uno de los más grandes poetas que haya tenido nuestro idioma, San Juan de la Cruz, cuyos versos han irradiado esta influencia generación tras generación.

En el caso del poeta chileno Gonzalo Rojas (Lebu 1917 – Santiago 2011), puede ser que la filtración de dicho poema en su obra se haya realizado por las tres sendas mencionadas; sin embargo, es muy claro que la que tiene más peso es la de la obra de San Juan de la Cruz, a quien leyó desde que era niño cuando se encontraba becado en un internado religioso y a quien siempre llamó “el rey de la lengua”.

No debe sorprendernos el fuerte arraigo que en los versos del poeta chileno tuvieron las obras del fraile carmelita, ya que Gonzalo Rojas fue un poeta invariablemente ligado a la tradición; sin embargo, su vínculo con ella no fue jamás un vínculo academicista, por el contrario, trató siempre de reconocerse en la tradición, de reinventarla y reinventarse a través de ella, de establecer parentelas reales e imaginarias, de crear y recrearse en un diálogo continuo.

La influencia que el santo ejerce en el poeta chileno es de muchas dimensiones –incluso en un nivel formal y léxico–, pero, sobre todo, toca la propia esencia de la escritura, ya que Rojas en la obra de Juan de Yepes encuentra un paradigma de poesía erótica y mística, una búsqueda de lo absoluto que confluye con su propio punto de vista del mundo. Ambos autores ostentan una poesía reveladora, transportadora y unificadora, de comunión, entrega y elevación espiritual. Los dos recurren al erotismo para expresar las verdades más profundas de la existencia humana con la única diferencia de que San Juan de la Cruz lo hace desde el punto de vista del

dogma cristiano –aunque muchas veces lo transgrede-, con una divinidad masculina y personal, y Gonzalo Rojas se expresa a través de una multiplicidad de imágenes religiosas, sin ataduras a ninguna fe, y por vía de un planteamiento de lo absoluto en términos femeninos.

Sin embargo, no todas las coincidencias entre los autores se deben a la influencia de Juan de Yepes. Ambos poetas pertenecen a la tradición mística en lengua castellana y, como parte de ella, comparten un bagaje cultural y lingüístico que los une. Entre sus principales lecturas compartidas se encuentran “El Cantar de los cantares”, los poetas místicos sufíes y las obras de Santa Teresa de Jesús.

Ya se ha escrito mucho sobre el influjo que este poema bíblico ha ejercido en la obra –y en la vida- del santo carmelita. Sin embargo, me interesa profundizar en las similitudes que existen entre la manera en que este texto permea en su poesía y en la del autor contemporáneo, ya sea por vía directa o por una confluencia de visiones y de sentidos.

La Real Academia Española define el misticismo como “Doctrina religiosa y filosófica que enseña la comunicación inmediata y directa entre el hombre y la divinidad, en la visión intuitiva o en el éxtasis” (RAE, 2001: 1516). Podríamos ir más allá. El misticismo representa una unión sustancial con la divinidad, con lo Otro, con aquel *Mysterium tremendum* de Rudolf Otto, una comunión en la que el “yo” se disuelve para integrarse con algo trascendente. Esta disolución de la persona es el éxtasis, cuya experiencia es inefable y, por lo tanto, para su expresión, poetas y místicos recurren a un discurso enigmático y polisémico. Pero, ¿qué hace que este discurso no sólo colinde, sino se funda con el discurso erótico? ¿En dónde radica la similitud entre ambas experiencias? Según Juan Antonio Rosado, “*Mística* posee la misma raíz que ‘misterio’, y es el misterio de la unión sexual humana quizás el más antiguo e indescifrable, no sólo por sus consecuencias en el campo de la fertilidad, sino en el mismo hecho del *placer* como algo cuya materialidad nos conduce a algo paradójicamente inmaterial e inefable” (Rosado, 2003: 101). Esta inefabilidad que se alcanza a través del acto erótico presenta, al igual que la mística, al éxtasis como vía de acceso, es decir, que en el erotismo existe igualmente la desintegración del yo y su integración a algo más allá de él, a la otredad. El vínculo entre erotismo y mística rebasa el ámbito de la mera metáfora: la unión erótica es un símbolo universal de la trascendencia que implica el misticismo. En un lenguaje ambivalente y contradictorio, las caricias terrenales tocan los ritos y oraciones y transportan hacia la divinidad.

La sexualidad y la unión amorosa son aspectos humanos que ninguna cultura puede dejar a un lado. Quizá es por ello que, como símbolo, persisten en tantas tradiciones místicas y religiosas, incluso en aquellas que hacen del ascetismo un valor, como la cristiana, que mantiene la metáfora erótica por conducto de “El Cantar de los cantares” y que en San Juan tiene, quizá, a su más digno exponente.

La mística y el erotismo parten de un sentimiento de aislamiento, de discontinuidad, y del *deseo* de mitigarlo, de ser continuo, ya sea en el cuerpo del ser amado, en la divinidad o en el Todo. Estos tres elementos tienden a fundirse en la mente

de quien experimenta el éxtasis y es por eso que el lenguaje místico-erótico los enlaza.

Tanto el placer erótico y estético, como los arrebatos místicos, son un intento por recuperar el paraíso perdido, por volver a la unidad con un cosmos del que la conciencia y las labores nos han expulsado; nos despeñan en el lado irracional, rompen el orden del mundo del trabajo y el juicio, de la identidad, lanzándonos a la impersonalidad y a la indiferenciación: confirman esa intuición esencial del hombre que siempre le ha dicho que tanto él como el mundo, la conciencia, el ser y la existencia gozan de una identidad última.

El sacrificio religioso comparte esta misma función. Ha sido Georges Bataille quien ha descrito más claramente esta coincidencia. Obsesiona al filósofo, al hablar específicamente del erotismo, que, a pesar de ser una exuberancia de la vida, el acto sexual conlleva una momentánea destrucción del individuo y su identidad aislada. Cuando dos seres discontinuos se precipitan hacia el abismo que los separa a través de un acto que derrocha vida, tienen ansias de morir, de matar, al menos transitoriamente, al ser amado. Obedeciendo a la nostalgia de la continuidad, violan y son violados en el recinto de su personalidad, se destruyen temporalmente: son víctimas de sacrificio.

Los amantes vislumbran, el uno en el otro, la profundidad del Ser a la que se lanzan en conjunto. La disolución de la individualidad revela la continuidad. Como en el sacrificio religioso, de acuerdo con el pensador francés, “La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, *lo sagrado*” (Bataille, 2002: 27).

¿La muerte de los amantes y la consecuente revelación de lo sacro no se parece a la muerte que anhela Santa Teresa cuando dice “muero porque no muero”, verso que el mismo San Juan adapta a sus obras? La santa quiere morir para el mundo discontinuo y, mediante esa muerte, *fundirse* con la divinidad. Lo *sagrado* de los sacrificios primitivos está íntimamente ligado con lo *divino* de cultos posteriores: es la experiencia del develamiento de la continuidad del ser, que bien puede estar depositada, como ocurre en muchas religiones, en la persona de un Dios; sin embargo, aún tras la huida de los dioses, la posibilidad de lo sagrado permanece porque es algo que le pertenece al hombre, es el espacio donde han morado todas las divinidades, es anterior a ellas y sobrevivirá su muerte. Según el propio García Ponce, “Es el hombre [...] el que suscita la presencia de lo divino y ese poder se halla ligado a los estados primitivos, a nuestros propios orígenes” (García Ponce, 2002: 103).

De esta forma, la esperada caída no es solamente un aspecto de la sensualidad humana, sino que forma parte de la experiencia de los místicos. En ambos casos es difícil discernir si lo que se desea es el extremo vital o la aniquilación. Los extremos se juntan prodigiosamente. El cuerpo, que es nuestro ser terreno, toma parte en ese llevar al extremo la vida hasta las fronteras de la muerte.

También Rojas concuerda en su poesía con la visión que Georges Bataille propone del erotismo como “aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 2003:

15). El “yo lírico”, en la mayoría de las ocasiones, parece encontrarse en un trance, fuera de sí, en otras palabras, muerto para sí, y en este fenecer es que logra vencer a la muerte, es decir, vivir con la mayor intensidad, en contacto con el Ser o, como diría el propio Bataille, en la plenitud de la “experiencia interior”.

Tanto para Bataille como para Rojas, la mujer funge como ventana, como disparador de la experiencia “sobrenatural”. Para el primero es la víctima sacrificial. Desde tiempos remotos, lo sagrado, en su aspecto más tangible, más íntimamente conectado con la vida, ha estado vinculado con la fecundidad terrestre y la mujer está unida místicamente con la Tierra. De aquí nace la divinización de lo femenino que viene desde las primeras civilizaciones y que Gonzalo Rojas y quizás el propio Bataille, de una manera mucho menos transparente, toman para sí, anexándole su propio simbolismo. Para Rojas, la mujer es puerta hacia lo sagrado, hacia lo Absoluto. Su poesía magnifica al ser amado, deifica lo femenino hasta el punto de convertirlo en el término de la procesión mística, en el Fundamento último. La unión sexual tiene dimensiones cósmicas, según Marcelo Coddou, “el sexo omnipresente es el gran fecundador universal, nunca mero encuentro de dos cuerpos solitarios” (Coddou).

Como sabemos, el rito es la representación de un mito, es decir, su reactualización. En el erotismo sagrado, el acto sexual funge como rito, es decir, revive determinados mitos de la comunidad en que se encuentra inserto. Estos mitos generalmente se remiten a las divinidades de la fertilidad, de los placeres o de los excesos; sin embargo, en otros casos, el acto sexual toma connotaciones más intrincadas y llega a representar toda la dimensión de lo sacro. En Gonzalo Rojas, la visión del erotismo como ciclo que incluye la revelación de lo sagrado, la ruptura o muerte del “yo” y la posterior unión con el Todo con el subsecuente renacimiento, puede ser interpretada de ambas formas: ya sea como un culto a la fertilidad o a los placeres, o como la actualización de un mito genésico, del mito genésico de la cosmovisión del autor chileno: el mito fundador del universo como *continuum*, cuyo centro es lo femenino y la única fuente de sentido es el Eros, como el Amor lo fue para San Agustín.

En cuanto a “El Cantar de los cantares”, poco en concreto puede decirse. Sin embargo, todo en él parece apuntar hacia un vacío. Como señala Guido Ceronetti, “Desde la letra ‘shin’ que lo abre hasta la letra ‘mem’ que lo cierra es una tumba limpia y desierta; la linterna curiosa que lo profana no encuentra ni momia ni lienzos ni láminas incisas ni vida de muertos” (Ceronetti, 2001: 39).

Aterrados ante semejante precipicio, críticos y exégetas han lanzado la más amplia variedad de interpretaciones sobre el poema bíblico, teorías que van desde describirlo como una obra de teatro (con una clarísima división en actos y con la intervención de diversos coros) hasta tacharlo de un ejemplo de sonambulismo literario, sin embargo, todas las aseveraciones sobre “El Cantar...” flotan sobre la nada, no lo tocan, no logran iluminar la voracidad de su oscuridad. Se interpreta el cantar por intolerancia de su vacío. Se intenta, desesperadamente, meter a Dios sin enten-

der que, si Dios no está ahí, es más sagrado que nunca. Si existe el amor humano, existe el meollo del amor divino.

El vacío de “El Cantar...” confirma su sacralidad. En palabras de Ceronetti, “Todo lo que está vacío, el *vacuum* lucreciano, el desierto, una fosa, una habitación, una carcasa, un estuche, es una parte del Gran Misterio, significa la espera de Alguien o una Presencia oculta” (Ceronetti, 2001: 41). Un visionario, el rabino Aqiba, lanzó “El Cantar de los cantares” al canon como una flecha y el epitalamio asumió, desde ese instante, la tarea de significar todo el amor posible. Y lo ha hecho bien. “El Cantar...” nos clava desde las páginas bíblicas la mirada de su enigma insoportable tal como la Sulamita clava en el Amado sus ojos salteadores. Los setenta y dos ancianos lo supieron y comunicaron solemnemente a Siméon Ben Azai que el *Shir-hashirim* (Cantar de cantares) contaminaba las manos, era santo, santísimo (*qadosh-qadoshim*), un objeto sagrado amenazador.

Amor carnal, amor místico, amor entre puras hipóstasis, son caras del Amor. En este tipo de poesía no hay distinción de grados o de valor. No está vacía porque se le niegue significado, sino porque no se le ha negado nada.

No sin ejercer una cierta violencia crítica –porque ante totalidades analógicas como “El Cantar de los cantares” y las obras de estos dos autores la división temática siempre lo es-, en un estudio más extenso he encontrado una serie de rubros que dejan ver distintas maneras en las que el texto bíblico cristaliza paralelamente en la poesía de los escritores que nos conciernen. Los titulé: “La nada revelada”, “El amor y la muerte”, “El amor como herida”, “El amor como llama”, “El amor, el Paraíso, la fuente y el conocimiento” y “El amor como hermosura”.

Debido a la extensión de este artículo, he decidido concentrarme en una de las más representativas: el amor y la muerte. Si es verdad que existe una enorme cantidad de textos y tradiciones que relacionan estos elementos, también es cierto que “El Cantar de los cantares” es, dentro de la tradición occidental, uno de los primeros textos –si no el primero- que establece en escritura esta oscura alianza.

Si fuera preciso encontrar una máxima en “El Cantar de los cantares”, alguna definición a la cual aferrarse en su limpieza de pensamiento, se encontraría una sola, una que equipara al Amor con la Muerte, que señala el horror, la voracidad del deseo, que hace que colinden el exceso de vida, la plenitud de ser, y la destrucción. Una sola máxima parece dar a Bataille la razón desde el epitalamio:

Pone me ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium tuum, quia fortis est cum mors dilectio; dura sicut infernus aemulatio, lampades ejus, lampades ignis atque flammaram. (San Jerónimo, 1958: 123-124)

Ponme como sello sobre tu corazón, como sello sobre tu brazo, porque el amor es fuerte como la muerte, duros como el infierno los celos, las sus brazas (son) brasas de fuego encendido vehementísimas. (de León, 1958: 123-124)

Un sello en tu mente
 Y un brazaletе que yo sea
 Porque el Amor es duro
 Como la Muerte
 El deseo es despiadado
 Como el sepulcro
 Carbones ardientes son sus fuegos
 Una astilla de Dios encendida (Ceronetti, 2001: VIII, 6.)

Me interesa la aparición de las tres versiones de “El Cantar...” porque hay un concepto que varía de una a otra. La Vulgata dice que es la *aemulatio*, la rivalidad, la que es dura como el infierno, Fray Luis traduce *celos* y Ceronetti escoge la palabra *deseo*, pues el vocablo hebreo es *qinah*, equivalente a pasión, desmesura, furor, a la fuerza ciega del deseo que es, voraz como el *Sheol*, como la misma muerte, fatídico como el sepulcro.

La *qinah*, la pasión desmedida, el deseo incontenible, mueve también a los amores metafísicos, a los anhelos trascendentes, amores de los que es imposible negar el aspecto erótico pues, como afirma el traductor del cantar, “no hay más morbosidad y demencia que en cualquier otro amor carnal en el amor intensamente carnal, espasmódico, transververante, vivido y sufrido intramuros y en las calles, humano y más que humano, entre un ser humano y una figura sagrada” (Ceronetti, 2001: 51).

Es la *qinah* la que mueve a los esposos de “El Cantar...”, a los amantes de la poesía sanjuanística y rojiana, es ella misma quien impulsa al santo en su amor a Dios y al poeta chileno en su anhelo de Absoluto. El amor duro como la muerte impregna todas sus páginas, un amor vivo hasta las últimas consecuencias, hasta su desbordamiento en la destrucción.

En “Cántico espiritual” se deja ver la intensidad arrebatadora de la *qinah* que consume a la Esposa hasta dejarla moribunda:

Y todos cuantos vagan
 de ti me van mil gracias refriendo,
 y todos más me llagan,
 y déjame muriendo
 un no sé qué que quedan balbuciendo.

Mas ¿cómo perseueras
 ¡jo vida! no viuiendo donde viues,
 y haciendo porque mueras
 las flechas que recibes
 de lo que del Amado en ti concibes? (de la Cruz, 2000: 107)

Al recibir noticia de las gracias del Amado, el deseo de la esposa aumenta, tanto, que la hiere al borde de la muerte ese “no sé qué que quedan balbuciendo”. La

experiencia inefable de la unión, aunque sea en forma de promesa, es suficiente para exacerbar su ser hasta el borde de la destrucción misma.

En la estrofa siguiente, el autor expresa por medio de paradojas, muy barrocas, la contradicción que engendra este intensísimo amor que hace que la vida misma de la esposa no viva en su cuerpo, sino en el objeto de su deseo que se encuentra fuera de ella misma y al que no puede unirse más que a través de la propia muerte. La vida misma engendra las flechas con las que se destruye a partir “de lo que del Amado en ella concibe”, es decir, de su propia *qinah*.

Obviamente, en San Juan operan dos corrientes distintas que, al final, se unen. En primer lugar está la concepción cristiana de la vida después de la muerte que, en los casos venturosos, es la vida con Dios. El Alma quiere morir para el mundo y vivir la vida eterna; sin embargo, los trances místicos de fray Juan se dieron en vida; tuvo, como todos los amantes, pequeñas muertes que lo unían con el objeto de su deseo y, en este sentido, es que su pasión vital desbordaba buscando ese extremo vital que se une con el desfallecer.

Paradojas similares las podemos observar en todo lo largo de la obra de Gonzalo Rojas. Las oposiciones y encuentros entre el Amor, la Vida y la Muerte lo obsesionan. Uno de sus poemas más representativos es “¿Qué se ama cuando se ama?” en éste, el sujeto lírico hace una reflexión sobre el Amor, haciendo a Dios preguntas febriles acerca de su naturaleza última:

¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida
o la luz de la muerte? (Rojas, 2004: 73)

Hay que notar aquí que, como en San Juan es la propia vida la que elabora las flechas que con ella acaban, para Rojas, la luz de la vida resulta terrible, la cualidad tremenda de este fulgor, de esta intensidad vital que es el Amor, es la que lo emparenta con la luz de la muerte. A lo largo de toda su obra se va dando este juego, esta oposición que, al final, iguala. Un ejemplo muy ilustrativo se da en un fragmento del poema “A unas muchachas que hacen eso en lo oscuro”, pues se dice que cae

torrencial
el semen en su granizo mortuorio. (Rojas, 2004: 163)

El poema relata, desde el punto de vista de un *voyeur*, el encuentro amoroso entre dos “lésbicas baudelerianas”. En un punto se dice que llueve semen, como si lloviera fuego sobre Sodoma y Gomorra. Cae sobre ellas un “granizo mortuorio”, en efecto, pero hecho de la misma sustancia que funge como semilla de la vida. Cae sobre ellas una descarga de destrucción vital, de extremo amoroso que mata.

Al igual que San Juan y que los amantes de “El Cantar...”, los sujetos poéticos de Rojas eligen una vida que colinda con la muerte, el amor en su extremo sacrificial, religador. Muestras de esto hay en un sinnúmero de sus obras, pero cito a continuación un fragmento del poema “Oriana”:

(¡cólera y a callar!), y a otra cosa menos abyecta: ni soy
Heatcliff feo como soy ni ella Catherine
Earnshaw pero el espejo
es el espejo y Cumbres Borrascosas sigue siendo el único
éxtasis: o vivir
muerto de amor o marcharse del planeta.¹

El sujeto lírico presenta en este fragmento del poema el problema básico del ser humano y su abandono, de su infinita necesidad de trascendencia, el de su *qinah* eterna. Habla de sí mismo y su pareja diciendo que no son los protagonistas de la historia paradigmática, eternizada, de amor que representa *Cumbres Borrascosas*, pero reclama para él y para todos aquellos que se ven unos y aislados en el espejo, el derecho de vivir en ese mismo extremo de vida que los libera de la soledad y limitación espacio-temporal que refleja el cristal: “o vivir/ muerto de amor o marcharse del planeta”. Juan de Yepes vivió muerto de amor, Santa Teresa vivió muriendo porque no moría, y los amantes de “El Cantar...” se aferran el uno al otro, gozosos de soportar esa dureza del Amor y del Deseo que son como la Muerte.

El mismo sumergirse en la “noche oscura del alma” implica una muerte, un rompimiento del “yo”. El alma sale de su casa, es decir, que quien pasa por este trance se abandona, muere para sí para fundirse con Dios, al igual que los amantes que, comenzando por desnudarse, se van despojando de sus seres personales hasta unirse por completo.

Sin embargo, el poema sanjuanista que más intensamente refleja este Amor que colinda con la Muerte es “Llama de amor viva”, cuya primera estrofa cito a continuación:

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres;
¡rompe la tela de este encuentro! (de la Cruz, 1999: 238-239)

Para Gabriel Castro, “aquí la vivencia transmitida por el poema presenta el amor como gozo actual que reclama el gozo futuro y eterno. El precio de ese gozo es el estrago y afrenta de la muerte” (Castro, 1992: 449). Yo no estoy del todo de acuerdo. Por supuesto que se refleja un gozo que es la promesa de la vida eterna al lado de Dios (sobre todo para aquellos familiarizados con la doctrina sanjuanista), pero el poema habla también de un gozo erótico actual intensísimo, un gozo que es el deseo exacerbado hasta los mismos límites de la vida, un deseo que quiere con tal

1. Gonzalo Rojas. “Oriana”. en Fondo Editorial Pequeña Valencia. <http://www.eldigoras.com/eom/2002/aire10pvgr01.htm#oriana> (20 de febrero de 2011).

fuerza que, para realizarse, desea la misma muerte. La muerte, desde mi punto de vista, no se presenta como afrenta o estrago, sino como el punto en el que esta *qinah* insoportable encontrará su alivio, llenará su ambición desmedida de eternidad.

En la estrofa citada podemos visualizar al amante asomado completamente hacia el abismo, luminoso, ardiente y listo para el salto mortal definitivo. Podemos percibir la delgadez de la tela que lo separa del objeto de su deseo y esa delgadísima tela es nada menos que la propia vida.

El poema es enunciado desde una perspectiva de umbral, su locación es la misma puerta del abismo. Nos encontramos ante un deseo voraz que es vértigo, que se mueve sobre los caballos del éxtasis hacia la autodestrucción y la eternidad. No hay más propuesta que el salto mortal definitivo.

Los amantes de la poesía de Gonzalo Rojas se encuentran, numerosas veces, en la misma circunstancia. Un ejemplo que se enuncia en un tono similar al de “Llama de amor viva” lo encontramos en el poema “Pareja humana”:

Así el amor en el flujo espontáneo de unas venas
encendidas por el hambre de no morir, así la muerte:
la eternidad así del beso, el instante
concupiscente, la puerta de los locos,
así el así de todo después del paraíso:
-Dios,
ábrenos de una vez. (Rojas, 2004: 104)

El poema nos dice que el amor fluye en las venas de los amantes, “encendidas por el hambre de no morir”, es decir, por el deseo de eternidad, sin embargo, este deseo se equipara, de forma súbita, a la muerte. El beso es eterno, la concupiscencia dura un instante. Eternidad y fugacidad, vida y muerte, danzan en el encuentro amoroso asumiendo una la identidad de la otra alternadamente. De pronto se menciona la ubicación, si así se le puede llamar, de este desenfreno: “la puerta de los locos”. ¿A dónde lleva esta puerta? La incógnita se resuelve cuando el sujeto lírico del poema interpela a Dios para pedirle que les abra de una vez.

Esta “pareja humana” se encuentra, como el sujeto lírico de fray Juan, en la misma puerta del abismo; los tres personajes están “locos” de éxtasis, fuera de sí, a punto de dar ese salto mortal que convertiría el exceso de vida en destrucción. Los dos últimos versos del poema, “-Dios,/ ábrenos de una vez”, son muy similares a la petición que hace el sujeto poético de “Llama de amor viva” en el último verso de la estrofa citada: “¡rompe la tela de este encuentro!”.

Acercas de la aproximación de Eros y Thanatos en su obra, Gonzalo Rojas ha declarado:

El Eros está transido por el Thanatos que es la muerte. Lo erótico se te da en instantes, y a muerte, igual y la vida igual. Todos somos instantes. No hay que ser ningún sabio para decir eso. El prodigio del orgasmo, por ejemplo, es Eros y Thanatos al mismo

tiempo. Estoy amando con adoración a una, la mancho con la hermosura seminal y sucede que ahí mismo hay una parálisis fisiológica en el macho: la que llaman tristeza después del coito. A la muchacha le pasa un poco distinto. Bueno, pero afuera de eso, en una sola urdimbre, se me da lo enigmático, lo que no alcanzo a saber, eso es lo que llamo numinoso, en el sentido sagrado. El cuerpo es sagrado.²

Lo numinoso aparece, en la visión del mundo del autor chileno, como una trinidad Amor-Vida-Muerte. Esto no deja de lado otros aspectos del ser humano, pues, como el propio autor ha afirmado, “no hay nada humano ajeno a Eros”³. El instante por excelencia en que tiene lugar esta trinidad sagrada es el orgasmo. Tanto los amantes del poema “Pareja humana” como el sujeto lírico de “Llama de amor viva” parecen encontrarse en momentos similares a esa “*petite morte*”, como le han llamado los franceses, en la exacerbación límite del ser.

Más fisiológicos que San Juan, aunque éste no se encuentre del todo alejado del cuerpo, “El Cantar de los cantares” y la obra de Gonzalo Rojas también tocan las puertas de lo divino. “El Cantar...” no menciona a Dios pero lo contiene, Gonzalo Rojas le pide que abra las puertas del paraíso, lo hace testigo y partícipe del Amor. Un último ejemplo en este sentido lo provee el siguiente fragmento del poema “El Fornicio”:

¿fenicia
cartaginesa, o loca, locamente andaluza
en el arco de morir
con todos los pétalos abiertos,
tensa
la cítara de Dios, en la danza
del fornicio? (Rojas, 2004: 105)

En él, el sujeto lírico hace, en forma de pregunta (lo cual da a la realidad un carácter ambiguo e incierto), la descripción de una mujer de identidad volátil, con la flexibilidad del símbolo, que es una flor abierta que muere en el fornicio, que se sacrifica en esa danza de vida y muerte, de eternidad y fugacidad, cuya música parece provenir de la “cítara de Dios”. Los amantes bailan el ritmo sagrado, el ritmo del tiempo mítico que muere y renace cíclicamente.

Así, dos obras que dialogan a través de los siglos, las poesías de Juan de Yepes y la de Gonzalo Rojas comparten el fondo y muchos elementos de la forma del epitalamio bíblico. El fuego del texto sagrado, tomado por San Juan, se transmite hasta el siglo XX y pervive, transformado y resignificado. El diálogo a tres voces sobrevive y llama a ser alimentado por futuros autores y sus lecturas y reescrituras.

2. Gonzalo Rojas. “No pongan flores encima, pongan aire.” Entrevista con Rodrigo Hidalgo. www.letras.s5.com/gonzalo150202.htm (20 de febrero de 2011).

3. Gonzalo Rojas. “Los físicos son los grandes poetas de hoy”. Entrevista con Rosa María Echeverría. www.letras.s5.com/rojas221102.htm (20 de febrero de 2011).

Bibliografía

- (1958): “*Canticum canticorum*” en *El Cantar de los cantares*, Vulgata latina, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1958): “El Cantar de los cantares” en *El Cantar de los cantares*, tr. Fray Luis de León, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2001): *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición, Tomo II, Madrid, Espasa Calpe S.A.
- BATAILLE, Georges (2002): *El erotismo*. Barcelona, Tusquets Editores.
- CERONETTI, Guido (2001): *El Cantar de los cantares*, tr. Claudio Gancho, Barcelona, El acantilado.
- CODDOU, Marcelo: “Las claves visionarias”, en *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*, en *Gonzalo Rojas*, Universidad de Chile (SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades), <www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html>, (20 de febrero de 2011).
- CRUZ, San Juan de la (1999): *Obra completa*, eds. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid, Alianza Editorial.
- CRUZ, San Juan de la (2000): *Poesías*, ed. Paola Elía, Madrid, Castalia.
- CASTRO, Gabriel (1992): “‘Llama de amor viva’. Poema del amor, el tiempo y la muerte”, *Poesía y teología en San Juan de la Cruz*, Burgos, Editorial Monte Carmelo.
- GARCÍA PONCE, Juan (2002): “El arte y lo sagrado”. *La aparición de lo invisible*. México, Aldus.
- ROJAS, Gonzalo (2004): *Antología de aire*, México, FCE.
- ROJAS, Gonzalo: “Los físicos son los grandes poetas de hoy”. Entrevista con Rosa María Echeverri, <www.letras.s5.com/rojas221102.htm> (20 de febrero de 2011).
- ROJAS, Gonzalo: “No pongan flores encima, pongan aire”. Entrevista con Rodrigo Hidalgo, <www.letras.s5.com/gonzalo150202.htm> (20 de febrero de 2011).
- ROJAS, Gonzalo: “Oriana”. en *Fondo Editorial Pequeña Valencia*, <<http://www.eldigoras.com/eom/2002/aire10pvgr01.htm#oriana>>, (20 de febrero de 2011).
- ROSADO, Juan Antonio (2003): “Erotismo, misticismo y arte”, en *El engaño colorido* Primera Edición, México, Universidad de la Ciudad de México.



Fuentes clásicas en la poesía argentina del novecientos: Virgilio vs Lucano en la obra de Alberto Girri

Lucia Gonzato
Universidad de Barcelona

Palabras clave: intertextualidad, literatura clásica, Argentina, concepto de historia, prosaísmo

1. Introducción

Alberto Girri es una de las figuras más interesantes del moderno panorama poético internacional, posee una obra amplia y notable y ha recibido muchos reconocimientos nacionales e internacionales. Sin embargo su poesía ha sido a menudo atacada e infravalorada por los críticos que la han etiquetado de difícil, intelectual, oscura y hermética. No obstante, frente a arraigados y superficiales prejuicios que de forma global, apriorística y descontextualizada, tienden a desvalorizar el trabajo poético realizado por Girri, la lectura cuidadosa de su obra revela la existencia de un mundo conceptual en posesión de claves de indudable valor estético.

Uno de los aspectos más interesantes de la poesía del autor bonaerense es su excelente dominio de la intertextualidad. De hecho en la obra Girri el terreno de las citas y referencias a otros ámbitos culturales es realmente muy vasto y no sólo cuantitativamente sino también porque en ello se funden vida, arte, historia y literatura.

La literatura anglosajona constituye un núcleo muy importante de las influencias fundamentales en la obra de Girri, pero el otro gran núcleo es sin duda la literatura italiana. Dado el profundo conocimiento no sólo de la literatura y del idioma, sino también de todo lo que concierne a la cultura italiana, la naturaleza de la relación entre ésta y Girri no se limita a un mero hecho de influencias sino que realmente fue el humus de su cultura, tanto que podemos atrevernos a hablar de un fenómeno de plurilingüismo, obviamente latente. En efecto, a pesar de que su obra fuera unilingüe, presenta un terreno de citas y referencias al ámbito italiano verdaderamente muy grande.

Dentro de este panorama destacan los nombres de Giuseppe Ungaretti, Francesco Petrarca, Dante y Montale. Pero hay otros dos autores, Virgilio y Lucano, que no forman parte de la literatura italiana propiamente dicha, sino más bien de la literatura clásica, cuya presencia en la obra de Girri es muy importante, como demuestra

el hecho de que sus versos aparezcan citados en puntos cruciales de la trayectoria poética del escritor argentino.

Virgilio aparece citado a menudo en la obra de Girri y el poema “Palomas”, uno de los más emblemáticos del poeta argentino, es prácticamente una paráfrasis de unos versos de la *Eneida*. El nombre de Lucano en cambio solo aparece una vez, no obstante la cita se sitúa en un momento crucial de la trayectoria poética girriana y su contexto y significado abren paso a interesantes observaciones sobre el concepto de historia de Girri. Sin embargo, si gracias a las diferentes citas y referencias a Virgilio percibimos una gran estima y consideración hacia el poeta romano, en el caso de Lucano el juicio que derivamos es muy diferente. Mi ponencia se centrará en la visión de Girri de los dos autores clásicos y en la influencia que tuvieron sus obras en la poesía del escritor argentino.

2. La presencia de Virgilio en la obra de Girri

Virgilio pertenece a aquel círculo de autores que han dejado una huella indeleble en la historia de la literatura universal. La perfección estilística de sus versos y la profundidad de los temas contenidos en ellos ha entusiasmado al lector desde la antigüedad hasta hoy, llevándolo a absorber la elegancia de la poesía virgiliana y las expresiones más refinadas que aparecen en ella.

En el caso de la trayectoria poética de Girri, la influencia de Virgilio se manifiesta desde el principio. Los poemas de *Playa sola*, primera obra del poeta bonaerense, están impregnados de soledad y enajenación, sentimientos que se reflejan también en la percepción de ser el poeta un observador externo que contempla su propia situación. En “Despedida” Girri dice: “Hoy soy como un testigo que medita sobre la libertad y la ausencia” (Girri, 1977: 28). El poeta se siente un testigo solitario, un vidente dentro de la multitud y su soledad persiste a pesar de que camine por la calle entre mucha gente:

Tanta destrucción y tanto olvido,
 confirman mi presencia en el rebaño,
 y estoy solo como un espejo sin eco
 como un vidente.
 Estoy solo,
 a pesar del manso Virgilio
 a pesar de las sirvientas olorosas,
 y el callado río, sensible a lo eterno.
 (Girri, 1977:36)

En esta fase de su poetizar Girri encuentra frustrados todos los intentos de superar su situación por el amor, el arte, el sueño o el pasado. La razón está con él, le guía y le acompaña, así como Virgilio, que es precisamente el símbolo de la razón,

guiaba y acompañaba a Dante en su viaje. No obstante el poeta sigue en su soledad y todavía está lejos del equilibrio que anhela.

La influencia de Virgilio vuelve a manifestarse cuando Girri elige un verso de la *Eneida* como acápite de uno de sus poemas más significativos, “Palomas”, contenido en la sección “Soy lo que hago”, de *Examen de nuestra causa*: “Guiadme, oh, si hay un camino” (Girri, 1977: 169).

En la *Eneida*, que es la epopeya de la predestinación de Roma, se relata en doce cantos la caída de Troya, los viajes de Eneas y el establecimiento definitivo de una colonia troyana en el Lacio. En el libro VI, al cual pertenece la cita, Eneas llega desde Sicilia a las costas de Italia y visita el templo de Apolo para consultar a la Sibila sobre su futuro y obtener el permiso para bajar a los infiernos, donde se encontrará con Dido, la reina de Cartago que se había suicidado tras su marcha, el padre Anchises, y Palinuro, su “nocchiero”. La Sibila, dándole permiso, le aclara que el descenso “at inferos” es fácil pero mucho más difícil será la ascensión hasta el reino de la luz y que antes de empezar el viaje tendrá que buscar en un bosque cercano una rama dorada para regalársela a Proserpina. Mientras Eneas está en el bosque a la búsqueda de la rama dorada, dos palomas blancas se le acercan para luego apoyarse en un árbol del cuál el héroe podrá fácilmente arrancar la rama.

Cuando escribe “Palomas”, Girri ha tomado conciencia de la soledad y miseria de la condición humana y está en búsqueda de soluciones para evadirse de esta situación. De hecho la trayectoria poética girriana se constituye como un viaje interior a través del cual, pugnando consigo mismo, el poeta revela sus rostros hasta la superación del dualismo sujeto-objeto, descubriendo que si el poema es epítome del yo, al mismo tiempo su condición de posibilidad reside en la extinción del yo. Una vez comprendido que la situación de los términos es reversible, el autor alcanza la objetivación y comprende que ésta sólo es posible en el lenguaje.

Pero en “Palomas” Girri todavía percibe la solución a sus problemas como algo fuera de su alcance, por esta razón se identifica con las dificultades de Eneas para ascender al reino de la luz y como él observa el vuelo de las palomas:

los cuellos multicolores, hinchados,
cargan balcones y arquitrabes
con la última fuerza del día,
verano que se desploma,
luz fuera de mi alcance.
(Girri, 1977: 169)

El poeta ha comprendido que si quiere recobrar en este mundo miserable no le queda más remedio que la abolición del “laberíntico rostro del yo”. Este viaje hacia el centro de sí mismo es largo y arduo como el de Eneas para llegar al reino de la luz. Girri clama por obtener señales y, como Eneas, suplica a las palomas que le ayuden a encontrar la rama, el instrumento que le facilitará la solución a sus dilemas:

y como Eneas imploró, suplico
 que en sus vuelos me señalen
 allá abajo, detrás de las paredes,
 en la espesura del asfalto,
 quién oculta, donde languidece,
 la dorada rama [...].
 (Girri, 1977: 169)

La rama dorada es necesaria para el poeta porque solo gracias a la rama podrá desnudar su verdadero rostro secreto y anhelado, el anti-yo.

Otra importante cita Virgilitiana aparece en el poema de Girri “Especie de lamento”, de la sección “¿Qué recoge, pues, ese ojo interior? ¿Qué percibe?”, de *El ojo*.

Tan desnudas,
 y atestiguando la advertencia
 que en el canto de Homero
 y en el de sus tributarios
 hállanlos exegetas:

como las hojas, así nacen los hombres,
 ...in silvis autumni frigore primo
 lapsa cadunt folia.
 (Girri, 1978: 50)

Con estos versos Girri se une a la larga lista de autores que retoman en sus obras uno de los símiles seminales y más conocidos de la historia de la literatura: el que asocia el destino de los hombres al de las hojas que con la llegada del otoño caerán al suelo. Como subraya Girri, la paternidad de dicho *topos* es de Homero, de hecho los dos versos citados a continuación y en los que aparece el *topos* homérico, pertenecen al libro VI de la *Iliada*:

Quale delle foglie,
 tale è la stirpe degli umani. Il vento
 brumal le sparge a terra, e le ricrea
 la germogliante selva a primavera.
 (Iliada, libro VI, vv.176)

Además de Virgilio, son Dante y Ungaretti los que reelaboran otras aproximaciones; por ejemplo:

Come d'autunno si levano le foglie
 l'una appresso de l'altra.
 (La Divina Commedia, Inferno, Canto III, vv.112)

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie.
(“Soldati”, L'Allegria)

Girri tenía un profundo conocimiento de la obra de ambos autores italianos y seguramente había leído y conocía los versos aquí citados, por lo tanto Dante y Ungaretti podrían ser los tributarios a los cuales se refiere en el poema. Pero curiosamente los dos versos citados en el poema de Girri no pertenecen ni a la *Iliada*, ni a la *Divina Commedia* ni a Ungaretti, sino que proceden del libro VI de la *Eneida* virgiliana. Este hecho no hace más que confirmar y fortalecer la estima y el aprecio que el poeta argentino sentía hacia Virgilio.

3. La presencia de Lucano

Con respeto a Lucano, en un poema de Girri aparece una cita tomada de su obra *Bellum civile*, más conocida con el título de *Pharsalia*: “Nulla fides unquam miseris elegit amicos” (Girri, 1978: 172).

La cita se encuentra en “Lo pasado, lo actual”, poema que pertenece a una colección, *Valores diarios*, muy importante en la trayectoria poética de Girri, puesto que anticipa ideas y abre paso a otras indagaciones que se desplegarán en libros futuros. En esta fase la poeta que, alcanzada la mirada del anti-yo puede observar con calma la estructura del yo, comprende que el tiempo es una ilusión de la mente y la memoria una utopía. De hecho, el recuerdo, siendo una propiedad del yo, se revela como ilusión. De esta reflexión sobre el tiempo, el hacedor concluye que el único hecho indudable y real es el presente, el valor diario: “Acatarlo, aceptar la obviedad de no contar sino con nuestros días (Girri, 1978: 172).

El pasado, que es memoria, exige como centro del recuerdo al yo creador de la idea, y se convierte así en una engañosa apariencia contra la cual el poeta nos alerta:

Y registrar, no obstante,
equivocas advertencias, lo pasado
trasluciendo en lo inmediato
las cáscaras de Roma.
(Girri, 1978: 172)

La realidad que se revela desde el “anti-yo” reside en la valoración del presente y a medida que el valor del presente cobra importancia, se desvanece el interés en el pasado. Esta desvalorización del pasado abre paso a la pérdida de importancia de

la historia, vista ahora como un fraude. En efecto, si lo pasado no es, queda inútil la pretensión de la historia de buscar en él lo intemporal:

Y advertencias también
 como demostración, un presente
 espectador de irreales
 Farsalias entre los que desmenuzan
 distantes modalidades para crearse otras,
 y presumen que un estilo
 apresa lo intemporal, los conduce a ser clásicos.
 (Girri, 1978: 172)

En este contexto, la cita de Lucano es pertinente dado que la historia es el núcleo de su *Bellum civile*. El ambicioso proyecto de esta obra consistía en la tentativa de contraponer a la *Eneida* de Virgilio un poema épico con raíces profundas en la historia de Roma, y sin embargo no vinculado a hechos legendarios. De hecho, si la estructura y el metro de la obra reflejan los del poema épico tradicional, el tema que trata es totalmente nuevo y original. Lucano, en efecto, deja el pasado legendario y glorioso, se niega a cantar el mito y elige más bien la historia. Al poema épico tradicional, *Eneida* in primis, que presenta una reelaboración de leyendas míticas perjudicando la verdad histórica, Lucano contrapone la presentación de una historia relativamente reciente, bien documentada y sobre todo fiel a los hechos reales.

Sin embargo, ya los antiguos criticaron en diversas ocasiones el poema, en particular con respecto al género. Con su tentativa de romper con la tradición y sobrepasar los modelos anteriores, Lucano construye de hecho una narración que en muchos pasajes se acerca demasiado a la exposición literal de los acontecimientos y olvida el tono poético. Algunos críticos modernos han llegado a decir que Lucano es poeta solamente cuando hace hablar sus personajes.

En los versos de Girri, entonces, la crítica al concepto de historia en general se extiende específicamente a Lucano que, “desmenuzando” una entera tradición poética con la pretensión de crear un estilo nuevo y superior, no sólo fracasa en la imposible hazaña de “apresar lo intemporal” convirtiendo sus palabras en “irreales Farsalias”, sino también construye una obra que ni tan siquiera merece la deseada etiqueta de clásica y sus versos acaban siendo nada más que “turbios epigramas”.

4. Afinidades

Según lo que se ha observado hasta ahora, parece que si la balanza girriana pesa más hacia Virgilio que hacia Lucano es por cuestiones temáticas y conceptuales. Sin embargo, es ahondando en las diferencias de estilo entre los dos autores clásicos donde vemos más claro el porqué de la preferencia de Girri hacia Virgilio.

El estilo de Lucano se amolda al contenido de su obra: dramático, retóricamente elaborado, anticlásico y antivirgiliano. Las características que el poeta utiliza para dar voz a sus pensamientos se constituyen de artificios lingüísticos y estilísticos, tonos lúgubres y macabros, abundantes hipérbolos, paradojas y conceptismos. Si bien la obra está bien documentada y traza un admirable cuadro de las causas sociales y morales que provocaron la contienda civil, su estilo es impetuoso y desigual. A veces el poeta llega a la concisión mordaz, al entusiasmo, pero en la mayoría de los casos aflora una retórica fatigosa y demasiado enfática. Además Lucano muestra en muchas ocasiones un gusto excesivo por la violencia, lo truculento y lo horrible.

La obra de Virgilio en cambio, no solo revela un conocimiento profundo de todo el pasado histórico y literario griego y romano, sino que además se caracteriza por una narración fresca y fluida y por una exquisita sensibilidad. En cuanto a su lenguaje y estilo, parece que nadie como Virgilio haya aprovechado mejor el genio de la lengua ni se haya servido mejor de todos sus recursos. Elegancia, armonía, figuras y comparaciones de insuperable belleza, todo siempre en el tono justo, nunca ampuloso ni recargado. Virgilio trabaja el verso poético llevándolo a su máxima regularidad y flexibilidad, la frase se libera de su restrictiva esclavitud hacia la métrica y las palabras se vuelven más neutras, más “comunes”, de alguna manera menos poéticas, menos rebuscadas. Este tipo de estilo y esta elaboración del lenguaje cotidiano no tienen antecedentes en la lengua latina y posiblemente constituyan la base de la admiración de Girri hacia Virgilio.

En efecto, la poesía de Girri tiende desde el principio hacia una forma de musicalidad distinta, y carece de las formas rítmicas y melódicas tradicionales. Además a partir de *El ojo* advertiremos que la música parece estar aún más lejos del lirismo con el que nuestra sensibilidad la asocia. No es “poética”, y si se relaciona con la poesía parece hacerlo a través de la prosa; de hecho, el estilo de los poemas se acerca siempre más al de la prosa. En *Diario de un libro*, el poeta afirma que la poesía se tiene que expresar con un estilo tan claro como el de la prosa, que quiere que “el tono se aproxime al del discurso normal” y “que los poemas se eleven hasta la diafanidad de la prosa” (Girri, 1980: 33). Las mismas virtudes de la prosa quedan delimitadas:

Como meta del poema: verdad, desnudez, economía, eficacia. La peculiar autenticidad de la buena prosa aligerando de divagaciones cualquier proyecto de poema, recordándonos indirectamente que el poema es, además de un objeto, una experiencia moral. (Girri, 1980: 15).

La consecuencia de la aplicación de estas virtudes es una poesía lucida y que resiste cualquier tipo de ostentación o afectación. El poeta propone una poética positiva y enunciativa que conduce necesariamente al despojamiento y a la pobreza estilística, considerada como un valor positivo, es decir, el poeta considera que el empobrecimiento del verso esconde una riqueza. Girri afirma:

En la medida en que la palabra es aparentemente más pobre, más seca, menos metafórica, menos cargada de contenido y de imagen –digamos así- más posibilidades tiene de renovarse en cada lectura (Girri, 78: 16).

Precisamente por las características enunciadas aquí, pobreza estilística y prosaísmo, la poesía de Girri ha sido a menudo atacada por los críticos, así como Lucano atacó e criticó la Eneida virgiliana.

En conclusión, no se puede decir que Virgilio haya constituido el centro del interés crítico-creativo de Girri, sin embargo es indudable que la lectura y el estudio de sus obras incidieron en el desarrollo poético y en el arte del poeta argentino de una manera mucho más profunda e importante que Lucano.

Bibliografía

GIRRI, Alberto (1977): *Obra Poética I*, ed. Corregidor, Buenos Aires.

GIRRI, Alberto (1978): *Obra Poética II*, ed. Corregidor, Buenos Aires.

GIRRI, Alberto (1980): *Obra Poética III*, ed. Corregidor, Buenos Aires.

SLADE PASCOE, Muriel (1986): *La poesía de Alberto Girri*, ed. Sudamericana, Buenos Aires.

SUÁREZ, María Victoria, (1987): *Alberto Girri. Existencia y lógica poética*, ed. Corregidor, Buenos Aires.

El Romance de Conde Niño en la tradición oral de Cuba y República Dominicana

Andrés Manuel Martín Durán
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Romancero, Cuba, República Dominicana, Folklore, Romance de *Conde Niño*.

1. Amor más poderoso que la muerte

El romance de *Conde Niño* narra la historia de un joven conde que durante la alborada de san Juan entona un canto de poderes mágicos que conmueve a una madre y a una hija que lo están escuchando (reina y princesa respectivamente en la mayor parte de las versiones). La madre, al descubrir que su hija es la única destinataria de la canción hechicera y que ambos jóvenes se profesan un recíproco amor, ordena la ejecución del conde, decisión que conlleva a su vez la muerte de la hija. Aunque en un porcentaje reducido de versiones éste sería el final del romance, en la mayor parte del corpus la pareja de enamorados se reencarna, en sucesivas metempsicosis, en diversos seres vivos que la madre trata de destruir con éxito, hasta que se llega a la transformación definitiva en la que ambos enamorados vencen a la madre, pudiendo finalmente compartir juntos su amor por toda la eternidad.

El corpus de versiones dominicanas y cubanas del tema de *Conde Niño* del que se tiene noticia hasta la fecha consta de veinte versiones, dos dominicanas y dieciocho cubanas¹. Pertenece prácticamente en su totalidad a un mismo tipo, el bautizado por Ramón Menéndez Pidal (1928: 157-159) como *Amor más poderoso*

1. Identifico cada una de las versiones con la letra C o D, según procedan respectivamente de Cuba o República Dominicana, seguidas de un número de orden. En las que son fruto de mis investigaciones y que permanecían hasta ahora inéditas aparece una A final; su texto completo, así como los datos de los informantes, la procedencia de la versión y la fecha en que fue recogida, se editan al final de este artículo en un apéndice. Las referencias bibliográficas de las versiones ya publicadas son las siguientes:

C.1) Versión de Santa María del Rosario (provincia de La Habana) cantada por Heliodora Puigcerver (Chacón, 1914: 201-202).

C.2) Versión de Santa María del Rosario (provincia de La Habana) cantada por unos niños (Chacón, 1926: 44-45).

C.3) Versión de Ciego de Ávila cantada por David Salvador (Alzola, 1961-1962: I, 52-53).

C.4) Versión de Marianao (La Habana) cantada por Placeres (Mariscal, 1996: 75).

C.5) Versión de Santiago de Cuba cantada por Enriqueta Comas (Poncet, 1985: 640-641).

C.6) Versión de Camagüey sin datos de informante (Poncet, 1985: 632-633).

que la muerte, que concluye con el motivo de las diversas transformaciones de los amantes, proclamando finalmente el triunfo del amor más allá y por encima de la muerte, en un poético encadenamiento de óbitos y resurrecciones que culminan con una última metempsicosis que les asegura su invulnerabilidad, tras convertirse bien en elementos sagrados (ermita o altar), bien en aves inalcanzables cuando alzan el vuelo (paloma o gavián), y a menudo en ambos a la vez. Tanto las dos versiones dominicanas como dieciséis de las dieciocho cubanas del romance de *Conde Niño* corresponden a dicho tipo, con la excepción de la C.13, cuyo análisis dejo para el final, y de la C.4, versión fragmentaria cuyo texto no está completo y cuyo análisis por ello resulta problemático, pues su final podría estar omitido a causa de las lagunas de memoria de la informante.

2. El motivo de las transformaciones

Para el estudio comparativo de las versiones cubanas y dominicanas del romance de *Conde Niño* es conveniente analizar este motivo de las transformaciones en cada uno de los textos. Comencemos con los dominicanos:

Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar,
18 donde celebran sus misas las mañanas de San Juan.

Ella se volvió una paloma, él se volvió un gavián,
20 y allí fabrican sus nidos a las orillas del mar. (D.1)

Ella se volvió paloma, él se volvió gavián,
10 donde formaron su nido en las orillas del mar.

Ella se volvió una iglesia, él se volvió un bello altar,
12 donde se celebra misa la mañana de San Juan. (D.2)

C.7) Versión de Banes (provincia de Holguín) cantada por Corona Rivero Roldán (Trapero-Esquenazi, 2002: 99)

C.8.A, C.9.A, C.10.A, C.11.A y C.12.A, aparecen transcritas en el apéndice final de este trabajo.

C.13) Versión de Gibara (provincia de Holguín) cantada por Emilia Mayo León (Trapero-Esquenazi, 2002: 99-100).

C.14) Versión de Ciego de Ávila cantada por María Payón Tubelet (Trapero-Esquenazi, 2002: 100).

C.15) Versión de Caimanera (provincia de Guantánamo) cantada por Gladis Córdoba Mondéjar (Trapero-Esquenazi, 2002: 100)

C.16) Versión de Las Tunas cantada por Argentina Ballaga y sus hijas Alejandra y Clara (Trapero-Esquenazi, 2002: 101).

C.17) Versión de Cabaiguán (provincia de Sancti Spíritus) cantada por Militza Valdés León (Trapero-Esquenazi, 2002: 101-102)

C.18) Versión de Cartagena (provincia de Cienfuegos) cantada por Zenia Villalonga Geroy (Trapero-Esquenazi, 2002: 102).

D.1) Versión de Santiago de los Caballeros cantada por Edith Campagna (Garrido, 1946: 55-56).

D.2) versión de Azua cantada por Manuela María Sánchez (Garrido, 1946: 55-56).

En las dos versiones dominicanas (D.1 y D.2) la doble transformación presente armoniza de forma mesurada el clima mágico de la reencarnación eterna de los amantes en paloma y gavián con el simbolismo cristiano de las metamorfosis en iglesia y altar en una noche tan esotéricamente pagana como la del solsticio de verano, la noche de san Juan, formando un sincrético equilibrio entre elementos mágico-paganos y religiosos, en el que los nidos son convenientemente santificados en la misa de amor celebrada en el nuevo amanecer del día de san Juan, ofreciendo todo ello un riquísimo y abierto campo de connotaciones y simbolismos. Las versiones dominicanas comparten esta convivencia pagano-religiosa de la doble transformación con siete de las cubanas (C.3, C.5, C.8.A, C.9.A, C.11.A, C.15 y C.16). Hay ciertas variantes en algunas de ellas, como, por ejemplo, la aparición de sacristán en vez de altar (C.3 y C.11.A), o la de palomar en vez de gavián (C.3). Sólo en uno de los textos cubanos que armonizan elementos paganos y religiosos crece el número de transformaciones hasta tres (C.10.A):

Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar
 14 donde se hicieron sus misas la mañana de San Juan.
 Ella se volvió un naranjo, él se volvió un naranjal,
 16 y florecieron temprano la mañana de san Juan.
 Ella se volvió paloma, él se volvió un palomar.
 18 Se fueron a hacer su nido a las orillas del mar. (C.10.A)

Este texto, donde el gavián también se ha convertido en palomar, incluye la imagen poética más conseguida entre las transformaciones vegetales del corpus cubano, la del naranjo y naranjal que florecen temprano la mañana de san Juan, aludiendo a una unión amorosa y sexual de forma bastante explícita.

En otros textos cubanos en cambio se ha suprimido el componente religioso, reduciéndose las transformaciones bien a una única, la de la pareja de opuestos complementarios gavián y paloma (C.6, C.7, C.17² y C.18), bien a dos (C.12.A y C.14):

12 De él nació un espino verde, de ella un frondoso rosal,
 las ramitas que se alcanzan fuertes abrazos se dan
 14 y las que no se alcanzaban no dejan de suspirar.
 De ella nació una paloma blanca, de él un fuerte gavián,
 16 juntos vuelan por el aire, juntos vuelan par a par. (C.12.A)

10 Ella se volvió paloma y él se volvió gavián,
 ella se volvió una hiedra y él se volvió una pared,
 12 y celebraron su boda en la fiesta de San Juan. (C.14)

2. En el texto C.17 falta la paloma, pero no es arriesgar demasiado pensar que aparecería en el hemistiquio 11b, no recordado por el informante, como complementario del gavián presente en el hemistiquio 11a.

En estas dos últimas cabría destacar cómo de nuevo las imágenes de las versiones con transformaciones vegetales añadidas son las más logradas estéticamente: espinos verdes y frondosos rosales cuyas ramas bien se abrazan apasionadamente, bien no dejan de suspirar, dependiendo de si llegan o no a tocarse (C.12.A), o metempsicosis de los amantes en hiedra y pared, en una brillante imagen poética de la necesaria fusión de ambos como esencia e identidad del amor y la pasión amorosa (C.14).

Por el contrario, en otras versiones, todas ellas recogidas en la localidad de Santa María del Rosario (provincia de La Habana), es el elemento religioso el que aparece en solitario, quedando las transformaciones reducidas también a una única, la de la iglesia y el altar, sin el ingrediente añadido de la reencarnación en ningún ser vivo, restringiendo únicamente la posibilidad de asociación de amor y eternidad a un recinto exclusivo en el que ambos, amor y eternidad, intrínseca e inseparablemente unidos, podrían vencer a la muerte, el sagrado santuario de la iglesia y el altar; y todos ellos enlazados en un inseparable vínculo que anularía el sustrato simbólico mágico-pagano (C.1 y C.2):

Yo me volví una iglesia, él un rico altar,
12 donde celebran la misa la mañana de San Juan. (C.1 y C.2)

A diferencia de una parte del corpus peninsular, las versiones dominicanas y cubanas coinciden con el resto de las documentadas en Hispanoamérica en que no hay transformación final de los enamorados en manantiales, fuentes o ríos con propiedades milagrosas. En dichas versiones peninsulares estos caudales de agua milagrosa negarían el acceso de la reina a ese elemento purificador tan cargado de simbolismo; de esta manera se manifestaría tácitamente el carácter demoníaco de la madre y se le negaría la posibilidad de redención, afirmando el triunfo final de la pareja –y de las connotaciones religiosas que simbolizan– sobre el poder de la reina-madre, fuerza maléfica femenina y por ende diabólica. En ninguna de las versiones cubanas ni dominicanas, y tampoco en ninguna de las hispanoamericanas dadas a conocer hasta la fecha, encontramos esta transformación última.

3. La alborada sanjuanera

La fecha del día de san Juan aparece como referencia temporal común al conjunto de versiones dominicanas y cubanas, rasgo que comparte con la mayor parte del corpus romancístico conocido del tema de *Conde Niño*. La fecha del 21 de junio era para muchas de las culturas tradicionales antiguas una de las más singulares del calendario: en ella se festejaba la llegada del solsticio de verano con fastuosas ceremonias rituales en las que se rendía culto al dios Sol y se celebraba la fertilidad, ofreciendo algún tipo de tributo o sacrificio a sus correspondientes deidades,

asociando el singular fenómeno astronómico a la concurrencia de circunstancias sobrenaturales que favorecían la fertilidad y propiciaban los contactos sexuales.

La religión cristiana procuró apropiarse de una de las celebraciones paganas más extendidas y con mayor arraigo por medio de una simbiosis sincrética. El objetivo era dar una dimensión cristiana al culto del solsticio estival y de paso desterrar el carácter sexual de los ritos paganos asociados al mismo. Para ello aprovechó la fecha vecina del 24 de junio en el que la Iglesia conmemora el nacimiento de san Juan, una de las figuras cardinales del Cristianismo y quien además se distinguió como reputado censor de la lujuria. Así, permutando 21 y 24 de junio, amortizaba en beneficio propio la inveterada tradición de festejar ritualmente el solsticio, encubriendo su carácter pagano con la conmemoración del nacimiento del Bautista, apagando de paso el carácter mágico y la naturaleza sobrenatural con los que se relacionaba, en especial en todo lo referente a las intrínsecas connotaciones sexuales asociadas a la festividad y celebraciones del solsticio de verano. No obstante, y probablemente por lo arraigado de las conmemoraciones paganas, las creencias y supersticiones asociadas a la fecha permanecieron en el sustrato colectivo, sobreviviendo a la progresiva implantación de la religión y el culto y rito cristianos.

La baladística europea³ recoge numerosas muestras del ambiente mágico en el que transcurren tanto el día como la alborada y la víspera de san Juan, noche de hechizos y fecha propicia en la que todos los prodigios eróticos y sexuales son posibles y en la que los duendes entran en celo, saliendo de sus misteriosos escondrijos para raptar y seducir vírgenes. El poder de resistencia, también sobrenatural, de la intacta virginidad sucumbiría en esta noche mágica a la irresistible fuerza bruja y hechicera del amor, y así durante la misma los caballeros duendes serían capaces de vencer cualquier resistencia de las doncellas en quienes fijaron sus deseos⁴.

Las dos versiones dominicanas y la casi totalidad de las cubanas sitúan temporalmente ya en el primer verso la acción en la mañana del día de san Juan (con la excepción de C.12.A, que lo hace en el segundo, y de C.6.A y de C.17, que lo reservan para el verso final). Las dos versiones dominicanas ubican el monosílabo Juan, que señala dicha fecha, en el lugar más señalado de este primer verso, en la sílaba final donde recae la rima, marcando además la asonancia del romance. Esta posición de privilegio en las versiones dominicanas, señal de que la fecha no es baladí y de la importancia de que la intriga se desarrolle en ese día en concreto, se da también en la tercera parte de las cubanas. Como otra manera de remarcar la importancia de la fecha, la mañana de san Juan se vuelve a citar explícitamente en los versos finales de los textos dominicanos y en dos terceras partes de los cubanos; en buena parte de ellos (en una de las versiones dominicanas, D.2, y en nueve de las cubanas, C.1, C.2, C.3, C.5, C.6, C.9.A, C.11.A, C.14 y C.15) se sitúa en otra de las posiciones privilegiadas del poema, en el verso final, rematando la composición. Pero es sin duda en cuatro de las versiones cubanas (C.1, C.2, C.3 y C.5), en donde la mañana

3. Véanse Entwistle (1951 y 1953) y Bénichou (1968).

4. Véanse Onís (1964) y Rogers (1973).

del día de San Juan aparece explícitamente como motivo circular que abre y cierra la composición, en las que la trascendencia de la fecha, que enmarca principio y fin, y por tanto toda la acción, se vislumbra como determinante para la fábula del romance: la intriga se desarrolla condicionada por esa mandorla específica y concreta de la alborada sanjuanera, el momento más mágico de la jornada según las supersticiones paganas, donde los hechizos y sortilegios son más favorables y frecuentes.

4. El motivo del canto mágico

En este ambiente tan propicio no puede resultar extraña la presencia del motivo folclórico del poder del canto mágico, uno de los más característicos del romance de *Conde Niño*, el cual aparece en casi todas las versiones cubanas por medio de un único verso en el que se resalta la atracción que dicho canto maravilloso ejerce sobre las aves que lo oyen, que han de pararse a escucharlo por una atracción irresistible. Si bien es únicamente en una de las versiones dominicanas (D.1) –en la otra está ausente– donde este motivo tan propio del romance se recrea de una forma poética más destacada y extensa, transformando el poderoso e inevitable influjo que ejerce a toda persona que lo oye en un irresistible hechizo órfico:

Se levanta el Conde Niño la mañana de San Juan
 2 a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
 Mientras su caballo bebe entona un dulce cantar,
 4 y las aves que le oían se pararon a escuchar,
 caminante que camina su marcha vuelve hacia atrás,
 6 navegante que navega su barco vuelve a virar.

En todas las versiones dominicanas y en la práctica totalidad de las cubanas (con la excepción de la C.12.A), la madre atribuye ese canto hechicero a seres fantásticos de poderes maravillosos, a las sirenas, lo que evidencia que los personajes actúan y la intriga se desarrolla en un universo mágico y sobrenatural, el propio de la alborada de san Juan⁵.

5. Las *dramatis personae* de la fábula

Además del conde, las otras dos *dramatis personae* imprescindibles de la fábula son la joven y la figura de la autoridad matriarcal quienes, si bien en el resto del corpus panhispánico del tema a veces pueden identificarse con otro tipo de relación

5. Respecto a la naturaleza del canto de Conde Niño, una interpretación sugerente es la de Diego Catalán, quien hace especial hincapié en que se trata de un canto de llamada, el canto primaveral del macho que trata de despertar la ansiedad amorosa de la hembra. Véase Catalán (1997-1998: II, pp. 183-184).

familiar, en las versiones dominicanas y cubanas son siempre madre e hija. En las dos versiones dominicanas y en la gran mayoría de las cubanas (salvo C.3, C.12.A y C.18), la madre es además la reina, y ello es importante pues introduciría una de las posibles razones del antagonismo entre madre y pretendiente: el menor rango social del conde frente a la princesa, lo que podría ser un impedimento insalvable para el matrimonio de ambos y la razón por la que la reina mandaría matar al joven conde. Esta interpretación se vería reforzada por tres de las versiones (una dominicana, D.1, y dos cubanas, C.5 y C.8.A) en las que se manifiesta de forma explícita la desigual jerarquía social de conde y princesa, que incluso impediría que ambos cuerpos compartieran sepulcro en el templo, negando el protocolo jerárquico ese último gesto simbólico de permitirles al menos compartir un perenne lecho de muerte:

a ella como hija de reyes la enterraron en el altar,
16 a él como hijo de conde un poquito más allá. (D.1)

Ella, por ser hija 'e reina, la entierran en el altar,
14 él, por ser hijo de conde, lo enterraron más allá.
ella, por hija de reina, la enterraron más acá,
16 él, por ser hijo de conde, lo enterraron más allá. (C.5)

Ella, como es hija de reina, la enterraron en un altar,
14 y él, como es hijo de conde, un poquito más atrás. (C.8.A)

Pero la animadversión entre Conde Niño y la madre bien podría estar movida por los celos de la matriarca, despechada porque Conde Niño a quien pretende es a su hija y no a ella. Algunas versiones peninsulares lo ponen de manifiesto (con versos como: la reina llena de celos // ambos los mandó matar). En una de las versiones cubanas más singulares respecto al resto del corpus antillano, la C.12.A –en la que la madre no es reina y además desde el primer momento reconoce a Conde Niño como cantor de la melodía hechicera y no a las sirenas–, si bien no encontramos una declaración tan explícita en el discurso, sí que existe un tácito reconocimiento de la rivalidad entre madre e hija: la madre reclama la atención de su hija para una voz que ha reconocido, que le es familiar y que, hasta la revelación posterior de la hija acerca del amor que le profesa el conde, parece que goza de su agrado y devoción:

6 - Escucha, oh bella niña, el de tan dulce cantar.
- Ése, es ése el conde Niño, que por mí viene a finar.
8 - Si por tus amores pena, ¡oh, mal haya su cantar!,
y para que no te asombre, yo lo mandaré a matar.

Aunque el hecho de la desigualdad social entre conde y princesa podría entenderse como la razón por la que la reina-madre ordena asesinar al joven, con el fin de

proteger tanto a su hija como al futuro dinástico que a la soberana también compete, habría de ser tenido en cuenta básicamente como la excusa del atroz crimen:

la madre, que se ha dejado seducir por la llamada y se ha apropiado indebidamente el papel de destinatario, reacciona después brutalmente al recibir la confidencia de su hija. Al adquirir súbitamente conciencia de que ella no es ya la hembra deseada y deseable, sino que la destinataria del canto es su hija, a la que creía tan niña como para invitarla sin consecuencias a ser testigo de su renovado encuentro con el amor, su despecho hará que se convierta en implacable persecutora del goce que ella ya no volverá a disfrutar (Catalán, 1997-1998: I, 206).

Los celos y el despecho de la madre, que representa la jerarquía y el poder, como bien le otorga su carácter de reina, constituyen las primordiales, si no únicas, razones del antagonismo de un triángulo de personajes por otra parte clásicos tanto en el folclore como en la literatura libresco.

6. La muerte de los enamorados y el nombre del protagonista

El tiempo de la muerte de los amantes, en especial la de *Conde Niño*, ofrece curiosas variantes discursivas en las versiones cubanas: desde fórmulas paralelísticas tradicionales tan extendidas como “Él murió a la medianoche, // ella a los gallos cantar” (C.12.A), hasta sorprendentes horas con referencias tan señaladamente taurinas como “Y a las cinco de la tarde // ya lo van a asesinar” (C.3), pasando por la fecha fatídica por excelencia en la tradición oral, el lunes por la mañana (C.16), que en otra versión (C.18) se adelanta un día, “un domingo muy temprano”. No obstante, el momento más repetido para la muerte de *Conde Niño* y de la princesa en el conjunto del corpus es el de la mañana posterior a la festividad del Bautista, tanto en las dos versiones dominicanas como en diez de las cubanas (C.6, C.8.A, C.9.A, C.10.A, C.11.A, C.7, C.13, C.14, C.15 y C.17). Otras variantes de los textos cubanos retrasan hasta tres días bien la muerte (C.5), bien el entierro (C.1, C.2 y C.7). En lo referente al fatídico fin de los jóvenes enamorados hay también que destacar la fortuna de la fórmula paralelística tradicional “él acaba de morir, // ella acaba de expirar”, presente en una de las dos versiones dominicanas (D.1) y así mismo en la mitad de las cubanas (C.5, C.6, C.8.A, C.9.A, C.10.A, C.13, C.16, C.17 y C.18).

El nombre del protagonista ofrece en las versiones cubanas, y a diferencia de las dos dominicanas, diversas variantes discursivas: si bien predomina la denominación de Conde Niño –unas veces aludiendo al individuo en concreto y otras veces refiriéndose a su juventud (bien permutando el sintagma en niño conde o anteponiéndole el indeterminado un) – también se le nombra como conde Nilo (18.C.1, 18.C.2 y 18.C.4), conde Bejardino (18.C.1), o conde de Niñar (C.13), nombres propios que

no se dan en las versiones hispanoamericanas del área caribeña⁶; en estos últimos casos la niñez dejaría de ser uno de los atributos del protagonista, con la pérdida que conllevaría para la interpretación del romance de sus connotaciones simbólicas de inocencia o de personalidad excepcional con destino señalado.

7. La única versión del corpus sin metempsychosis

Si bien la hemos tenido en cuenta al analizar anteriormente las variantes de intriga y de discurso, hemos dejado para el final la versión cubana C.13 de Holguín, única del corpus que correspondería a un tipo distinto al de las dos dominicanas y al resto de las cubanas:

- Voy a bañar mi caballo la mañana de San Juan,
 2 mientras mi caballo bebe un cántico voy a echar,
 ni muy alto ni muy bajo, que al cielo pueda llegar.
 4 La reina estaba durmiendo y se levantó a escuchar.
 - ¡Oye que bien y bonito cantan las sirenitas del mar! –
 6 La reina llama a su hija para que oyera cantar.
 - Esas no son sirenitas las que usted oye cantar,
 8 ése es el conde de Niñar con quien yo me he de casar.
 - Tú no te casas con él porque lo mando a matar.
 10 -Mátenlo que no lo visten, yo con él me he de casar. –
 A la mañana siguiente lo mandaron a matar.
 12 Él acabó de morir y ella acabó de expirar.

En el texto de C.13, por otra parte uno de los de menor belleza poética y formal del corpus cubano, no hay metempsychosis simbólica alguna, por lo que la fábula del romance no responde a la que con tamaña fortuna Ramón Menéndez Pidal bautizara *Amor más poderoso que la muerte*, sino a una nueva en la que el romance se reduce a la de unos amores desgraciados por oposición de la autoridad familiar, en este caso materna, que culminan con la trágica muerte de los amantes. Según Mercedes Díaz Roig este nuevo tipo habría surgido a partir del anterior, lo que podría tomarse como un buen ejemplo del poder creativo del proceso de tradicionalización implícito a los géneros literarios de transmisión oral:

El cambio de tema en *El conde Olinos* se debe, pues, a la combinación de varios factores que pertenecen a la fenomenología del romancero: dos tendencias de la tradición oral: el acortamiento de los textos y el rechazo a lo maravilloso, y tres facetas del trabajo de la misma: rechazo de un tema de escasa tradicionalidad (las transformaciones) y preferencia marcada por un tema tópico (la muerte por amor); es también esta “fuerza” de lo tópico la que se ejerce sobre la situación posicional de un motivo (la muerte,

6. Véanse las versiones del tema publicadas en la antología de Díaz Roig (1990: 217-224).

motivo “final”). La presencia de este tópico posicional se conjuga perfectamente con la tendencia al acortamiento; cada una de ellas propicia la otra. Por otra parte, la muerte por amor es suficiente para satisfacer la necesidad que la gente tiene de oír contar algo extraordinario, y la muerte de los enamorados, por muy tópica que sea, no deja de ser algo fuera de lo común, y sobre todo más creíble que las transformaciones. No olvidemos que el romancero tiene una marcada preferencia por el realismo (lo extraordinario, pero posible). (Díaz Roig, 1986: 122)

No se conocen hasta la fecha versiones dominicanas que correspondan a este segundo tipo del tema, cuya fábula habría quedado reducida a los amores desgraciados de una pareja de enamorados cuyo fin es la muerte de ambos ante la intransigencia de la autoridad materna (en la versión cubana, en su doble vertiente de madre y reina) al no consentir su unión matrimonial. La escasez del número de encuestas romancísticas en la República Dominicana no permite afirmar con garantías de veracidad que no se pueda documentar próximamente alguna versión del tema de *Conde Niño* de este segundo tipo que perviva actualmente en el folclore de los campos quisqueyanos.

8. Apuntes de geografía folclórica

En lo que respecta a la geografía folclórica del romance de *Conde Niño*, las dos versiones dominicanas (D.1, de Santiago de los Caballeros, y D.2, de Azua), recogidas en distintas provincias quisqueyanas de regiones diferentes –norte y sur, respectivamente– presentan variantes significativas. Incluso algunos de los textos cubanos presentan más similitudes con los dominicanos que estos entre sí: en especial, el texto dominicano de Santiago de los Caballeros que data de 1945 (D.1) el cual, con la salvedad de los dos versos en que se recrea el motivo del canto órfico y que le son exclusivos respecto del corpus romancístico cubano y dominicano, es muy similar al del oriente cubano (C.8.A) que recogí en Guanacón (municipio de Baracoa, provincia de Guantánamo) más de medio siglo después, en 2001. Si bien el único par de versiones quisqueyanas no es un número suficientemente representativo como para poder sacar conclusiones de geografía folclórica en la República Dominicana, al menos es obligado señalar esas variantes. La primera se refiere al citado motivo del mágico canto órfico que sólo encontramos en el texto más septentrional (D.1):

Se levanta el Conde Niño la mañana de San Juan
 2 a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
 Mientras su caballo bebe entona un dulce cantar,
 4 y las aves que le oían se pararon a escuchar,
 caminante que camina su marcha vuelve hacia atrás,
 6 navegante que navega su barco vuelve a virar.
 Y la reina que le oyó a su hija fue a llamar: (D.1)

En el de Azua (D.2) sólo hay mención de que la madre advierte la presencia de Conde Niño, pero sin añadir nada respecto a canto alguno:

Se levanta Conde Niño la mañana de San Juan
2 a darle agua a su caballo por las orillas del mar.
Y la reina que lo oía, a su hija fue a llamar: (D.2)

La segunda es la fórmula paralelística tradicional “él acaba de morir, // ella acaba de expirar”, presente en la versión del norte de la República Dominicana y ausente en la meridional de Azua.

Igual ocurre con el motivo de la desigualdad de rango jerárquico como impedimento para que la pareja de enamorados comparta enterramiento:

a ella como hija de reyes la enterraron en el altar,
16 a él como hijo de conde un poquito más allá. (D.1);

motivo que aparece únicamente en la versión septentrional de Santiago de los Caballeros (D.1) y constituye la tercera variante significativa entre ambas versiones dominicanas, que en cambio presentan un final similar con el motivo de la doble transformación –paloma/gavilán e iglesia/altar– de los enamorados.

Once de las catorce provincias cubanas estarían representadas en los dieciocho textos del tema de *Conde Niño* recogidos en la mayor de las Antillas. Sólo en las provincias occidentales de Pinar del Río y Matanzas, en la central de Villa Clara, así como en el municipio especial de Isla de la Juventud, no ha sido documentada hasta la fecha la presencia de dicho tema romancístico. De las provincias de La Habana, Ciego de Ávila, Santiago de Cuba y Holguín contamos con dos textos y con cuatro de la de Guantánamo. Los de la provincia de La Habana (C.1 y C.2), pertenecientes al folclore infantil, recogidos en la misma localidad, en la misma fecha y por el mismo colector, no son sino la misma versión con mínimas variantes y han de adscribirse por tanto a un área de geografía folclórica común. No ocurre lo mismo con los textos procedentes de Holguín (C.7 y C.13), Ciego de Ávila (C.3 y C.14) y Santiago de Cuba (C.5 y C.12.A), los cuales presentan variantes tan notables entre sí que parecen pertenecer a áreas diferentes de geografía folclórica. Si en el caso de los textos santiagueros y avileños, además de haberse recogido en lugares distintos, hay varias décadas de diferencia entre la documentación de los mismos, los holguineros en cambio fueron recolectados en lugares próximos y en una misma época por los equipos de investigación que trabajaron en el *Atlas de la cultura popular cubana*; sin embargo ambos son los que presentan las mayores diferencias pues responden a tipos diferentes del tema de *Conde Niño*.

Como ocurre con los textos habaneros, los recogidos en la provincia de Guantánamo en fechas relativamente próximas (C.14, precedente del municipio de Caimanera y documentado a finales del pasado siglo por los equipos del *Atlas de la cultura popular cubana*, y C.8.A, C.9.A y C.10.A, que yo mismo colecté en el municipio

de Baracoa en 2001) presentan respecto al conjunto del corpus cubano-dominicano una serie de variantes comunes, si bien hay otras privativas de alguno de los textos, como la variante discursiva de la transformación en naranjo y naranjal, que da pie a continuación a la poéticamente bella y conseguida imagen de su florecimiento en la alborada sanjuanera (C.10.A), o los versos en los que la desigual jerarquía social de conde y princesa es la excusa protocolaria para que no compartieran en principio un mismo enterramiento (C.8.A) y que pertenece al plano de la intriga; esta variante la compartiría dicho texto con uno de los dominicanos (D.1) y otro de la parte oriental de Cuba, el C.5, de Santiago de Cuba. Esta variante no es la única común a estos tres últimos textos (D.1, C.8.A y C.5): significativa resulta también la presencia común a los mismos de la fórmula paralelística tradicional “él acaba de morir, // ella acaba de expirar”, fórmula que también aparece en los otros dos del municipio de Baracoa (C.9.A y C.10.A), uno de Holguín (C.13) y el colectado en Las Tunas (C.16), todos ellos en la parte oriental de la isla, así como en los de las provincias centrales de Camagüey (C.6), Sancti Spiritus (C.17) y Cienfuegos (C.18). Nos encontramos pues con un mapa de la geografía folclórica del tema de *Conde Niño* en Cuba en el que quedaría restringida la existencia de dicha fórmula paralelística a la parte central y oriental de la isla, con límite oeste en la provincia de Cienfuegos, no habiéndose documentado hasta la fecha en las provincias occidentales de la República de Cuba.

Con respecto a las transformaciones en las versiones cubanas, no es posible determinar una geografía folclórica excluyente o inclusiva para las posibles variantes, pues encontramos en versiones procedentes de la misma área, o de las zonas vecinas, significativas diferencias que impedirían establecer rasgos pertinentes exclusivos para establecer una determinada geografía folclórica del tema de *Conde Niño* en relación a las sucesivas metempsicosis de los amantes.

9. Apéndice de textos inéditos

TEXTO C.8.A) Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre, de 70 años.

Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 8.9.01

- La mañana de San Juan se levantó el conde Niño
 2 a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
 Mientras que el caballo bebe él se ponía a cantar.
 4 Las aves que iban pasando se detenían a escuchar.
 La reina llamó a su hija:
 6 - Hija, ven a oír la sirenita cantar, la sirenita del mar.
 - Madre, esas no son sirenas ni es su modo de cantar.
 8 Ése es el condecito niño con quien me voy a casar.
 - Si tú te casas con él, yo lo mandaré a matar.

- 10 - Si usted lo manda matar, yo viva no quedaré. -
 Al otro día bien temprano ella lo mandó a matar.
 12 Él acabó de morir y ella acabó de expirar.
 Ella, como es hija de reina, la enterraron en un altar,
 14 y él, como es hijo de conde, un poquito más atrás.
 Ella se volvió una iglesia y él se volvió un pie de altar
 16 donde celebran la misa la mañana de San Juan.
 Ella se volvió paloma y él se volvió un gavilán,
 18 y se fueron a hacer su nido a las orillas del mar.

TEXTO C.9.A) Versión de Baracoa cantada por Oralina Morales Lovaina, de 88 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01

- Se levanta el conde Niño la mañana de San Juan
 2 a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
 Mientras su caballo bebe él se pone a cantar,
 4 las aves que van cruzando se detienen a escuchar.
 La reina le dice a su hija: - Ven hija mía a escuchar
 6 y verás lo bien que cantan las sirenitas del mar.
 - Madre, ésa no es sirena ni tampoco su cantar,
 8 que ése es el conde Niño con quien me voy a casar.
 - Si tú te vas a casar, yo lo mandaré a matar.
 10 - Madre, mándelo a matar que viuda no he de quedar. -
 A la mañana siguiente lo mandaron a matar:
 12 él acabó de morir y ella acabó de expirar.
 Ella se volvió paloma, él se volvió un gavilán,
 14 y fueron a hacer su nido a las orillas del mar.
 Ella se volvió una iglesia, él se volvió un altar
 16 y allí dijeron la misa la mañana de San Juan.

TEXTO C.10.A) Versión de Baracoa cantada por Fidela Maceo Fuentes, de 90 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01

- Madrugaba el conde Niño la mañana de San Juan
 2 a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
 Mientras su caballo bebe él se pone a cantar,
 4 las aves que van volando se ponían a escuchar.
 La reina llama a su hija: - Hija, levántate a oír
 6 cómo canta la sirena, la sirenita del mar.
 - Esa voz que yo he oído no es la voz de la sirena,
 8 es el condecito Niño con quien me he de casar.

- Si tú te casas con él, yo lo mandaré a matar.
 10 - Si usted lo manda matar, yo viuda no he de quedar. -
 A la mañana siguiente lo mandaron a matar:
 12 él acabó de morir, ella acabó de expirar.
 Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar
 14 donde se hicieron sus misas la mañana de San Juan.
 Ella se volvió un naranjo, él se volvió un naranjal,
 16 y florecieron temprano la mañana de san Juan.
 Ella se volvió paloma, él se volvió un palomar.
 18 Se fueron a hacer su nido a las orillas del mar.

TEXTO C.11.A) Versión de Ceiba Hueca (municipio de Campechuela, prov. de Granma) cantada por Consuelo Román Izaguirre, “Pechelo”, de 85 años.
 Recogida en Ceiba Hueca por Andrés Manuel Martín Durán el 24.11.04

- Se levanta el conde Niño la mañana de San Juan
 2 a dar agua a su caballo a la orillita del mar.
 Mientras baña su caballo él se ponía a cantar,
 4 La reina que iba pasando se detiene a escuchar.
 La reina llama a su hija para que oyera cantar,
 6 para que oyera cantar a la sirenita del mar.
 - Madre, esa no es la sirena, la que usted oye cantar.
 8 Ese es el conde Niño con el que me voy a casar.
 - Si usted se casa con él, yo lo mandaré a matar.
 10 - Si usted lo manda a matar, yo viuda me he de quedar. -
 Al otro día por la mañana lo mandaron a matar.
 12 Ella se volvió una iglesia y él se volvió un sacristán.
 Ella se volvió una paloma y él se volvió un gavilán.
 14 y los dos se celebraron la mañana de San Juan.

TEXTO C.12.A) Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por María Victoria Labrada Peña, “Marivi”, de 43 años.
 Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.04.

- Conde Niño es por amor, es niño y pasó la mar,
 2 va a dar agua a su caballo la mañana de san Juan.
 Mientras su caballo bebe, él canta dulce cantar,
 4 todas las aves del cielo se paraban a escuchar.
 La madre estaba tejiendo, la niña bordando está.
 6 - Escucha, oh bella niña, el de tan dulce cantar.
 - Ése, es ése el conde Niño, que por mí viene a finar.
 8 - Si por tus amores pena, ¡oh, mal haya su cantar!,
 y para que no te asombre, yo lo mandaré a matar.

- 10 - Si lo mandas a matar madre, juntos nos ha de enterrar. -
 Él murió a la medianoche, ella a los gallos cantar.
 12 De él nació un espino verde, de ella un frondoso rosal,
 las ramitas que se alcanzan fuertes abrazos se dan
 14 y las que no se alcanzaban no dejan de suspirar.
 De ella nació una paloma blanca, de él un fuerte gavilán,
 16 juntos vuelan por el aire, juntos vuelan par a par.

Bibliografía

- ALZOLA, Concepción Teresa (1961-1962): *Folklore del niño cubano*, Vol. I y II, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas.
- BÉNICHOU, Paul (1968): *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia.
- CATALÁN, Diego (1997-1998): *Arte poética del romancero oral*, Vol. I y II, Madrid, Siglo XXI de España.
- CHACÓN Y CALVO, José María. (1914): “Nuevos romances en Cuba”, *Revista bimestre cubana*, 9, pp. 199-210.
- CHACÓN Y CALVO, José María. (1926): “Figuras del Romancero: el conde Olinos”, *Archivos del Folklore Cubano*, 2, pp. 36-46.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1986): *Estudios y notas sobre el Romancero*, México, El Colegio de México.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1990): *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México.
- ENTWISTLE, William (1951): “El conde Olinos”, *Revista de Filología Española*, XXXV, pp. 237-248.
- ENTWISTLE, William (1953): “Second Thoughts Concerning *El conde Olinos*”, *Romance Philology*, VIII, pp. 10-18.
- GARRIDO DE BOGGS, Edna (1946): *Versiones dominicanas de romances españoles*, Ciudad Trujillo (Santo Domingo), Pol Hermanos.
- MARISCAL, Beatriz (1996): *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1928): *Flor Nueva de Romances Viejos que recogió de la tradición antigua R. Menéndez Pidal*, (Madrid), Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- ONÍS, José de (1964): “El celo de los duendes. Una variante americana del romance de *Conde Olinos*”, *Cuadernos Americanos*, XXIII:3, pp. 219-229.
- PONCET Y DE CÁRDENAS, Carolina (1985): *Investigaciones y apuntes literarios*, ed. Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas.
- ROGERS, Edith (1973): “El conde Olinos: Metempsychosis or miracle”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, pp. 325-339.
- TRAPERO, Maximiliano y ESQUENAZI PÉREZ, Martha (2002): *Romancero tradicional y general de Cuba*, La Habana-(Las Palmas de Gran Canaria), Gobierno de Canarias-Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.



VII. “... DE ALDEA A PAGO, DE PAGO A BOSQUE INHABITADO”

Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), *Facundo*



Historia, existencia y ficción en *Para esta noche* de Juan Carlos Onetti

Marta Álvarez Izquierdo¹
 Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

Palabras clave: Onetti, Incertidumbre, Historia, Ficción, Violencia.

Onetti publica *El Pozo*, su primera novela, en 1939. La primera tirada fue de 500 ejemplares y fueron necesarios 20 años para que se acabaran de vender. Su carrera de escritor comienza en una época en la que la literatura vive cambios fundamentales tanto en Europa como en América Latina. El autor, con treinta años, dirige la sección del semanario “Marcha” en Montevideo, para el que escribe relatos y redacta análisis literarios bajo diferentes pseudónimos.

Será en esta época, y en el interior de estas páginas donde Juan Carlos Onetti presente su visión de la literatura, una visión nueva y revolucionaria. Según él, la narración debe vivir dos cambios fundamentales: la interiorización del relato, de manera que pueda sobrepasar la realidad externa, y la renovación de las técnicas narrativas tradicionales. Con esos principios, el proceso de creación del relato se convierte en esencial. La ciudad también adquiere una importancia determinante, ya que sus novelas van a ser en gran parte urbanas, pues Onetti retrata al hombre del siglo XX, indiferente moral que vive en las urbes que cada vez van acumulando más almas.

Para esta noche (1943) se inscribe en la reflexión acerca del hombre solo en la ciudad. En este texto, Onetti presenta de forma exuberante y sombría, como, en un conflicto bélico, y durante toda una noche, la policía secreta de una ciudad sitiada persigue a hombres que pertenecen a un partido revolucionario.

El objetivo de este análisis es el de ver cómo a partir de nuevas formulas narrativas, Onetti contribuye con este texto a la memoria colectiva. En primer lugar, estudiaremos como la voz del narrador permite elaborar una narración fundada sobre la incertidumbre. A continuación analizaremos la poética de la guerra. Y finalmente se analizarán los nexos entre ficción e historia, y la contribución de este texto a la memoria colectiva.

1. Esta comunicación no habría sido posible sin la beca concedida por la AECID en su programa de doctorado 2010-2011.

1. Una narración fundada sobre la incertidumbre

1.1. La voz narrativa

El comienzo de *Para esta noche*, es un principio “in media res”, el texto empieza con una conversación por teléfono entre Weiss y Ossorio, donde el lector tiene conocimiento de que Ossorio está en busca de un billete para huir de la ciudad. A continuación, el narrador prosigue el relato describiendo a Ossorio que se pone en marcha hacia el “First and Last”, en busca del billete. No hay ninguna introducción, el lector se encuentra sumergido en plena narración desde la primera línea.

El narrador cuenta la historia de dos personajes que viven sus últimos momentos. Ossorio en busca de una salida, en una huida permanente, Morasán en busca de Ossorio, en una ciudad invadida por la guerra, una única noche. Pero la información que nos brinda el narrador, es muy limitada, sabemos por ejemplo que el origen de la guerra, lo que opone a los dos personajes principales, es un conflicto ideológico. El lector se entera que Ossorio pertenece a un partido revolucionario: “[...] tan seguro de que la vida era aquello, el partido y los camaradas, sin posibilidad de problemas ajenos a ellos [...]” (Onetti, 1976: 49). Y Morasán pertenece a la policía secreta: “El coche frenó junto a la puerta iluminada de la Central, el chofer alargó el brazo hacia atrás y abrió la portezuela” (p. 51). Pero el narrador nos dice muy poco sobre estos dos personajes, sus historias, los orígenes del conflicto, e incluso las diferencias ideológicas que oponen a los dos grupos, nada de esto se nombra explícitamente, aparecen simplemente como dos grupos irreconciliables.

El narrador centra el relato en los actos, los sentimientos, los intentos desesperados y angustiosos de Ossorio para intentar sobrevivir y no sucumbir, y en lo que respecta a Morasán, su lucha por encontrar a Ossorio.

La voz narrativa es una voz anónima, no sabemos absolutamente nada acerca del narrador; lleva a cabo la narración en tercera persona y aparece como alguien externo al marco diegético:

Los tres automóviles pasaron velozmente por el costado de la plaza, grande y oscuro el primero, con hombres en los estribos y una incesante sirena, doblaron muy abiertos en la esquina y volvieron a torcer, ahora a la izquierda, entrando en la ancha calle por entre los rieles de los tranvías, torcidos, con una fría locura silenciosa bajo el estrépito. (p.51)

Sin embargo, la narración de *Para esta noche*, pasa del narrador observador que reconstruye la historia, al narrador omnisciente que presenta la conciencia de los personajes. Alterna los pasajes en focalización externa con los pasajes en focalización interna:

Oía el silbato con su tono de pequeña desesperación y se aferraba a pensar «no puede ser una emboscada, no podían calcular si íbamos a venir con un batallón», mientras de-

jaba de escuchar la música y se tumbaba para sentir la noche monstruosa [...]. (pp.139-140)

De este modo, tenemos acceso a la conciencia de los personajes, a sus luchas internas y a su desesperación.

No obstante, el lector no dispone de toda la información, el narrador aparece como una presencia invisible que selecciona minuciosamente la información que le da al lector, y que decide omitir muchos datos, centrando el relato en las descripciones de los actos, de las emociones y de los sentimientos de los personajes una noche, creando así un universo incierto y desconcertante.

1.2. La incertidumbre espacio-temporal

Como ya hemos dicho, el relato empieza con una conversación telefónica entre Weiss y Ossorio: “-Parece que hay un pasaje para usted. Nada seguro. Un muchacho de allá arriba, él lo conoce a usted. En el «First and Last», ¿conoce? Bueno, esta noche a las nueve. Buena suerte, es todo” (p. 9). El narrador no introduce al lector en el tiempo a través de una fecha, un año, una situación cronológica. Además, a medida que la narración avanza, el narrador tampoco ayuda a situar la acción de la obra en el tiempo a través de alguna referencia temporal. *Para esta noche* transcurre una noche, no sabemos más.

La noche y todo lo que ella conlleva, la oscuridad, el silencio y la soledad, son una constante en el texto. Tenemos la impresión de que el texto está invadido por la noche, es como si de una presencia casi eterna se tratase:

[...] como única forma de salvarse y perdurar sobre la noche y las noches y una interminable noche posterior, tibia, campesina, terrosa y vegetal, en paz bajo los pasos y la azada, extendido bajo la noche solamente con sus tenaces brillos, y el silencio sostenido sobre todo. (p. 114)

Los datos temporales son casi inexistentes, a excepción de la noche. Las únicas alusiones temporales de la obra son comentarios mucho más vagos que hablan del ineluctable paso del tiempo, y del tiempo que viene a faltar: “Es cierto; y todas fracasaron y perdimos miles de segundos de tiempo” (p. 111). El relato está escrito en el presente del indicativo, pero un presente de un tiempo incierto y desconocido.

Esta misma falta de datos temporales existe en lo que se refiere a los datos espaciales. El espacio en el que se desarrolla la novela es desconocido, no tenemos ninguna referencia geográfica, no hay ningún nombre. Lo único que sabemos es que el relato tiene lugar en una ciudad, un espacio urbano invadido por la oscuridad.

La presencia de la ciudad se encuentra también en el centro del relato; en su huida Ossorio recorre las calles de la ciudad en busca de una salida:

Desde la esquina veía la puerta y las ventanas de la Casa del Partido, con el piquete policial enfrente, los caballos, las motocicletas, ni una voz en la calle. Siguió caminando más despacio, angustiado por la idea de que había seguramente una forma de escapar [...]. (p. 52)

La ciudad es muy importante porque está presente todo el tiempo, sus calles están descritas constantemente: “[...] delante de las narices sangrientas y los labios cortados, metros y metros sin obstáculos, espacios para carreras de niños, perseguida y separada por las altas cúpulas de las explosiones, sus profundos embudos de ruidos tenebrosos” (p. 188). Pero no está identificada, no se sabe de qué ciudad se trata, es una ciudad impersonal, desconcertante y misteriosa.

1.3. La fragmentación del relato

La disposición del material textual de *Para esta noche* es bastante llamativa. En primer lugar, el texto está dividido en veinticuatro segmentos que llamaremos capítulos. Sin embargo, la organización interna de los capítulos no es verdaderamente lineal. Tenemos dos intrigas principales, la de Ossorio y la de Morasán. Según el estudio de Joseph Chrzanowsky (1974), podemos dividir los veinticuatro capítulos en cuatro bloques. El primer bloque corresponde a los cuatro primeros capítulos. En el primer capítulo, el narrador presenta a Ossorio que anda hacia el “First and Last”. Los siguientes capítulos de este bloque describen diferentes escenas, pero es un bloque estático, no hay movimiento.

El segundo bloque incluye los capítulos del 5 al 13. Los nueve capítulos que forman este bloque se pueden dividir de nuevo en tres segmentos, incluyendo cada segmento 3 capítulos. Cada segmento está narrado desde el punto de vista de uno de los dos personajes principales, es decir, Ossorio o Morasán. Los hechos trascurren de forma simultánea, con lo cual este bloque funciona en modo de montaje alternado. En el capítulo 12 aparece una niña de trece años, Victoria, que ha sido enviada por su padre, Barcala, para que Ossorio se ocupe de ella. A partir de este segmento, Ossorio irá siempre acompañado de Victoria, y la tensión aumenta.

El bloque siguiente va desde el capítulo 14 hasta el capítulo 20. En este bloque, los capítulos también están presentados en forma de montaje. Es decir, que los capítulos 14, 16, 18 y 20 corresponden al punto de vista de Morasán que se da cuenta que Villar lo ha traicionado, y muere. Los capítulos 15, 17 y 19 describen a Ossorio y Victoria que huyen en la ciudad. Esta disposición de la trama permite hacer un paralelismo entre los dos hombres, y pone en evidencia que cada persona esta: “[...] sola en la ciudad, huyendo también, como todos [...]” (p. 124).

En el último bloque los capítulos son cortos y alternan escenas que aparentemente no tienen relación en sí. En el último capítulo, Victoria muere en un bombardeo, Ossorio la coge en sus brazos y muere, él también.

Podemos observar que el texto está fragmentado, las escenas están descritas de manera simultánea, alternando, con frecuencia, las acciones de dos personajes que se cruzan una sola vez, en el capítulo 3, cuando coinciden en el mismo bar. A partir de ahí, nunca más se van a volver a cruzar. La segmentación del texto, en forma de montaje alternado, la huida constante de Ossorio, y la permanente búsqueda de Morasán da a la narración una apariencia desordenada llena de incertidumbre, una presentación caótica que representa el caos que reina en la ciudad.

2. La poética de la guerra

2.1. Una ciudad invadida por la destrucción

Las descripciones de la ciudad son muy numerosas, aparece como una ciudad sitiada por la guerra y la violencia: “¿Qué hay afuera, Ossorio? Bombas de dos mil kilos, tu muerte, mi muerte” (p. 150). A menudo el narrador hace alusión a las calles de la ciudad como si se tratara de un decorado rojo, invadido por el fuego de las explosiones: “[...] el mundo quedaba incendiado a sus espaldas, que no tenía que recorrer del mundo sombrío y rojo más que diez cuadras en pendiente hasta el puerto, olvidado el dolor de la pierna dentro del resplandor del incendio” (p. 188). En este universo dominado por una oscuridad tan solo penetrada por el rojo de la guerra, los únicos ruidos existentes, son los de las explosiones: “Entonces empezaron a reventar las explosiones, con un doble ruido, como si se iniciaran en los techos de las casas y terminaran, emitieran una sorda réplica en los sótanos, bajo los cimientos, adentro de la tierra” (pp. 184-185), y cuando las explosiones cesan, lo único que queda son los gemidos y el sufrimiento: “[...] sin otro ruido que el lamento irregular de la gente perdida bajo la muerte” (p. 189).

En este universo de guerra y violencia, la represión y la tortura aumentan el terror. Sabemos que esta guerra se debe a un conflicto ideológico que opone a la gente del partido, como Ossorio o Barcala (antes de dejar el partido), a la gente de la policía secreta como Morasán. Esto nos lleva a pensar que ha habido una toma del poder por la fuerza y que la gente del partido lucha contra esta imposición, pero no es más que una hipótesis ya que nada lo certifica. Sabemos, sin embargo, que Morasán y sus compañeros llevan a cabo un sistema de tortura y represión sin piedad y sin excepción.

Para capturar a la gente de la resistencia, es decir, la gente que pertenece al partido, Morasán ha puesto en marcha un sistema de tortura. Para capturar a Barcala, Morasán quiere que Irene, la amante de Morasán, hable, ya que piensa que ella sabe dónde se esconde. Sin ningún escrúpulo, le dice a seis de sus hombres que hagan que hable: Seis hombres contra una mujer:

Pero ella solamente lloraba y tanto él como los seis hombres silenciosos comprendieron que solo podían sacar de la mujer el llanto y el dolor, a cada choque de su mano, la

palma y el revés, veloces y sonoros contra la forma cálida de la cara, la humedad del sufrimiento y la escasa sangre de la nariz y la mitad del labio partido; sintiendo crecer vertiginosamente su odio y su necesidad de golpearla por que la mujer no decía nada [...]. (p. 91)

Y detrás de esta guerra, esta violencia y este odio despreciable, se esconde la noche, una noche que no puede traer otra cosa más que la muerte. Los personajes más importantes terminan todos muriendo: Ossorio, Morasán, Barcala, Victoria, Beatriz, y muchos de ellos a causa de una traición.

2.2. Ossorio: la huida sin salida

Cuando Ossorio se encuentra con Barcala, éste le da por fin el billete que estaba buscando, pero además, le obliga a coger un segundo billete. El resto de capítulos que describen a Ossorio insisten en la urgencia de su huida. Es una huida permanente que, en el mejor de los casos terminará al día siguiente por la mañana con la partida del barco. Pero durante las horas que faltan hasta que el barco zarpe, es decir, una noche en su totalidad, tiene que esconderse. “Siguió caminando, más despacio, angustiado por la idea de que había sin duda alguna forma de escapar y que iba a perderla por una falla de su cerebro, de su memoria, por no ser un poco más inteligente de lo que era” (p. 52). La huida continúa y es cada vez más angustiada, y esta angustia aumenta con la aparición de la niña, Victoria. Tiene que ocuparse de la niña y esto complica la huida. Los acontecimientos transcurren de tal manera, que en varias ocasiones no les permiten alojarse en diferentes sitios. La huida es cada vez más difícil y desesperada, ya que Ossorio también es responsable de la huida de Victoria:

[...] oyó los leves pasos abajo lentos, invariables y durante la segunda mitad de la escalera acarició con su lástima, a la pobre chiquilina flaca que lo seguía como hubiera seguido a cualquiera que le hubiera indicado, sola en la ciudad, huyendo también, como todos, a la muerte. (p. 124)

La aparición de Victoria le da sentido al segundo billete que Barcala había impuesto a Ossorio. Pero la aparición de la niña crea en el fuero interno de Ossorio, sentimientos de culpabilidad ya que fue él quien denunció a Barcala, la muerte de Barcala es por lo tanto culpa suya. Ossorio sabe perfectamente que intenta escapar de algo irremediable, la muerte, pero además, también será el responsable de la muerte de una niña inocente.

Pensaba en una interminable noche por la que andaba él con el trote desacompañado de la niña a su lado abriendo puertas, subiendo y bajando escaleras, llamando por teléfono, adhiriéndose, aplastándose en la sombra de los portales, entrando en la desamparada

penumbra de los taxímetros, cansado y sucio, oliendo al moverse el olor a miedo de su sudor, sin esperanza de reposo, sin creer totalmente en que la noche tendría un fin, tratando de adivinar, imaginando sin lógica, repentinamente, cómo era el final de la noche, ya preparado desde siempre para él, inevitable [...]. (pp. 142-143)

2.3. Ossorio y Morasán: dos caras del mismo conflicto, la misma trampa

Ossorio y Morasán representan, las dos caras del mismo conflicto. Morasán refleja el poder establecido, y persigue, tortura y mata a los miembros del partido revolucionario al que pertenece Ossorio que lucha en la clandestinidad contra el poder establecido. Sin embargo, los dos van a ser víctimas de la misma trampa. El tema central de *Para esta noche* es el del hombre acorralado. Este concepto está estrechamente ligado con las circunstancias histórico-políticas en las que se encuentran los personajes principales. El hecho de que “no hay salida” (p. 15), se caracteriza por muchos símbolos.

El primero de estos símbolos es el de la rata acorralada. Cuando Ossorio espera en el “First and Last”, intuitivamente, se compara a una rata: “Algún desgraciado que se ve venir el fin como yo, rata acorralada [...]” (p. 15). Esta misma imagen vuelve al final del texto para describir la manera en la que Ossorio, anticipando su muerte inminente, ve a Victoria “como una rata sorprendida” (p. 186).

Otra imagen muy simbólica sobre la trampa es la del pozo, palabra cargada de asociaciones intelectuales como el aislamiento, la cautividad, la profundidad o la oscuridad. Utiliza esta metáfora para describir al hombre encarcelado y, traducido en imágenes vividas, la angustia de todos los que se encuentran acorralados:

Él, su alma, sus creencias y los recuerdos que mantenía vivientes, además, por medio de las marcas en la pared, eran una cosa aparte, dividida de su cuerpo, lejano y para siempre separado de su carne aquel misterio del cerebro que le permitía aún comprender lo que estaba sucediendo o había sucedido fuera del intrepable pozo donde estaba hundido y quieto. (p. 100)

Por otro lado, también podemos encontrar en el texto alusiones explícitas sobre la trampa: “La noche, pensó. Paso a paso en la noche voy a meterme conscientemente en la trampa [...]” (p. 52). Se trata, en primer lugar, de un encarcelamiento dentro de la ciudad sitiada. Sin embargo, las efímeras posibilidades de esconderse, en la realidad, no existen, ya que no hay salida. Esta situación llega a su cumbre cuando el lector se entera de que el barco “Bouver”, no es más que una estrategia para capturar a los miembros del partido. Siendo el tema de la trampa un tema central en el texto, es un tema que vuelve cíclicamente en la narración. Morasán también es víctima de una trampa que le han tendido sus compañeros. Y Barcala, al ser traicionado, es también víctima de una trampa.

Las reflexiones filosóficas están también presentes, y nos llevan a pensar que existe una trampa más profunda de la que ningún personaje podrá escapar, y es la trampa del destino. Ossorio tiene el presentimiento de que la muerte se acerca: “Pero no suenan las sirenas ni hay ruidos de aviones [...] Nada, sólo aquí en silencio, en este lugar rodeado de miedo donde yo estaba destinado a morir, [...] preso en esta trampa como una rata” (p. 28). A lo largo de toda la obra, los personajes también se refieren a esta fuerza del destino ante la cual no se puede hacer nada. Justo antes de su muerte, Morasán reconoce esta determinación del destino:

[...] toda su vida se reducía ahora a la preparación de aquel instante, que cada momento anterior, de paz o de inquietud, de alegría, de desanimo, de hastío, cobraba sentido, se aclaraba deslizándose en una poderosa luz, corría a encajar en un inevitable lugar, a encontrar recién su destino allí. (p. 183)

Y lo que permanece detrás del tema de la trampa y del ineluctable destino, que están en el origen de la angustia, es la soledad. En cierto modo, todos los personajes están separados del resto. El relato insiste en la soledad como componente inherente a la existencia del ser humano, ya que toda tentativa de comunicación termina fracasando, y la soledad es permanente. Cuando Morasán se entera de que ha sido traicionado por el más fiel de sus subordinados, él insiste en la necesidad de no estar solo: “Porque yo sabía que iba a necesitar no estar solo esta noche [...]” (p. 177).

Pero la eterna trampa que conlleva una soledad definitiva, es la muerte. Y tiene un papel simbólico en el texto, siendo el destino común de los personajes más importantes: Barcala, Victoria, Morasán y Ossorio. De este modo, está reflejada en el texto la tragedia del destino humano que caracteriza el mundo de las ficciones onettianas.

3. Ficcionalización de la historia y la memoria colectiva

3.1. La historia como punto de partida de la ficción

Para esta noche fue publicado en 1943. Los años que precedieron esta publicación fueron años especialmente negros en la historia del siglo XX. Europa estaba en medio de una de las peores guerras que ha vivido, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Por otro lado, en esa época, y después de una sangrienta guerra civil (1936-1939), España se sumergía en una larga y violenta dictadura que duraría casi cuarenta años.

En 1936, el gobierno republicano de España elegido por sufragio universal estaba presidido por Manuel Azaña. Ese mismo año, el 18 de julio, el General Francisco Franco y sus tropas llevan a cabo un golpe de estado. A partir de este momento comienza la guerra civil española, que durará casi tres largos años. Por un lado estaban los militares (apoyados por Hitler y Mussolini y por la iglesia católica), enfrentados

al bando republicano que agrupaba al Gobierno de la República, a diferentes grupos de corrientes ideológicas de izquierdas (comunistas, trotskistas, anarquistas), a los sindicatos obreros, así como a los ciudadanos que, sin pertenecer a ningún grupo en concreto, se alineaban con el bando republicano para luchar por la defensa de un gobierno que había sido elegido democráticamente, y al que los militares alzados quería derrocar por la fuerza. Todas las guerras son despreciables, inhumanas, injustas; pero lo que hizo que la guerra civil española fuera más desgarradora aun, es el aspecto ideológico del conflicto, que enfrentó a familias enteras, y que, finalmente, dividió a la población en dos grupos bien diferenciados, aun visibles en la actualidad.

Es sabido que el origen de la ficción de *Para esta noche* esta en el testimonio realizado por dos anarquistas exiliados en Uruguay. Onetti los conoció, y ellos le contaron cómo habían conseguido escapar, zarpando en el último barco que salió del puerto de Valencia, justo antes de la derrota republicana en 1939. En el libro de Omar Prego y Angélica Petit (1981): encontramos una entrevista que Prego le realizó a Onetti, donde él habla del origen de *Para esta noche*:

Prego (P): Tú acabas de hablar de novelas que resultan proféticas. Podríamos seguir hablando de premoniciones. Pero “Para esta noche”, como dice el amigo Ruffinelli², está situada en la guerra civil de España.

Juan Carlos Onetti (J.C.O): Sí, la base fue esa. En esa época yo era secretario de redacción en la agencia Reuters de Montevideo. Un cierto día, dos individuos vinieron a hablar conmigo en el Café Metro, que quedaba en la rinconada de la Plaza Libertad [...]

Estos dos hombres eran anarquistas, uno español y el otro italiano. Los dos se habían escapado de España después de la derrota. Ignoro qué redes secretas llevaron a esos individuos a hablar conmigo. Yo todavía no había publicado todos los mamotretos que vinieron más tarde, todavía no estaba consagrado ¿te das cuenta? Así que no sé porque me buscaban. Verdad o mentira, yo cuento lo que me dijeron. Según ellos, cuando el ejército republicano venía retrocediendo para llegar a Valencia, donde estaba Negrín, llegó un barco del Comité de No Intervención, al que ellos llamaban con toda tristeza “Comité de No intervención contra Hitler”.

Me contaron que venían barcos a sacar refugiados. Pero todo estaba organizado de tal manera que, aunque todo el mundo tenía pasajes, había un sello especial u otro documento, reservado exclusivamente a los comunistas [...]. Así que me puse a escribir otra novela basada en los datos que acababan de proporcionarme esos dos anarquistas y en otros que obtuve en Buenos Aires [...]

2. Crítico literario uruguayo.

P: ¿Qué elementos concretos te aportó la información de esos combatientes?

J.C.O: En los bombardeos de Madrid y posiblemente también en los de Barcelona, se ensayó una bomba absolutamente nueva, cuyos efectos eran exactamente los contrarios de los que se conocían entonces o que podemos imaginar todavía hoy. Un tipo de bomba que explotaba y te absorbía, te despedazaba en una especie de abrazo monstruoso...

P: ¿De modo que ésa es la bomba que absorbe el ojo de la niña sin cara, con cuyo cuerpo en brazo Ossorio regresa a la ciudad, la hija de Barcala?

J.C.O: Exactamente.

En el prefacio de la primera edición de *Para esta noche*, Onetti escribió:

En muchas partes del mundo había gente defendiendo con su cuerpo diversas convicciones del autor de esta novela, en 1942, cuando fue escrita. La idea de que sólo aquella gente estaba cumpliendo de verdad un destino considerable, era humillante y triste de padecer.

Este libro se escribió por la necesidad – satisfecha en forma mezquina y no comprometedor- de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación. (p. 7)

A partir de un testimonio de exiliados de la Guerra Civil, Onetti recrea en su ficción un conflicto asimilable al español. Establece una ficción que habla de un conflicto ideológico, de guerra y de desesperación. La diferencia es que en la historia hubo hombres que pudieron escapar y así contar su testimonio. En la ficción de Onetti, no hay lugar para la esperanza, solo para la desesperación, la eterna trampa y la muerte.

3.2. El texto: Una contribución a la memoria colectiva

Basándose en un testimonio histórico para crear la ficción de *Para esta noche*, el autor transforma en ficción una parte de verdad histórica.

La elección de Onetti es muy simbólica, eligiendo establecer una incertidumbre espacio-temporal tan evidente, el lector no es capaz de situar el relato en un marco espacio-temporal preciso, lo que transforma *Para esta noche* en una narración fuera del tiempo y fuera del espacio, que unido a la falta de información respecto a los orígenes históricos del conflicto, hacen de *Para esta noche* una ficción universal que puede transcurrir en cualquier lugar del mundo, y en cualquier momento, y sobre todo, en una ficción que puede representar cualquier conflicto del siglo XX.

Lo interesante es que es una ficción con un trasfondo de verdad histórica que puede ser asimilada a cualquier guerra civil o ideológica. Esta obra contribuye así a una memoria colectiva universal, ya que, en este texto, Onetti habla del ser humano.

Para esta noche corresponde a la materialización de un testimonio, la ficcionalización de una historia real en el mundo onettiano. El autor contribuye así a la historia, ya que, a diferencia de un testimonio oral la escritura es eterna y universal y permanece en el tiempo, y contribuye de este modo a la creación de la memoria elaborando con este texto un testimonio material.

4. Conclusión

La poética incierta y desconcertante de la narración, caracterizada por la fragmentación del relato que le da una estructura desordenada, está puesta al servicio de la poética de la guerra, del caos que reina en la ciudad, y de la desesperación de los personajes que se encuentran en una trampa sin salida.

Onetti concibe el relato como un organismo autónomo donde las leyes narrativas son igual de nefastas para los seres de ficción que las leyes de la naturaleza para el ser humano real. La renovación de la estructura del relato es una de las características más singulares de la literatura contemporánea que intenta reflejar con el mayor rigor posible, la relación entre la existencia y el ser humano.

Esta obra es excepcional dentro de la producción narrativa onettiana ya que además de no pertenecer a la saga de Santa María, tiene una carta histórico-política muy relevante que no tienen el resto de sus obras.

Al escribir *Para esta noche*, Onetti universaliza un conflicto, una situación histórico-política muy precisa, y contribuye así a crear una memoria colectiva. La incertidumbre narrativa le permite centrar el relato en las batallas que llevan individualmente los personajes. Porque, efectivamente, detrás de las guerras, los conflictos y la historia, hay hombre. La obra de Onetti tiene como objetivo el alma humana y podría tener como marco cualquier país del mundo.

Bibliografía

- ONETTI, Juan Carlos (1976): *Para esta noche*, Buenos Aires, Ed. Calicanto Editoriales SRL.
- ANDREOLI-RALLE, Elena (1987): *Juan Carlos Onetti, La plume et le puits*. Paris, Ed. Éditions Belles Lettres.
- CHAO, Ramón (1990): *Juan Carlos Onetti*. Paris, Ed. Plon.
- CHRZANOWSKI, Joseph (1974): "La estructura de *Para esta noche*", en *Cuadernos Hispano-americanos*, N°292-94, Ed AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo, Madrid, pp 395-408.

MATTALIA, Sonia (1990): *La figura en el tapiz*, London, Ed. Tamesis books limited.

PREGO, Omar y PETIT, María Angélica (1981): *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*, Madrid, Ed. Cuadernos clásicos y Modernos, S.G.E.L.

VERANI, Hugo (1981): *Onetti: El ritual de la impostura*, Caracas, Ed. Monte Ávila Editores.

Historia y ficción en *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez: hacia la conformación de una identidad argentina

David Choin
Universidad de Alicante

Palabras clave: Historia argentina, Buenos Aires, Identidad, Costumbres, Mitos, Leyendas.

*Misteriosa Buenos Aires*¹ (Mujica Láinez, 1950), “crónica novelada”² del escritor argentino Manuel Mujica Láinez, está integrada por una colección de cuarenta y dos relatos desarrollados por diferentes voces y personajes que narran la intrahistoria de la capital argentina desde su primera fundación hasta el siglo XX. Los cuentos tienen una continuidad histórica simbolizada por la progresión cronológica que nos indican las fechas que acompañan los títulos de los relatos. En *Misteriosa Buenos Aires* se entrelazan dos perspectivas de estudio distintas que se complementan. Por una parte, la fusión de la historia y la literatura en su proceso de recuperación del pasado y de explicación de un presente enraizado en su historia. Por otra parte, se ha analizado la relación entre literatura y ciudad desde el punto de vista del conocimiento geográfico, físico y espiritual con el que Mujica Láinez ha penetrado literariamente en la capital bonaerense. Intentaremos a lo largo de este artículo esbozar los contornos del aguafuerte porteño realizado por Mujica Láinez para que conforme se vaya avanzando en la ponencia esta estampa se haga cada vez más nítida y esclarecedora. En el tiempo que me es impartido me centraré en las diferentes ramificaciones de la fusión entre historia y literatura.

Al proceso de degeneración de la Argentina que, en menos de un siglo (1852-1940), pasó de la gloria y opulencia a la discordia y desestabilización del régimen democrático, se añadió posteriormente una pérdida de identidad debida a las migraciones internas y a las primeras consecuencias de una modernidad deshumanizadora. Estos hechos indujeron a nuestro autor a escribir “su” historia del Río de la Plata y de Buenos Aires concibiéndose ésta como metonimia de la Argentina. A finales de los años cuarenta, la capital porteña parecía, por fin, haber cumplido con el sueño mítico albergado en su seno desde finales del siglo XIX. Sin embargo la socie-

1. De ahora en adelante citaremos siempre a partir de esta edición.

2. Macrotexto compuesto por cuentos o relatos que mantienen relaciones por una unidad espacial, temporal o temática y que unidos entre sí organizan una novela.

dad de masas argentina presentó rasgos de neurosis³ sobre la identidad acarreado una serie de preguntas existenciales tales como ¿Quién soy?, ¿De dónde vengo? y ¿Adónde voy? La Argentina de la época correspondía a lo que Gabriel Careaga ha llamado “una sociedad enmascarada”, es decir:

una sociedad teatral en la que la gente anda buscando papeles que le dictan otros: la familia, la televisión, el cine, y al no cumplir las expectativas de esos otros, aparecen la ansiedad, la angustia. De esta forma, la gente no solamente se pregunta qué voy a hacer, sino quién soy [...]. La enajenación no solamente es, como pensaba Marx, el trabajo robado, convertido sólo en mercancía y que transforma al trabajador en un paria. Es también la situación de un ser extraño ante sí mismo y los demás, porque los escenarios donde habita y vive no le corresponden. (Careaga, 1992: 302-303)

La idea de identidad va íntimamente unida a la de cultura urbana y la cultura urbana bonaerense de los años 20 fue marcada por el nacimiento de dos grupos de ideología y sensibilidad artística diametralmente opuestas: el grupo de Florida⁴ y el de Boedo⁵. Esta disputa intelectual tuvo su correspondencia en el campo de la política con el conflicto existente entre la pretérita oligarquía conservadora y las clases medias, originadas por la ascensión social de la antigua clase obrera. Tal enfrentamiento dificultó durante otros muchos años el propósito de construir una identidad común, reunificadora y representativa de todos los intereses sociales básicos. Para luchar contra la escisión de los porteños y la progresiva pérdida de identidad y de referencias históricas y culturales, Mujica Láinez recurrió a la tradición para presentar un conjunto homogéneo de cuarenta y dos cuentos destinados a remediar las carencias de una sociedad que tenían su origen en un largo proceso histórico de decadencia, tanto económica, política, cultural como social.

El proyecto identitario de Manuel Mujica Láinez se basó en tres tipos de recuperaciones del pasado. En primer lugar, rescató los principales acontecimientos históricos que marcaron la historia del Río de la Plata y de la República Argentina.

3. Inestabilidad emocional.

4. La calle Florida siempre ha sido considerada como el lugar de paseo favorito de la élite aristocrática y de la nueva burguesía. Sus tiendas se convirtieron rápidamente en el escaparate de las últimas modas europeas. Por asociación, se tomó esta calle como emblema para caracterizar a un grupo de escritores e intelectuales provenientes de familias acomodadas y de rancio abolengo: Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Cayetano Córdova Iturburu y Norah Lange. Éstos se reunieron, primero, en torno a las revistas *Prisma*, *Proa*, *Inicial* y luego ya *Martín Fierro*. Los floridistas impulsaron la renovación del lenguaje y promovieron las vanguardias europeas dando a conocer a los porteños sus realizaciones artísticas más famosas. La voluntad de crear una nueva manera de hacer y entender el arte caracterizan a estos hombres.

5. Boedo es el nombre de un barrio de Buenos Aires situado al sur de la avenida Rivadavia. Se hizo famoso por los numerosos artistas que le rindieron homenaje en sus letras de tango y por los grupos de teatro que se crearon en su seno. Boedo representaba la cuna de la cultura popular porteña, caracterizada por el mestizaje derivado de la inmigración. Frente a las motivaciones elitistas de los floridistas, las revistas *Claridad* y *Nosotros*, en las que se congregaron una serie de autores entre los que destacan Roberto Mariani, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Luis Emilio Soto, Agustín Riganelli y Nicolás Olivari, propusieron un discurso basado en la democratización de la cultura.

En segundo lugar, recuperó todas aquellas manifestaciones artísticas, culturales y costumbristas que participaron de la construcción de un sentimiento de comunidad. Y, en último lugar, volcó en la obra un conjunto de mitos y leyendas autóctonas y universales para asignarlos a su ciudad natal. Es manifiesto el esfuerzo del escritor argentino por ofrecer a los porteños un proyecto de identidad coherente que pretendía fomentar una tradición que reflejara el desarrollo de una conciencia nacional y el nacimiento de una cultura única y representativa del pueblo argentino.

El primer hito histórico que recuperó Mujica Láinez en *Misteriosa Buenos Aires* corresponde a la primera fundación de la ciudad de Buenos Aires por el adelantado don Pedro de Mendoza el 3 de febrero de 1536, fundación que se realizó sobre una barranca que coronaba la meseta frente al Río de la Plata. Estos hechos son narrados en el primer cuento de la obra, “El Hambre 1536”. Para Mujica Láinez este primer establecimiento español representa el fracaso de la civilización sobre la barbarie ya que los indios querandíes consiguieron finalmente, después de intensos y terribles combates, vulnerar las defensas de la ciudad en diciembre de 1536.

El cuento “La Sirena” (pp. 23-29), fechado en junio de 1541, corresponde a otro suceso fundamental en la historia del Río de la Plata, esto es, el abandono de la ciudad de Buenos Aires decretado por Domingo de Irala y su consecuente destrucción por los indígenas. Los colonos, siguiendo la orden del gobernador de Asunción, se refugiaron en este asentamiento y abandonaron en Buenos Aires caballos y ganado.

Los siguientes españoles que pisaron la tierra porteña fueron Juan de Garay y sus hombres en 1580. “La fundadora 1580”, pone de relieve la segunda y definitiva fundación de Buenos Aires por el conquistador vasco Juan de Garay e insiste en el decisivo papel que desempeñó la única española de la expedición que no viajaba con un familiar varón: Ana Díaz. En el cuento se narra que la expedición del vasco se encontró frente a la desembocadura del antiguo puerto de Nuestra Señora Santa María del Buen Aire el 29 de mayo de 1580. Este dato explica el hecho de que Juan de Garay mandó, en su discurso pronunciado durante la ceremonia de fundación, que la ciudad se nombrara Ciudad de la Trinidad. Ésta tuvo lugar el sábado 11 de junio de 1580. Otra operación importante para la identidad argentina que recoge este cuento es la del diseño del escudo⁶ de la ciudad y la traza de la misma. Garay

6. La simbología de este escudo es muy clara. Representa el hecho de haber venido a este puerto con el fin y propósito firme de ensalzar la Santa Fe Católica (reflejado en la Cruz de Calatrava, pero no olvidemos que también representa, desde los reyes católicos, la autoridad real a través de su injerencia en los nombramientos de los maestros de la Orden) y servir a la corona real de Castilla y León (la corona que sostiene el águila en su cabeza) y aumentar los pueblos de esta gobernación simbolizado en los cuatro aguiletas que representan las dos ciudades que Juan de Garay fundó (Santa Fe y La Trinidad) y las otras dos que le quedaban por fundar: Concepción de Nuestra Señora, a orillas del Río de Vera y Aragón y la ciudad de Vera, luego llamada San Juan de Vera de las Siete Corrientes (Corrientes). En el escudo dado por Garay, el águila que sostiene la cruz de Calatrava, tiene la cabeza volcada hacia siniestra, es decir, hacia la izquierda. Cabe señalar que, en términos de heráldica, las direcciones de las figuras son a la inversa del espectador del emblema, es decir la izquierda del escudo es la derecha de quien lo contempla. Por tanto, muchos especialistas han afirmado, basándose en este argumento, que este escudo era signo de ilegitimidad o bastardía.

instituyó el escudo de armas de la ciudad, consistente en “un águila negra pintada al natural con su corona en la cabeza con cuatro hijos debajo demostrando que los cría, con una cruz colorada sangrienta que salga de la mano derecha y suba más alta que la corona, que semexe la dicha cruz a la de Calatrava⁷ y lo cual esté sobre campo blanco” (Molinari, 1980: 38).

Una serie de cuentos de *Misteriosa Buenos Aires* conforma lo que hemos llamado “el ciclo del Santo Oficio”, otra constante en la historia de la urbe porteña. Éstos son: “La enamorada del pequeño dragón 1583”, “El espejo desordenado 1643”, “El imaginero 1678” y “El arzobispo de Samos 1694”. La religión funcionó en un primer momento como denominador común forjador de identidad en el Río de la Plata. La historia de los cuatro protagonistas masculinos de estos cuentos sirve para demostrar que la intolerancia religiosa unificó y reunió a la gran mayoría de los porteños en un asunto colectivo del que fueron víctimas los numerosos inmigrantes y viajeros europeos.

El siguiente eslabón del fresco histórico compuesto por Mujica Láinez lo protagoniza el cuento “El libro 1605” (pp. 42-47) en el que se hace hincapié en el primitivo contrabando que se organizó en el Río de la Plata para permitir el regular abastecimiento de las pulperías porteñas. El narrador exclama en el cuento: “Buenos Aires contrabandea del gobernador abajo, pues es la única forma de que subsista el comercio” (p. 43). Este comercio ilícito vuelve a ser el tema central de “El patio iluminado 1725” (pp. 121-124).

El cuento “Las reverencias 1648” (pp. 78-83), es la ocasión para el lector de descubrir otra figura histórica imprescindible de la historia de Buenos Aires: don Jacinto de Lariz, Gobernador de la Provincia de Buenos Aires. Lariz mandó acuñar en 1649 un escudo de corte español muy diferente del expuesto por Don Juan de Garay en el año 1580. En éste figuran una paloma radiante sobre un río, y una ancla de donde sobresale una uña⁸. A día de hoy es el escudo vigente de la capital porteña.

En el cuento siguiente, “Toinette (1658)” (pp. 84-90), se nos relata el primer enfrentamiento bélico del que fue víctima Buenos Aires. En 1658, tres fragatas francesas emprendieron un viaje desde Biarritz, bajo el mando de Timothée d'Osmat, caballero de la Fontaine, para hacerse con el puerto de Buenos Aires y apoderarse de la ciudad. Este relato nos ayuda a entender la importancia comercial que pudiera tener el puerto de Buenos Aires, los intereses que suscitaba la ciudad porteña a los ojos de las potencias extranjeras (Holanda, Francia, Inglaterra) pero también su gran debilidad puesto que con tan sólo tres fragatas estos franceses pretendían conquistar la ciudad entera.

A principios del siglo XIX, la urbe porteña fue otra vez víctima de la codicia y de la sed de riquezas de una potencia extranjera, de los ingleses en este caso. En

7. La Orden de Calatrava es una orden religiosa y militar fundada en el siglo XII por San Raimundo, abad de Fitero, para defender de los moros a la población de Calatrava. Con el paso del tiempo y la desaparición de la orden religiosa, se transformó en una distinción honorífica otorgada por el Rey de España.

8. La paloma radiante volando de frente simboliza la Santísima Trinidad y la uña de ancla representa el puerto.

“La Casa cerrada 1807”, el protagonista y narrador del cuento es un soldado que combatió a las órdenes de Jacobo Adrián Varela⁹ en las invasiones inglesas de 1807. En este cuento abundan los detalles y asoma la tensión del narrador. Tenemos la sensación de estar sumergidos en los combates que sacudieron Buenos Aires hace dos siglos. Es manifiesta la voluntad del escritor argentino de engrandecer la hazaña de la reconquista de la ciudad por las fuerzas patricias porque es justamente cuando hay amenaza de los intereses económicos o humanos que se acrecienta el sentimiento de nacionalidad y de pertenencia a un grupo. El enfrentamiento bélico moviliza, solidariza la población en un esfuerzo común en el que las diferencias de clases, razas y hacienda se esfuman al provecho de la unión y de la concordia.

Es altamente significativo que en el cuento fechado en 1776¹⁰, “La Jaula” (pp. 136-141), no se hable de la creación del Virreinato del Río de la Plata sino que se preste atención a una simple historia de venganza por ultraje y vejación del honor familiar. Desde luego, nos da un indicio sobre la ideología del autor que elige de modo concienzudo eludir esta referencia. Sin embargo en el cuento siguiente, “El ilustre amor 1797”, descubrimos, con motivo del entierro del quinto Virrey del Río de la Plata, don Felipe Melo de Portugal y Villena, las altas jerarquías del aparato administrativo y burocrático virreinal: el Real Consulado y la Real Audiencia¹¹. Ahora bien, simbólicamente, la muerte del virrey representa el final de la subordinación del Río de la Plata a la Corona Española y el primitivo despertar de una conciencia nacional autóctona e independiente que aflojará a partir del siglo XIX.

Con el cuento “Memorias de Pablo y Virginia 1816-1852” (pp. 201-226), el cuentista porteño nos introduce en otro periodo histórico imprescindible: el de la paulatina dominación de Juan Manuel de Rosas. Este cuento es la ocasión para nuestro autor de ridiculizar a un partidario del déspota argentino y aludir a la feroz represión de la cual fue víctima la población de Buenos Aires bajo la dictadura del “Restaurador de las Leyes”. Las fechas que acompañan el título del relato son fundamentales en la historia argentina. El año 1816 corresponde a la declaración de Independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata en el Congreso de Tucumán y el año 1852 se refiere a la derrota de Juan Manuel de Rosas por el general Justo José de Urquiza¹² en la batalla de Caseros. En este cuento, Mujica Láinez condensó treinta y seis años de la historia de su país dejando, de manera simbólica, el protagonismo del mismo a un libro. La ascensión al poder de Rosas marcó el inicio

9. El darle protagonismo a uno de sus antepasados sería quizás una manera para Manuel Mujica Láinez de legitimar su posición en la sociedad argentina, de demostrar que a pesar de estar considerado como europeizante tiene apego a su tierra y a su historia.

10. Esta fecha corresponde a la creación del Virreinato del Río de la Plata, quinto y último virreinato bajo dominio español en los territorios de ultramar.

11. La Real Audiencia funcionaba a la manera de un tribunal de justicia y el Real Consulado “que al mismo tiempo de competente en materia civil, criminal y comercial tenía por funciones fomentar y proteger las actividades de la rama citada en tercer término” (Rojas Paz, 1951: 40).

12. Urquiza fue director provisorio de la Confederación Argentina de mayo de 1852 a marzo de 1854 y presidente de la misma durante seis años.

de una era negra para la historia de Argentina: la de las guerras civiles entre Buenos Aires y las provincias del interior, y la de sus dictaduras¹³.

Para terminar con los cuentos dedicados al “Restaurador de las Leyes” cabe mencionar el relato “Un granadero 1850” (pp. 273-281). El indio Tamay, antiguo granadero inválido, se ha reconvertido en tendero en la Recova¹⁴. Vive en el recuerdo perpetuo de sus hazañas militares en la Guerra de Independencia de la Argentina (combate de San Lorenzo¹⁵), en la Guerra de Independencia de Chile (Chacabuco¹⁶, Maipú¹⁷, asalto de Talcahuano¹⁸) o en la de Perú (Sitio del Callao¹⁹). La mención de estas batallas no es ninguna casualidad ya que hacen todas referencias a triunfos del Ejército de las Provincias Unidas del Río de la Plata. El recordar estas victorias es una manera de avivar el instinto patriótico de los argentinos recordando las luchas comunes de todos los componentes de la sociedad para conseguir la Independencia argentina así como la de los países vecinos. Manuel Mujica Láinez juega con el orgullo militar para fomentar el sentimiento de solidaridad y unidad del pueblo argentino.

Como se ha señalado más arriba, la propuesta identitaria de Manuel Mujica Láinez no sólo se sustentaba en las recuperaciones históricas del pasado sino también en las recuperaciones culturales y costumbristas. El ejemplo por antonomasia de lo que acabamos de señalar es que todos los personajes de Mujica Láinez, tanto los aristocráticos como los plebeyos, beben mate.

En el quinto relato de la obra “El libro 1605”, cuatro hombres (el escribano, el molinero flamenco, un dominico y un soldado) juegan al monte²⁰ en una pulpería porteña. Junto con el de pulpero, éstos eran los principales oficios de una ciudad colonial del siglo XVII. Con el transcurrir de los siglos, la pulpería se transformó en

13. Rosas estuvo al poder del 8 de diciembre de 1829 al 17 de diciembre de 1832 y del 7 de marzo de 1835 al 3 de febrero de 1852.

14. Primera galería comercial porteña.

15. La batalla de San Lorenzo tuvo lugar el 3 de febrero de 1813, junto al convento de San Carlos Barromeo en la localidad santafesina de San Lorenzo (Argentina).

16. Collier y Sater apuntaron al respecto que: “A comienzos de 1817, el ejército de los Andes de San Martín (más de 4000 hombres) estaba listo para emprender su misión libertadora. El cruce del ejército de San Martín por los desolados y gélidos pasos de los Andes fue una suprema hazaña de guerra. Distráidos por la acción de la guerrilla, los realistas fueron sorprendidos. En la batalla de Chacabuco (12 de febrero de 1817), O’Higgins le dio la victoria a los patriotas y despejó el camino a Santiago, donde una asamblea de hombres ofreció el gobierno a San Martín. Sin embargo, éste se encontraba decidido a atacar ahora al Perú y declinó el ofrecimiento. La única alternativa era O’Higgins, quien, por ende, fue elegido director supremo del Estado de Chile.” (Collier y Sater, 1998: 44)

17. La Batalla de Maipú tuvo lugar el 5 de abril de 1818, en el valle del Maipo, entre las fuerzas patriotas revolucionarias conformadas por soldados argentinos de las Provincias Unidas del Río de la Plata y patriotas chilenos contra los realistas, la cual decidió la Independencia de Chile y en gran parte la del Cono Sur.

18. El Sitio y asalto de Talcahuano fue un asedio y luego una batalla ocurrida durante la Guerra de Independencia de Chile entre las fuerzas del Ejército Unido - coalición del Ejército de los Andes y cuerpos milicianos chilenos - contra fuerzas del ejército realista español, que tuvo lugar el 5 de diciembre de 1817.

19. La rendición de la ciudad peruana ocurrió el 21 de agosto de 1821.

20. El Monte se practica como un juego de círculo, al modo de las siete y media. El objetivo consiste en ganar las apuestas hechas al acertar el palo o el valor de la carta que se va a descubrir del mazo.

un icono argentino tanto por su esencia de establecimiento donde se puede comprar todo tipo de alcohol como por ser un lugar de reunión social en el que se celebran fiestas típicas del folclore argentino.

En “La mojiganga 1753” el cuento está ambientado en la época del carnaval bonaerense que tiene lugar los tres días anteriores (sábado, domingo y lunes) al miércoles de ceniza, que es cuando comienza la Cuaresma. Gracias a este fragmento conocemos que una de las tradiciones del carnaval consistía en tirar huevos llenos de agua o de harina a los transeúntes. Además, se mencionan en este cuento tres bailes populares que forman parte del folclore argentino: “Los esperpentos se pusieron a cantar. Cantaban la Cadena²¹, el Perico²², el Malambo²³, y hacían unas obscenas contorsiones, con meneo de caderas y de vientre” (p. 127). Estos cantos y bailes produjeron muy enojosas controversias entre las autoridades civiles y eclesiásticas porque, como subraya Torre Revello:

Describiendo las costumbres de los gauderios coloniales, escribía el marino José Espinosa en 1794 que éstos (los negros) cantaban «unas raras seguidillas, desentonadas, que llaman de Cadena o el Perico, o el Mal-Ambo, acompañándolo con una desacordada guitarilla que siempre es un tiple». Con estas canciones se intercalarían algunas veces danzas y bailes, naciendo de ellos algunos criollos. (Torre Revello, 2004: 229-230)

En “La princesa de Hungría 1802” se menciona otra costumbre famosa entre los porteños: las corridas de toros. En este cuento se alude a la plaza de Toros del barrio de Monserrat²⁴ que fue demolida en 1800 a petición de los vecinos. Otra afición porteña significativa que se menciona en el relato es la pelea de gallos que fue importada por los ingleses en el siglo XVIII.

21. Tercera figura del Pericón.

22. “El pericón es un baile llamado «baile de cuatro», en razón de ser ése el mínimo de parejas necesarias y, también, porque la coreografía de la danza primitiva se componía de sólo cuatro figuras, llamadas, por su orden, demanda o espejo, postrera o alegre, cadena y cielo. A cada una de estas figuras corresponden varios movimientos distintos, que se ejecutan de acuerdo con las órdenes que dan, según el caso, el cantor o el «bastonero» -especie de director- y siguiendo el ritmo de vals lento, de sobrepaso, característico de todos los pericones. Pericón es también el bastonero, por tal nombre conocido en Buenos Aires antes de 1818. (En línea), <<http://www.portaldesalta.gov.ar/pericon.htm>>. (Consulta 11/04/2011). Fuente: Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, 1936.

23. “El malambo nació en las soledades pampeanas, allá por el año 1600. Dentro de los bailes folclóricos argentinos es una excepción el que carezca de letra. Las guitarras acompañan esta danza ejecutada únicamente por hombres. El malambo, dentro de los bailes tradicionales, equivale a la “payada de contrapunto” en el canto: un verdadero torneo de habilidad gauchesca. En dichas competencias no hay límite de competidores, uno van exponiendo sus “mudanzas” y gana quien mejor realiza la mayor variedad de figuras. (En línea),

<<http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=266>>. (Consulta 11/04/2011).

24. La primera corrida de toros se realizó en Buenos Aires en conmemoración del Santo Patrono, San Martín de Tours, el 11 de noviembre de 1609. La primera Plaza con que contó Buenos Aires fue un circo de madera erigido en 1791 por el carpintero y empresario Raymundo Mariño en el “hueco” o plaza de Monserrat donde se mantuvo hasta 1799. (Torre Revello, 2004: 30)

En “El ángel y el payador 1825” aparece una de las figuras principales del folklore argentino: el payador. El payador es un cantor-poeta que suele improvisar un recitado en rima acompañándose de la guitarra. Su canto alterna en contrapunto con el de otro para conformar la payada. El payador suele cantar estilos o tristes. Un estilo es un cantar recitado y el triste, una canción amorosa que se acompaña con la guitarra. En este cuento se citan otras dos aficiones que solían entretener a los porteños en las pulperías y boliches después de su día de trabajo: el juego de la taba²⁵ y las ya mencionadas peleas de gallo.

En suma, Manuel Mujica Láinez ha pintado un cuadro de acuarelas costumbristas desde los albores de la urbe. Cada pincelada dada por el argentino ha terminado por configurar una frisa en la que se puede apreciar un conjunto homogéneo de aficiones (las corridas de toros, las peleas de gallos), de diversiones en las pulperías (el juego del Monte, la Tabá, los bailes populares), en la calle en la época del Carnaval, y también hábitos (tomar mate, perfumar los patios con alhucema y benjuí). La reconstrucción del ámbito nacional argentino no se limita sólo y únicamente a las recuperaciones histórico-costumbristas sino que Mujica Láinez también recurrió al Arte y la cultura por la indudable influencia que ejercen en la configuración de la identidad de un pueblo.

La identidad resulta ser el fracaso del pasado que se pretende remediar mediante la escritura. Nace de una imbricación entre la conciencia de pertenecer a un mismo grupo que se reconoce en un elenco de acontecimientos políticos, los que se han analizado antes por ejemplo, pero asimismo gracias a una serie de manifestaciones culturales reconocidas y alzadas como símbolo por un determinado pueblo.

La primera referencia cultural documentada históricamente en la zona del Río de la Plata se atribuye a Luis de Miranda, primer poeta rioplatense con su poema elegíaco de 150 versos en el que resume las penas y congojas de la primera fundación de la ciudad. Con estos vocablos, “El primer poeta 1538”, Mujica Láinez intituló su segundo cuento y le dio protagonismo al primer artista autóctono, en cuya estirpe se insertarían siglos después un interminable listado de nombres y obras.

La siguiente referencia a la cultura rioplatense la encontramos casi dos siglos después en el cuento “El pastor del Río 1702” en el que se habla de las estampas de Fernando Brambilla, uno de los pintores que vino en la expedición de Alejandro Malaspina. Fernando de Brambilla fue el primer pintor en retratar los paisajes de Buenos Aires con sus famosos cuadros²⁶ “Vista de la ciudad de Buenos Aires desde el sur” y otro sin título en el que podemos apreciar la capital porteña desde el Río de la Plata.

“En memorias de Pablo y Virginia 1816-1852”, el protagonista del cuento, un libro, narra su vida y va nombrando sus sucesivos dueños, las páginas que han leído

25. La taba es un juego de apuestas en el que se oponen dos personas que deben lanzar una taba de vaca en la parte del campo de su adversario. Gana la apuesta la tirada que presenta la parte lisa y, por consiguiente, pierde la tirada que muestra la parte hueca.

26. Ambos cuadros son de 1860 y se pueden consultar en el Museo Histórico Brigadier General Cornelio Saavedra de Buenos Aires.

de él y las impresiones que les procuró su lectura. Éste nos confiesa que entre otros muchos fue propiedad de Aimé Bonpland²⁷ y Pedro de Angelis. Ambos vinieron al Río de la Plata invitados por Bernardino de Rivadavia. El político argentino, consciente de la poca actividad cultural de Buenos Aires, pensaba que había que atraer a intelectuales de otros continentes para impulsar una dinámica erudita en Argentina²⁸. Era, según él, la manera más eficaz de promover el progreso de un país que acababa de declararse independiente y necesitaba ahora encaminarse en el sendero del cientificismo y de las letras. Para ello solicitó, entre otros muchos, a Aimé Bonpland y a Pedro de Angelis.

El primero fue un famoso naturalista, médico y botánico francés, célebre por la expedición a América que realizó junto con Alexander von Humboldt. Llegó a Buenos Aires con su familia en 1816 (fecha del cuento) para ocupar el puesto de profesor en la Facultad de Medicina y en el Museo de Historia Natural, cargo que desempeñó durante tres años²⁹.

Sobre el segundo personaje del relato, conviene destacar que fue uno de los primeros historiadores de la Argentina y precursor de la ciencia histórica nacional. De Angelis se encargó de organizar un archivo de manuscritos y otros documentos relativos a los primeros años de la nación argentina, que se convertiría en el más importante de su época. Este interés se extendió a la geografía, la etnografía y las lenguas indígenas. De esta manera, reunió un conocimiento único del pasado rioplatense y un archivo de incontable valor, casi tan importante como el que tenía el joven Archivo General de la Nación, que luego dirigiera. En 1830 publicó una serie de biografías³⁰, iniciando el desarrollo de este género en el país. Figura polémica y contestada en Argentina, Angelis inspiró un profundo desprecio, no sólo de muchos

27. Existe una calle Bonpland en Buenos Aires, en Palermo. La evolución del nombre de las calles y de los barrios también refleja la historia de la ciudad. Las primeras calles de Buenos Aires llevaban el nombre de los vecinos más acaudalados: calle de Riglos, Alvarado, Arcamendia, Baigorri, o el de las iglesias, parroquias o conventos más cercanos (calle de la Merced, calle de Santo Domingo, calle Santa Clara, etc.). Luego se podía determinar tomando el nombre de edificios, de santos, de próceres y de fechas históricas. Tras las batallas libradas contra los ingleses en 1806 y 1807, el virrey Santiago de Liniers tomó como iniciativa poner número a las casas y nombre a todas las calles de la ciudad. En 1810 se cambiaron estos nombres por los de los héroes de la revolución independentista y a partir de 1829, bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas, el nombre de las calles fue cambiando paulatinamente hasta borrar las últimas huellas de los protagonistas del memorable mes de mayo de 1810. Con estos nombres conocemos las actuales calles porteñas.

28. A este respecto Félix Weinberg señaló: “Para contribuir a este esfuerzo dispuso Rivadavia contratar a distinguidas personalidades intelectuales de Europa, como Pedro Carta Molino y Octavio F. Mossotti- ilustres italianos que ocuparon por breve tiempo la cátedra de física-; Mauricio Chauvet- que sucedió en la cátedra de geometría al sabio español Felipe Senillosa-; José Joaquín de Mora- literario hispano de primera línea y Carlos Enrique Pellegrini- ingeniero francés que debía tener a su cargo importantes obras públicas” (Félix Weinberg, 2000: 263).

29. En 1820 estableció su cuartel general en Corrientes, de donde partían sus múltiples expediciones con fines científicos. Murió en Santa Ana, provincia de Corrientes, el 10 de mayo de 1858. Para rendir homenaje a su persona y a su incansable labor científica para el país, los vecinos decidieron renombrar el poblado de Santa Ana: poblado de Bonpland. Así es como se le conoce hoy.

30. Entre sus numerosas biografías destacan: *Ensayo histórico sobre la vida del Exmo. Dr. D. Juan Manuel de Rosas y Biografía de Aimé Bonpland*.

de sus contemporáneos, en particular de todos los exiliados en Montevideo durante la administración de Rosas, sino también de muchos de los historiadores y escritores posteriores entre los que se inscribe Manuel Mujica Láinez. Su obra clave para la historia rioplatense es *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata*³¹.

En “El ángel y el payador 1825”, el escritor argentino rescató la figura de Santos Vega, al que solían apodar “aquel de la larga fama” (p. 257). Era el payador argentino más famoso del siglo XIX. Fue un icono de la cultura popular argentina que todos adulaban y que goza todavía hoy de un inmenso respeto entre la población argentina.

El pintor Fernando García del Molino (1813-1899), que aparece en el cuento titulado “El Vagamundo 1839”, está considerado, junto con su discípulo Carlos Morel, el primer pintor profesional argentino a pesar de haber nacido en Chile. Es principalmente conocido por su talento de retratista, que le permitía reflejar la personalidad del modelo que había previamente escrutado.

Aparece en *Misteriosa Buenos Aires* una infinita nómina de artistas e intelectuales que cada uno en su ámbito respectivo, contribuyeron a la construcción de la cultura argentina. Sería demasiado largo ponerse aquí a mencionarlos a todos y explicar en qué medida participaron en esta tarea por lo que pasaremos ahora, y para dar un punto final a nuestra recreación del ámbito nacional argentino, a analizar la tradición popular argentina contenida en los mitos, leyendas y relatos urbanos que se desarrollan en *Misteriosa Buenos Aires*.

Es irrefutable la función de coadyuvante a la historia del mito y de la leyenda puesto que su tono imaginativo y fantástico permite cubrir las lagunas dejadas por los historiadores en los manuales de historia. En una conversación con su amiga María Esther Vázquez, el escritor argentino le confesó que en *Misteriosa Buenos Aires*:

Cada uno de ellos (los cuentos que integran la obra) es una invención y, al mismo tiempo, una reconstrucción muy rigurosa [...] cada vez que hay un ejemplo concreto, ese dato procede de algún texto de un historiador. Lo que quise hacer cuando escribí *Misteriosa Buenos Aires*, es darle a esta ciudad mía mitos que la comunicaran con las grandes ciudades del mundo, que la vincularan a las grandes civilizaciones, porque ésta, no nos engañemos, era una aldea perdida en el extremo de América. (Vásquez, 1983: 64)

Para enmendar este lamentable error, Manuel Mujica Láinez decidió inventar y concederle a su ciudad natal los mitos que necesitaba para legitimarla e insertarla en la estirpe de las grandes ciudades cantadas, como pudieron serlo Atenas o Roma.

31. Angelis, Pedro de 1836-1852. (En línea), <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/FichaTituloSerieDeObra?id=17&portal=0>>. (Consulta 11/04/2011). Se trata de una compilación de documentos de primera mano y óptima calidad que testimonian la epopeya civilizadora española y los primeros tiempos de la nación argentina.

El escritor argentino recuperó primero una serie de mitos relativos al Río de la Plata (sus aguas son recorridas por una sirena en el cuento homónimo y por unos piratas al mando del “Pequeño Dragón”, sir John Drake, en “La enamorada del pequeño dragón 1583”). A partir del siglo XVII, una vez asegurado el abastecimiento de la villa así como su organización y población, Mujica Láinez le inventó a Buenos Aires un conjunto de mitos y relatos urbanos entre los que destacan el mito de que circuló en Buenos Aires un ejemplar de la edición príncipe del *Quijote* (“El libro 1605”), el mito del sueño americano (“El embrujo del rey 1699”), se ubica la legendaria Ciudad de los Césares³² en la campaña bonaerense (“La ciudad encantada 1709”), se narra la milagrosa acción de San Martín de Tours que le devolvió su río a la ciudad después de una sequía sin precedente (“El pastor del río 1792”), se cuenta la leyenda urbana del invencible payador porteño Santos Vega que terminó por ser derrotado por el diablo (“El ángel y el payador 1825”), se relata el mito del paso del judío errante (figura canónica de la mitología judía-cristiana) por Buenos Aires (“El vagamundo 1839”), se rememora la presencia en la urbe porteña del Delfín salvado, Luis XVII, heredero de la familia real francesa (“La escalinata de mármol 1852”) y, en último lugar, aparece una de las figuras recurrentes de la literatura fantástica en “El hombrecito del azulejo 1875”.

Para trazar estas “tradiciones porteñas”³³, el escritor argentino recurrió a una estructura narrativa especial –la “crónica novelada”– porque le permitía tratar toda la historia de Buenos Aires, desde su primera fundación en 1536 hasta principios del siglo XX. La clave para la identidad porteña está en la reminiscencia, en este remontar al origen del destino de un pueblo. Manuel Mujica Láinez eligió “volver atrás”, desde la actualidad hasta “el comienzo absoluto” de la historia del Río de la Plata.

La ficción literaria de Manuel Mujica Láinez resulta ser más filosófica que la Historia porque trasciende lo particular, lo íntimo, cuando ésta se queda en un plano general que no se adentra ni en los problemas individuales ni en las consecuencias acarreadas por los acontecimientos histórico-sociales, económicos y políticos. Destaca su voluntad de escribir una historia paralela a la historia oficial, en la que rescató del pasado los acontecimientos, personajes y símbolos que marcaron el estado argentino y desempeñaron un papel fundamental en la conformación de una identidad propia. Nicolás de Avellanada dijo un día: “Los pueblos que olvidan sus tradiciones pierden la conciencia de sus destinos”³⁴. Cada cuento es en realidad un

32. Mujica Láinez ya había trasladado este mito en su primera novela, *Don Galaz de Buenos Aires* (1938). Ginés de Silva, en *El Laberinto* (1974), también emprendió la busca de la mítica ciudad y la del Dorado. (Cf. Fernández Ariza, 2003: 112)

33. Según Ricardo Palma, autor de las Tradiciones peruanas (1872-1908): “La tradición es la forma más agradable que puede tomar la historia: gusta a todos los paladares...no se lee nunca con el ceño fruncido sino sonriendo. La historia es una dama aristocrática y la tradición una muchacha alegre” (Zanetti, 1969: 59). El argentino Pastor Obligado siguió el modelo establecido por el escritor peruano y publicó en 1888 sus Tradiciones argentinas.

34. Nicolás Avellanada dijo esta frase en un discurso pronunciado el 5 de abril de 1877 en ocasión de los preparativos para la repatriación de los restos del General San Martín desde Francia. En Daniel Orodaz, “Barba-

fragmento de historia, “historia privada” e historia general a la vez, donde un recuerdo personal siempre está unido a un asunto de mayor trascendencia. El narrador argentino realizó una interpretación libre de la historia a partir de la originalidad y unicidad de esos momentos cruciales que determinan el destino.

Manuel Mujica Láinez era un criollo europeizado, por lo que la conservación del pasado autóctono era fundamental para su estética y su identidad de escritor. En una sociedad cambiante y fragilizada, huérfana de sus referencias histórico-sociales, la preocupación sobre la identidad nacional reunió a los escritores argentinos. Para solucionar este problema, resolvió las dudas ontológicas (explicación del origen del nombre de la ciudad, de la traza del escudo y de la repartición de los solares al origen de la organización actual de la ciudad), recuperó los valores criollos (honor, valentía, libertad, igualdad, solidaridad, valor de la palabra dada) e intentó despertar la conciencia nacional mencionando las batallas libradas para defender la ciudad de los ataques extranjeros (contra los franceses en 1658 y contra los ingleses en 1807) así como las batallas de la guerra de independencia, incentivo indispensable para estimular el sentimiento patriótico de los criollos. Es simbólico que todas estas batallas correspondan a triunfos de tropas criollas o del Ejército de las Provincias Unidas del Río de la Plata. El hecho de que no se mencione ninguna derrota prueba la voluntad de fomentar un sentimiento de comunidad basado en luchas y victorias comunes.

En *Misteriosa Buenos Aires* encontramos sucesos históricos, sociales y económicos, así como múltiples imágenes y estampas de Buenos Aires a lo largo de cuatro siglos. Cada página está empapada de las tradiciones acumuladas en la historia, la literatura y el folclore de la ciudad. Figuras reales e imaginarias —el general San Martín y Marte, Juan Manuel de Rosas y el judío errante, el virrey Nicolás de Arredondo y San Martín de Tours— no sólo asedian el espíritu de los personajes, sino que llegan a materializarse en las calles de la ciudad. Esta “crónica novelada” de Mujica Láinez se sigue leyendo hoy en día, y seguramente se siga leyendo dentro de cien años, porque la ciudad que los inspiró ha crecido tanto que necesita verdaderamente su mitología, que es lo que, sin duda alguna, este pequeño libro aspira a ser.

Bibliografía

- BARRAZA JARRA, Eduardo (1996): “*Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez: sobre la historia y la recepción y producción de la literatura en América” en *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, núm. 12, 1996.
- CAREAGA, Gabriel, (1992): *La ciudad enmascarada*, México, Cal y Arena.
- CERRADA CARRETERO, Antonio, (1990): *La narrativa de Manuel Mujica Láinez*, 2 tomos, Madrid, Universidad Complutense.

rie civilizadora”, (En línea), <http://www.fmmeduacion.com.ar/Historia/Notas/sarmiento_barbarie_civilizadora_orodaz.htm>. (Consulta 11/04/2011).

- COLLIER Simon y SATER William F., (1998): *Historia de Chile 1808-1994*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DE ANGELIS, Pedro (1836-1852): *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata*. 6 tomos. Buenos Aires, (En línea),
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/FichaTituloSerieDeObra?id=17&portal=0>>. (Consulta 11/04/2011)
- ELIADE, Mircea, (1991): *Mito y realidad*. Barcelona, Labor.
- FERNÁNDEZ ARIZA, María Guadalupe (2003): “La novela de artista en Manuel Mujica Láinez” en *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*, ed. María Guadalupe Fernández Ariza, Málaga, Servicio de publicaciones e intercambio Universidad de Málaga.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel (1950): *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, ed. Sudamericana.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel, (1976): *A fondo*. Entrevista emitida en Radio Televisión Española.
- MOLINARI, Ricardo Luis, (1980): *Buenos Aires. 4 siglos*, Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina (TEA).
- ROJAS PAZ, Pablo, (1951): *Biografía de Buenos Aires*, Colección Oro de cultura general. Buenos Aires, Atlántida.
- SARLO, Beatriz Sarlo, (1995): *Borges un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel.
- TORRE REVELLO, José, (2004): *Crónicas del Buenos Aires colonial*, Buenos Aires, Taurus.
- VÁSQUEZ, María-Esther, (1983): *El Mundo de Manuel Mujica Láinez. Conversaciones con María Esther Vázquez*, Buenos Aires, Belgrano.
- VEGAS CASTILLO, Manuel (1942): “Cervantes y Don Quixote de la Mancha en Perú” en *Peruanidad*, n° 2, (En línea), Lima,
<http://bvirtual.bnp.gob.pe/BVIC/Captura/upload/quijote_bnp_art_027.pdf>. (Consulta 11/04/2011).
- WEINBERG, Félix (2000): “Los intelectuales de la ciudad criolla”, en *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*, ed. José Luis Romero y Luis Alberto Romero, Buenos Aires, Altamira.
- ZANETTI, Susana, (1969): “Las letras de América Latina a mediados del siglo”, capítulo 29 de *La historia de la literatura mundial*, Buenos Aires, Centro Editor.



Guillermo Cabrera Infante: historia de una geografía

Ana Casado Fernández
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: La Habana, representaciones del espacio urbano, historia, geografía, Guillermo Cabrera Infante.

*Habanidad de habanidades, todo es habanidad.
Dos desmadres tengo yo, la ciudad y la noche.*

Guillermo Cabrera Infante

Hablar de Guillermo Cabrera Infante y su literatura es hablar de un espacio concreto, la ciudad de La Habana, en un periodo histórico concreto, los años cuarenta y cincuenta. Desde su salida de la isla el 3 de octubre de 1965, este escritor hizo de La Habana una obsesión literaria y personal. El regreso a este espacio urbano, no a la ciudad física sino a la ciudad recordada, solo fue posible a través del lenguaje, a través de libros como *Tres tristes tigres*, publicado en 1967, *Vista del amanecer en el trópico*, publicado en 1974 o *La Habana para un infante difunto*, publicado en 1979.

La Habana con Cabrera Infante se convierte en un espacio literario alimentado de memoria. La geografía –la isla, la ciudad de La Habana– permanece inmóvil y eterna en su escritura. En esos libros, La Habana de los años cuarenta y cincuenta se presenta como ciudad erótica –espacio de alteridad que procura el encuentro con el otro en distintos subespacios urbanos: una Habana carnal, brillante y rítmica–; también se presenta como ciudad lingüística –el lenguaje de la ciudad y de los habaneros (*hablaneros* en palabras de Cabrera Infante) conforman la morfología y significado de La Habana, su identidad y su unicidad–; y, al mismo tiempo y como contrapunto, la Historia se entrecruza con la geografía y por encima de todo ese esplendor, La Habana emerge como ciudad violenta y agresiva durante el periodo dictatorial batistiano. Así, Cabrera Infante a través de su escritura quiso captar (más bien capturar) con ojos de cine/ manos de escritor, la totalidad de esta ciudad polimórfica y polisémica que fue La Habana de los años cuarenta y cincuenta.

1. La Habana como geografía: ciudad erótica, cinética y lingüística

El erotismo de La Habana de Cabrera Infante está ligada a la representación que el escritor hace de esta ciudad durante los años cuarenta y cincuenta: una Habana sensorial por excelencia, visual, luminosa, táctil, olfativa, que los personajes aprehenden –como alter egos del propio escritor– en cada uno de sus itinerarios urbanos.

La ciudad a los ojos de los personajes desprende una luz propia, más allá de la profusa iluminación artificial o del sol, una luz personal que la convierte en ciudad subjetivizada y única:

La fosforescencia de La Habana no era una luz ajena que venía del sol o reflejada como la luna: era una luz propia que surgía de la ciudad, creada por ella, para bañarse y purificarse de la oscuridad que quedaba al otro lado del muro. (Cabrera Infante, 2007: 18)

Miré para La Habana. Había como un arcoiris. No, eran nubes, rabos de nubes coloreadas todavía por el sol. No podía ver el mar desde el muelle, sino este espejo verde, azul, gris sucio y ahora casi negro. La ciudad sin embargo se veía iluminada por una luz que no era artificial ni la del sol, que parecía propia y La Habana era lumínica, un espejismo radiante, casi una promesa contra la noche que empezaba a rodearnos. (Cabrera Infante, 1984: 351)

La relación entre la ciudad de La Habana y el personaje de *LHID*¹ alcanza un vínculo simbiótico, la ciudad penetra en el personaje –y él paralelamente en ella– habitándolo, confiriéndole una nueva visión espacial y temporal.

La Habana (“La Habana, quien no la ve no la ama” y yo la veía tal vez demasiado, la ciudad entrándome no sólo por los ojos sino por los poros, que son los ojos del cuerpo) era fascinante. (Cabrera Infante, 2007: 18)

Asimismo dos de los protagonistas de *Tres tristes tigres* (Silvestre y Cué) en sus paseos por El Malecón en convertible experimentan también esa fusión con la ciudad, con el espacio y el tiempo que la constituyen, haciendo de la velocidad un instrumento de introspección urbana.

Cué tenía esa obsesión del tiempo. Quiero decir que buscaba el tiempo en el espacio y no otra cosa que una búsqueda eran nuestros viajes continuos, interminables, un solo viaje infinito por el Malecón, como ahora, pero a cualquier hora del día y de la noche, recorriendo el paisaje cariado de las casas viejas. (Cabrera Infante, 1984: 294)

Partiendo de “la dimensión erótica” de Roland Barthes por la cual “la ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro” (Barthes, 2009: 347), *La Habana para un Infante Difunto* es el libro donde sin duda la ciudad es ma-

1. Las iniciales corresponden a la novela *La Habana para un Infante Difunto*.

nifestación del Eros. El personaje del libro materializará estos encuentros eróticos con distintas mujeres en subespacios urbanos como el solar, las calles, la guagua, la posada o el cine. Pero esta “dimensión erótica” de La Habana también queda de manifiesto en *Tres tristes tigres* donde los personajes se mueven en una Habana nocturna y musical por cabarets y night-clubs: el Tropicana –artificial y turístico– se opone al chowcito de Las Vegas –auténtico y popular– con la cantante de boleros La Estrella, que representa la “salvaje belleza de la vida”, un “edificio movido por la música” (Cabrera Infante, 1984: 62). Y los tres tigres, como peces en un acuario, se sumergen en el microcosmos de la noche habanera, con la zona de La Rampa como epicentro, hacia una búsqueda de placer que se vuelve una actividad “vacía y carente de objetivos” (Álvarez Borland, 1982: 114).

La transformación erótica de la ciudad y de las habaneras –el paso de los años cuarenta a los años cincuenta– queda explícita en *La Habana para un Infante difunto*. En estos años la ciudad pasa de ser un espacio eróticamente implícito (años cuarenta) a un espacio eróticamente explícito (años cincuenta).

Los años cuarenta, una época en que la sexualidad tropical no había sido asumida, al menos por las mujeres, como ocurriría en los cincuenta, años americanos [...] Eran casi mediados los años cincuenta ahora y en apenas cinco años había pasado la habanera de la pasividad y la sumisión a la moral machista a una actividad sexual marcada por el número de ellas que viajaban solas, iban al cine solas: salían solas y aceptaban invitaciones instantáneas de un extraño que ya no era el enemigo [...] y una posada ya no era la antesala del averno. (Cabrera Infante, 2007: 19, 357)

Otra iniciación, lo que podríamos llamar la iniciación visual, es decir, el descubrimiento del cine, es narrada por el personaje de *La Habana para un Infante Difunto* como “el acto maravilloso de pasar del sol vertical de la tarde, cegador” al “horizonte luminoso” de la pantalla, “la fuente fascinante de luz” (Cabrera Infante, 2007: 23). También en *Tres tristes tigres* se describe la relación de algunos protagonistas con el cine, estos venden libros para acceder a la “Arcadia, la gloria, la panacea de todos los dolores de la adolescencia”: alquimia fascinante por la que transmutan el “plomo literario en oro del cine” (Cabrera Infante, 1982: 35-36).

Cabrera Infante recorre a través de sus personajes muchos de aquellos cines de esos años 40 y 50 que formaron parte de su topografía urbana: el cine de su iniciación, el San Francisco (“cine de barrio, amable y ruidoso” (Cabrera Infante, 2007: 24)), el cine Los Ángeles, el cine Hollywood, el cine Esmeralda, el salón Rojo –que después fue llamado Regio– con su estructura invertida (“la pantalla emplazada donde usualmente estaba la caseta de proyección” (Cabrera Infante, 2007:34)), el cine Actualidades, el Radiocine, el cine Fausto (con películas de cine negro), el cine América (“con su cielorraso de falso planetario” (Cabrera Infante, 2007:136), “el más lujoso y el más caro y el que ofrecía mejores estrenos” (Cabrera Infante, 2007: 146)), el cine Majestic y el Verdún (cines de barrio, este último, el Verdún, “corría su techo y como decía su propaganda los espectadores veían cine “bajo las estrellas”

(Cabrera Infante, 2007: 146), el cine Rialto, el cine Lira (después llamado Capri), el cine Alkazar, el cine Encanto (“sala elegante y donde costaba más caro entrar que a los otros cines” (Cabrera Infante, 2007: 136), el cine Universal, los cines Niza, Montecarlo y Bélgica (de mala reputación por las películas que daban y los espectadores que acudían “depravaciones en la pantalla, depravados en el público” (Cabrera Infante, 2007: 145)), el cine Plaza (“agradable de concurrir, hasta que fue destruido por la televisión” (Cabrera Infante, 2007: 145), el cine Negrete (“un tubo largo, de mala visión, como un telescopio invertido” (Cabrera Infante, 2007: 145), el cine Habana, el cine Cervantes, el cine Ideal, el cine Campoamor, el Cinecito (“que exhibía noticieros y cartones” (Cabrera Infante, 2007: 146), el Rex Cinema y Duplex (“el primero no exhibía más que noticieros y documentales, pero el Duplex estrenaba películas y ambos tenían un gran lobby común” (Cabrera Infante, 2007: 146), el cine Neptuno, el cine Reina, etc.

Es tal la influencia que ejerció el cine en Cabrera Infante que el escritor adquirió las técnicas propias del lenguaje cinematográfico y las aplicó a la escritura. El narrador-personaje de *LHID* es a un tiempo espectador –“mirón minucioso”– y cámara cinematográfica –captador del espacio urbano–. En *Tres tristes tigres* los paseos en automóvil de los personajes por el Malecón se convierten en un *travelling* continuo. Y es que el lector de los libros de Cabrera Infante es también espectador de los recorridos de sus personajes por La Habana, y esa superposición de visiones –el ojo del autor, el ojo del personaje (su “mirada táctil”) y el ojo del lector– hacen de la literatura de Cabrera Infante –como del cine– una función continua: La Habana de esos años, repetida una y otra vez en sus libros, “la ciudad que regresa, recurrente como un sueño” (Álvarez-Borland, 1982b: 63).

Otra representación de La Habana en la literatura de Guillermo Cabrera Infante es la ciudad como espacio lingüístico. La ciudad posee su propio lenguaje, “la ciudad habla otra lengua” según el personaje de *LHID* (Cabrera Infante, 2007:12), y es este lenguaje una de las señas de identidad de La Habana. Los personajes se trasladan del pueblo a la ciudad y este desplazamiento no es solamente espacial sino que también es un desplazamiento lingüístico. Conforme van adaptándose al nuevo espacio urbano, van aprendiendo el lenguaje propio de la ciudad, la morfología y el significado que la definen. Esta importancia que Cabrera Infante concede a la lengua habanera se puso de manifiesto en las entrevistas que concedió donde afirmaba que al llegar de Gibara a La Habana “hizo un esfuerzo muy consciente para quitarse el acento de Oriente y dejar de cantar y dejar de usar las palabras que usaba como muletillas para aprender a hablar como hablan los habaneros” (Machover, 1996: 112). La apropiación del lenguaje de la ciudad de La Habana nos revela a su vez una apropiación espacial de esa misma ciudad: solo hablando el lenguaje de la ciudad se pertenece a esa ciudad, se es esa ciudad.

El lenguaje de esa Habana de los años cuarenta y cincuenta que se muestra en los libros de Cabrera Infante está íntimamente ligado al espacio cinematográfico y a las grandes estrellas del cine norteamericano de esos años, así los personajes convencen “a lo Cary Grant”, se giran a lo “Betedavi” o llaman a Gregory Peck “Gre-

gorio Peca”. Los libros de Cabrera Infante están plagados de palabras y expresiones típicamente habaneras que el autor reproduce como huella identitaria de ese espacio urbano. Uno de los mecanismos para esa reproducción del lenguaje de La Habana es el recurso de la oralidad en la escritura. En *TTT*² es especialmente relevante la trascripción de la lengua habanera en muchos de sus fragmentos, construyendo así una ciudad puramente verbal. De hecho, en el mismo prólogo de *TTT* advierte al lector que su escritura “no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo” y que “predomina como un acento el habla de los habaneros” (Cabrera Infante, 1984: 10).

2. La Habana como historia: ciudad violenta

Paralelamente a esta ciudad luminosa, erótica, nocturna, musical de *TTT* y *LHID* emerge, como contrapunto, otra ciudad más cercana a la Historia, en plena dictadura batistiana: una ciudad violenta y agresiva que se presenta de manera fragmentada en las viñetas de *Así en la paz como en la guerra* (1960) y *Vista del amanecer en el trópico* (1974). La otra cara de la ciudad de La Habana será la de la guerra clandestina; las torturas y la muerte, la noche de los que luchaban por derrocar al dictador instalado en el poder.

Así el erotismo y el ritmo de La Habana de esos años conviven con una Habana sangrienta, amenazadora, cubierta de disparos y perseguidoras. Y es que Cabrera Infante concibe la historia cubana como un eterno retorno a la violencia, siempre presente, desde la época precolombina hasta los días de Castro. Y esa misma violencia circular y repetida, está presente en esa Habana recordada de los años cuarenta y cincuenta que ha sido plasmada en cada uno de sus libros como hábitat y destino al que volver. Las viñetas de *Así en la paz como en la guerra* y *Vista del amanecer en el trópico* describen en palabras de Cabrera Infante “la náusea de vivir bajo la Tiranía” (Cabrera Infante, 1986: 7); en ellas reconocemos acontecimientos de esos años cuarenta y cincuenta como el golpe de estado de Fulgencio Batista de 1952 –“El ambicioso general aparece rodeado de militares pero él está de civil” (Cabrera Infante, 1987: 125)–, el asalto al cuartel Moncada el 26 de julio de 1953 –“los siete que quedaron en la casa no quedó uno vivo [...] los hicieron salir gritándoles con un megáfono que se rindieran. Los fueron matando mientras salían, uno a uno” (Cabrera Infante, 1987: 131)–, los asesinatos de varios jóvenes revolucionarios en manos de la policía batistiana como Joe Westbrook –“cuando rodó hasta el suelo supo que habían sido los plomos al entrar en la carne y no golpes” (Cabrera Infante, 1986: 11)– y Frank País –“El coronel siguió disparando. Cuando se le agotaron las balas, caminó hasta el muchacho y lo insultó y lo pateó y lo escupió” (Cabrera Infante, 1986: 153)–. A pesar de que en algunas de las viñetas reconozcamos a las víctimas de esa violencia, en la mayoría de ellas se mantiene un anonimato bajo la ausencia de nombres propios que permite que la escena gire en torno a la violencia misma y a la frialdad y

2. Las iniciales corresponden a la novela *Tres Tristes Tigres*.

ensañamiento de sus ejecutores –“Más tarde lo sacaron a golpes de culata y cuando bajaba cojeando los tres escalones hasta el patio le pegaron un tiro en la nuca” (Cabrera Infante, 1987: 137-138)–. Mediante la presentación de los hechos en grabados y fotografías la violencia adquiere un carácter intemporal en esa isla de encanto y maldición; la estructura circular del libro *Vista del amanecer en el trópico* representa la circularidad de la violencia en la isla, la crueldad repetida una y otra vez.

Sin embargo, más allá de los acontecimientos sucedidos en torno a la violencia conforme la Historia dicta, la isla de Cuba –que surgió del océano y “pronto se hizo verde donde no era dorada o rojiza” (Cabrera Infante, 1987: 13)– permanece como geografía, única realidad imperecedera: “Ahí está... Y ahí estará [...] sobreviviendo a todos los naufragios y eternamente bañada por la corriente del golfo” (Cabrera Infante, 1987: 221).

Así como la isla, esa Habana de los años cuarenta y cincuenta, maestra y amante para Cabrera Infante, su *genius loci*, a pesar de su desaparición, permanecerá eterna en su escritura porque “el hombre es un animal geográfico” (Cabrera Infante, 2010: 553) y el lenguaje un medio para reescribir los espacios de la memoria.

Bibliografía

- ÁLVAREZ-BORLAND, Isabel (1982a): *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, Gaithersburg, Hispamérica.
- ÁLVAREZ-BORLAND, Isabel (1982b): “Viaje verbal a La Habana, ¡Ah Vana! Entrevista de Isabel Álvarez Borland con Guillermo Cabrera Infante, arquitecto de una Ciudad de Palabras erigida en el tiempo”, *Hispamérica*, año XI, número 31, pp. 51-68.
- BARTHES, ROLAND (2009): *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1984): *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1986): *Así en la paz como en la guerra*, Madrid, Editorial la Montaña Mágica.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1987): *Vista del amanecer en el trópico*, Madrid, Mondadori.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (2007): *La Habana para un Infante Difunto*, Barcelona, Seix Barral.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (2010): *Cuerpos divinos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- HERNÁNDEZ LIMA, Dinorah (1990): *Versiones y re-versiones históricas en la obra de Cabrera Infante*, Madrid, Editorial Pliegos.
- MACHOVER, JACOBO (1996): *El heraldo de las malas noticias: Guillermo Cabrera Infante*, Miami, Ediciones Universal.
- MACHOVER, JACOBO (2001): *La memoria frente al poder: escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Valencia, Universitat de València.
- PEREDA, ROSA MARÍA (1978): *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid, Edaf.
- ROJAS, RAFAEL (2006): *Tumbas sin sosiego: revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama.

De amor y de sombra de Isabel Allende, o cuando una autora exiliada intenta reconstituir y denunciar hechos no presenciados

Aurélie Petitjean Pecqueux
Université Nancy 2

Palabras clave: Lonquén, Testimonios, Ficción, Compromiso, Exilio.

1. Los hechos reales

El 30 de noviembre de 1978, una comisión compuesta de eclesiásticos, periodistas y abogados siguió la petición del cardenal Raúl Silva Henríquez, fundador de la Vicaría de la Solidaridad, y se dirigió a las antiguas minas de cal de Lonquén, una localidad chilena a unos kilómetros del municipio de Talagante, para averiguar si se encontraban allí unos cadáveres, como lo había declarado en confesión un hombre a un cura (Pacheco, 1983: 7-8). Después del hallazgo de osamentas, los delegados mandaron una carta a la Corte Suprema para que se entablara un proceso judicial. El 1 de diciembre de 1978, un juez y miembros del Instituto Médico Legal viajaron al lugar y descubrieron restos humanos que correspondían a quince cadáveres. Adolfo Bañados Cuadra fue nombrado Ministro en visita de la Corte de Apelaciones para proseguir la investigación (Pacheco, 1983: 21-33). Después de las pesquisas en el terreno y de la recolección de las declaraciones de los involucrados, el Ministro acabó reconociendo que se trataba de los cuerpos de campesinos detenidos por Carabineros de la Isla de Maipo el 7 de octubre de 1973. Reveló también lo inverosímil de las deposiciones del Teniente Lautaro Castro Mendoza y de sus subalternos, según las cuales, de camino al Estadio Nacional, donde iban a depositar a los arrestados, se desviaron hacia las minas de Lonquén en las se encontraban armas escondidas según las afirmaciones de los detenidos. Cuando seguían a los supuestos revolucionarios, fueron víctimas de una emboscada, después de la que todos los prisioneros resultaron muertos. Para impedir las represalias en contra de las familias de los militares, el Teniente decidió esconder los cadáveres en los hornos de las minas. El Ministro demostró que esta versión no podía creerse sino que se trataba de asesinatos ocultados por miembros de las Fuerzas Armadas. Por ello, se declaró incompetente y la investigación fue entregada a un Tribunal Militar (Pacheco, 1983: 226-230), el cual, después de interrogar a los Carabineros, los reconoció culpables “del delito de

Violencias Innecearias causando la muerte” (Pacheco, 1983: 278-279), el 2 de julio de 1979. Éstos obtuvieron enseguida la liberación condicional gracias al decreto ley de amnistía número 2191 del 19 de abril de 1978 (Pacheco, 1983: 280-281). El país entero y la opinión internacional quedaron horrorizados por el descubrimiento de osamentas en los hornos de Lonquén. Los familiares de las víctimas fueron los más afectados por la decisión de la Corte Marcial del 22 de octubre de 1979 (Pacheco, 1983: 285-286) que liberó a los criminales. La desesperación encontró su paroxismo cuando, después de conseguir la entrega de los restos de sus parientes, las osamentas fueron tiradas a la fosa común de Isla de Maipo. La huelga de hambre que cumplieron como reivindicación para dar una tumba decente a sus deudos (Pacheco, 1983: 299-301) fue conocida por el mundo entero que se estremecía, desde hacía meses, al enterarse por la prensa de estos hechos lúgubres.

Por esta misma vía, fue avisada Isabel Allende, ya que se encontraba en el exilio en Venezuela desde el año 1975. La noticia la afectó tanto que, ansiosamente, conservó todos los recortes de prensa que aludían al caso. Interrogándose a propósito del proceso de escritura, revela, en la obra autobiográfica *Paula*, cómo el tema venía atormentándola y cómo el material acumulado le sirvió para redactar la novela *De amor y de sombra* (Allende, 1996: 369). Isabel Allende se adentró en la historia reciente de Chile sin haber presenciado los hechos por un deber de lealtad hacia las mujeres de los detenidos desaparecidos que necesitaban su escritura para que se oyera su voz.

Dado que la obra es una ficción escrita desde el Caribe es legítimo preguntarse en qué los datos relatados siguen fieles a la realidad. ¿Cuáles fueron las fuentes elegidas por Isabel Allende para documentarse? ¿Cuál puede ser el objetivo de la autora al integrar el descubrimiento estremecedor en su obra ficcional? No analizaré los artículos periodísticos internacionales que trataban de los hornos de Lonquén, en los que pudo inspirarse la escritora sino que me fijaré en afirmaciones suyas reveladas en la autobiografía *Paula* según las cuales utilizó recortes de prensa, libros y grabaciones de Amnistía Internacional para la redacción de su novela (Allende, 1996: 372).

Para asentar el argumento, se valió de dos libros: *Lonquén, toda la verdad*, una denuncia de resistentes chilenos editada en el extranjero, y *Lonquén*, del abogado Máximo Pacheco, uno de los miembros de la comisión mandada por el cardenal Silva Henríquez a finales de noviembre de 1978. Ambas eran prohibidas por el régimen en Chile pero iban circulando por el mundo entero. La primera es una exposición muy subjetiva de los hechos para denunciar los abusos de las Fuerzas Armadas. La redactaron resistentes que residían en Chile y lograron mandar el manuscrito a compañeros que estaban resistiendo en el exilio, primero en México, luego en Argelia y en Francia. El segundo libro se presenta como la acumulación de los expedientes judiciales del caso “hornos de Lonquén”. El autor los organizó de manera cronológica y dentro de marcos genéricos, para que los datos aparecieran claramente y de forma objetiva desde el principio hasta el final. Sin embargo, las autoridades chilenas, que veían en el manuscrito una forma de orientar la opinión

pública, no dieron el permiso para su publicación. Otras informaciones provienen de las conclusiones de Amnistía Internacional y de las de la Comisión Interamericana de los Derechos Humanos.

El relato de Isabel Allende oscila entre una exposición muy cronística de los hechos, siguiendo los pasos de Máximo Pacheco o de las organizaciones internacionales, y la crítica del régimen autoritario y de las Fuerzas Armadas en una posición mucho más comprometida, parecida a la de los resistentes en su ensayo.

2. Las fuentes usadas por Isabel Allende en la novela y su ficcionalización

En la novela, la autora va disseminando informaciones a propósito del régimen dictatorial. Con pinceladas, logra dibujar un cuadro ambiental de los años que siguieron el Golpe Militar. Esta pintura de la vida diaria pesada de los chilenos forma parte también de las conclusiones de las organizaciones internacionales que vinieron a investigar en Chile sobre el comportamiento de las Fuerzas Armadas hacia la población. Una vez planteado el ambiente, el relato se transforma en un artículo detallado para exponer el caso de los descubrimientos de cadáveres en minas abandonadas en las cercanías de la capital. Esta parte de la narración es conforme a las pruebas recopiladas por Máximo Pacheco relativas al dossier Lonquén.

En la segunda parte de la novela, titulada “Las sombras”, el lector se adentra en el sufrimiento del pueblo chileno vigilado y castigado por el régimen. Los representantes del orden actúan de noche para arrestar a las personas que consideran peligrosas para la estabilidad del país pero no anuncian el motivo de las detenciones y no presentan orden judicial previa. Así, Evangelina Ranquileo, una campesina adolescente que sufría crisis inexplicables y espectaculares, fue llevada de noche, a la vista de sus padres, sin que éstos pudieran intervenir (Allende, 2009: 128).

Los carabineros proceden como espectros maléficos nocturnos que se aprovechan del sueño de los ciudadanos para arrancarlos a sus deudos y los presos desaparecen sin explicaciones. Estas prácticas ilegales, marcadas por su violencia extrema, vienen expuestas en un informe de las Naciones Unidas publicado en 1978 (Organisation des Nations Unies, 1978: 26).

La descripción de los hechos en la ficción es similar a las observaciones de la organización internacional. Isabel Allende se inspiró tanto en el propio miedo, experimentado durante los dos años de su permanencia en Chile, al principio de la dictadura, como en las indagaciones de los organismos internacionales para reflejar el clima opresivo incentivado por las Fuerzas Armadas.

Siguiendo el mismo procedimiento, se revela en la narrativa el compromiso de la Iglesia al lado de la población en dificultad, a través del trabajo de José Leal, el hermano del protagonista Francisco, un cura que se implica en la organización católica: la Vicaría de la Solidaridad. En efecto, cuando Francisco e Irene, la otra protagonista periodista, indagan sobre la desaparición de Evangelina después de

su detención, el cura los ayuda en los trámites administrativos que representan el *vía crucis* de todos los familiares de los muchos desaparecidos. A través de esta pesquisa, el lector se percató de las aficciones padecidas por los deudos de las personas que se esfumaron, después de su arresto. Tenían que dirigirse a todos los lugares de detención posible para averiguar si sus familiares se encontraban allí e, incluso, pasaban por la morgue para indagar, entre los cuerpos deformados, si uno de ellos era uno de los suyos. El lector se entera también de la existencia de un sitio deshumanizado, en el que se solían echar los cadáveres no identificados. Así, muchos difuntos fueron tirados a una fosa común en el Patio 29 del cementerio general (Allende, 2009: 131).

Cuando se fundó la Vicaría, en 1976, Isabel Allende ya se encontraba en el exilio en Caracas. Pudo enterarse del trabajo de esta fundación gracias a las publicaciones de esta última que circularon por Chile y por el extranjero. Así, en los tomos titulados *¿Dónde están?*, se exponen todos los recursos de amparo, lanzados por los abogados voluntarios de la asociación. El personaje José Leal, que interviene en el descubrimiento de las osamentas en las minas, refleja al primer vicario de la organización católica, Cristián Precht, quien formó parte de la comisión mandada por el cardenal a Lonquén. Isabel Allende está rindiendo homenaje al trabajo de los curas y de los abogados de la Vicaría, asociación que denunció el régimen represivo. Además, en cuanto al estado de los cadáveres, la descripción ficcional es casi idéntica a la enseñada en el informe de las Naciones Unidas de 1978, por lo cual podemos aseverar que la autora se inspiró en el expediente del organismo internacional para revelar la verdad horrorosa de los asesinatos (Organisation des Nations Unies, 1978: 27/42).

Dado que no se hallaba en su patria para entrevistarse con testigos de los crímenes engendrados, Isabel Allende recuperó los testimonios presentados en los informes de las Naciones Unidas y su relato adquiere así credibilidad.

La fuente más abundante, en lo que atañe a los hornos de Lonquén, se encuentra en el dossier constituido por Máximo Pacheco. En la tercera parte de la obra, la autora se inspira en este documento y en las declaraciones reunidas en dicho libro. Así, después de las averiguaciones de la comisión, ésta manda una carta al Presidente de la Corte Suprema. La misiva ficticia de *De amor y de sombra* (Allende, 2009: 250) es casi la copia exacta del verdadero requerimiento mandado por Máximo Pacheco y los otros tres miembros de la comisión (Pacheco, 1983: 15). Isabel Allende imita documentos oficiales y reales, como si ofreciera una prueba jurídica a sus lectores. Esta parte de la narración se transforma en un informe sobre los verdaderos acontecimientos y la introducción de testimonios, que sean los de los civiles o los de los carabineros, proporciona al lector todas las versiones, sin que la censura intervenga en el análisis de la situación. La autora se vale de las declaraciones de Olga Adriana Maureira Muñoz (Pacheco, 1983: 53) para restituir la descripción de los arrestos de los familiares de Evangelina Flores (Allende, 2009: 270-271). Es verdad que el apellido ficcional recuerda más bien a los desaparecidos efectivos Hernández Flores. Sin embargo, el hecho de que, en la ficción, hayan desaparecido el padre y

los cuatro hermanos Flores y se aluda a su adhesión al sindicato acerca más estos personajes ficticios a los auténticos Maureira. La mezcla de los apellidos, de las actividades y las convicciones de los verdaderos desaparecidos en la novela infunde la sensación de que mucha confusión rodeaba las detenciones, demuestra que cualquiera, frente a la represión, podía sufrir semejantes exacciones. La declaración ficcional del Teniente Juan de Dios Ramírez, presentada en estilo indirecto libre, en primera persona, (Allende, 2009: 289) es el mejor medio para transcribir la versión de las Fuerzas Armadas, tal como la presentaron ante el Ministro en visita de la Corte de Apelaciones (Pacheco, 1983: 104-108, 260-269). Isabel Allende fusiona las dos declaraciones del Teniente Lautaro Eugenio Castro Mendoza para que el relato siga siendo novelesco y no sólo informativo. Conforme a la resolución del Ministro del 4 de abril de 1979, según la cual él se declaraba incompetente por verse implicados militares en el caso, la autora anuncia que la causa se remitió a un juzgado militar. Subraya que la explicación de los Carabineros resulta grotesca con tal de evidenciar su culpabilidad. Ya, anteriormente en el relato, demostró la manipulación de los hechos por las Fuerzas Armadas cuando Francisco e Irene descubrieron obras de albañilería para tapar las entradas de las minas. En efecto, en los informes recopilados por Máximo Pacheco, un obrero testifica que encontraron “una loza formada por cemento” (Pacheco, 1983: 75) y todos los Carabineros interrogados por el Juez se defendieron en cuanto a su implicación en la realización de estas obras de albañilería. Pretendieron que no efectuaron ninguna obra ni tenían herramientas en los vehículos en los que transportaban a los detenidos (Pacheco, 1983: 100-151). En la descripción novelesca, se insiste en el hecho de que “la mezcla de albañilería debió ser hecha por manos inexpertas, porque al menor esfuerzo se desprendía en finas partículas...” (Allende, 2009: 235). Esta observación señala la premeditación del crimen y las mentiras ulteriores, porque los Carabineros eran, de hecho, hombres sin experiencia en obras con cemento y su implicación parece obvia con semejante descripción. Debían de tener herramientas y material para cavar y luego obstruir la entrada de la mina, tal como el Teniente Juan de Dios Ramírez los poseía, según el testimonio ficcional de su sargento (Allende, 2009: 176), el día en que hizo desaparecer a Evangelina. El desvío de los cadáveres, en el momento en que iban a ser entregados a los deudos, y la huelga de hambre subsiguiente a tal rapto inaceptable vienen presentados objetivamente en la novela, como en los expedientes oficiales. Sin embargo, la autora desvía de su camino de neutralidad cuando anuncia que los militares reconocidos como culpables “fueron puestos en libertad, amparados por un decreto de amnistía improvisado en el último instante” (Allende, 2009: 301). En efecto, la Corte Marcial sobreescribió definitivamente la causa contra los Carabineros en octubre de 1979, según el decreto ley del 18 de abril de 1978 (Pacheco, 1983: 282). Isabel Allende da a entender que las autoridades modificaban la ley a su antojo, cuando se veían involucradas en juicios, que podían costarles la libertad a sus representantes armados. Está denunciando los abusos de poder. Esta crítica que se insinúa en su exposición cronológica y objetiva de los hechos viene

respaldada por el retrato dicotómico de la sociedad que impera en las dos primeras partes del relato.

Efectivamente, la autora se inspiró en los informes de organizaciones extranjeras y en los testimonios recopilados en la obra *Lonquén* de Máximo Pacheco. No obstante, su experiencia en los limbos de la resistencia y la ceguera de su abuelo, durante los dos años en que permaneció en Chile después del Golpe Militar, pudieron servirle de bases para reflejar el ambiente pesado de esa época. A la manera de los resistentes chilenos, que condenaron las exacciones del régimen y encontraron una manera de difundir sus objeciones gracias a compañeros exiliados en el extranjero, la autora muestra su desacuerdo con los miembros de la elite que sostuvieron el régimen, manifiesta su desconfianza en los medios de comunicación corruptos por la censura, se burla abiertamente de los miembros del ejército y encuentra una nota esperanzadora en la actuación de unos periodistas capaces de arriesgarse la vida para hacer triunfar la verdad.

3. El objetivo de Isabel Allende: denunciar la violación de los Derechos Humanos por la dictadura militar

Los personajes de *De amor y de sombra* pueden claramente clasificarse en dos categorías: por una parte, se encuentran los privilegiados, símbolos de opulencia y de apoyo a la dictadura, y, por otra parte, el pueblo, que oscila entre una adaptación a las nuevas condiciones de vida y un compromiso político para salvarse de las manos sangrientas del régimen.

Ya a través de un estudio onomástico parece obvia la dicotomía entre los personajes. Así, Beatriz Alcántara, la madre de Irene, la protagonista de la novela, lleva un apellido que se refiere a una orden militar y religiosa. Lleva en sí los estigmas del sistema y respeta tanto las decisiones del ejército como las de la Iglesia, a no ser que ésta sea representada por unos “curas marxistas y laicos peligrosos dedicados a ayudar a los enemigos del régimen” (Allende, 2009: 52). Igualmente el novio de Irene, Gustavo Morante tiene un apellido relacionado con órdenes militares, en particular con la orden de Santiago¹. Su apellido revela su vocación para ser el protector de la nación, tanto más cuanto que este nombre de familia alberga una filiación simbólica con la capital del país: Santiago de Chile. Por consiguiente, es el representante del orden, listo para perder la vida por la patria y muy honrado de representarla. Sin embargo, muy pronto en el relato, Francisco lo apodará “Novio de la Muerte”, por referencia a una canción de la Legión española que solía cantarle a Irene. Este apodo ya anuncia la relación existente entre el ejército y los asesinatos y sugiere también la futura defunción del militar. Se ve entonces otra relación con su apellido, puesto que se volvió un mártir del régimen, tal como lo fue el apóstol

1. Para la consulta del significado de algunos apellidos, véase (<http://www.quesignificaelapellido.com/morante/>) (25/04/2011).

del mismo nombre: en efecto, el oficial fue torturado por haber intentado levantarse contra la dictadura que, a su modo de ver, se instalaba de manera definitiva. A pesar de haber sido un hombre fiel a la patria y al ejército, lo trastornaron todas las exacciones cometidas por sus compañeros y su toma de conciencia le costó la vida. En cuanto a la familia de exiliados republicanos españoles, entre los que se encuentra Francisco, se llama Leal, lo que anticipa su fidelidad a sus convicciones políticas y el apoyo que ofrece a los que lo necesitan. Estos republicanos se exiliaron a Chile para huir de la represión de la dictadura franquista. Mantuvieron su compromiso y, después de cuarenta años en su país de acogida, no dudaron ni un segundo en implicarse de nuevo en la lucha por un régimen democrático en contra de otra dictadura militar. El padre siguió con sus convicciones e, incluso, lanzó panfletos anarquistas clandestinos en contra del sistema represivo. Sus hijos se involucraron en la defensa de los perseguidos y en la de las familias de desaparecidos. En su actitud, devuelven a los chilenos el amparo humano que recibieron de ellos, cuando les ofrecieron la posibilidad de embarcar lejos del régimen franquista para plantar raíces en su tierra acogedora². En cuanto a los campesinos que ven a su hija raptada por los carabineros, se nombran Ranquileo, un apellido de origen mapuche, y una palabra que se acerca a la de ranquel, un dialecto del araucano. Podrían, por consiguiente, representar el dolor sufrido por el pueblo indio y su capacidad de resistencia a la opresión a lo largo de los siglos. Así al incluir un símbolo mapuche, que puede considerarse legítimamente como el núcleo de la nación chilena, Isabel Allende subraya el sufrimiento vinculado con el pueblo indígena que pugnó desde la llegada de los conquistadores españoles para defender su libertad y la propiedad legítima de las tierras de sus antepasados. El vínculo entre los campesinos y los mapuches es evidente tanto más cuanto que Pablo Neruda se refiere a Ranquil en su poema “Los muertos de la plaza (28 de enero de 1946. Santiago de Chile)” en la quinta parte de *Canto General* (Neruda, 1998: 344-345). Ranquil es un sitio en el que tuvo lugar, en junio de 1934, una masacre de campesinos e indios que manifestaban para impedir que se concretara la ley de Colonización Agraria promulgada por Carlos Ibáñez del Campo con la que se veían desposeídos de sus tierras (Alain Sicard y Fernando Moreno, 2000: 202-203). Isabel Allende se vale de esta palabra integrándola en el apellido de sus personajes para demostrar que va repitiéndose la historia con los mismos abusos hacia las mismas víctimas. La autora rescata del olvido los crímenes perpetrados en el pasado para denunciar las masacres incentivadas por el régimen de Pinochet. En cuanto a Evangelina, su nombre contiene la palabra evangelio, el libro símbolo de la evangelización de los mapuches durante la conquista. Esta chica simboliza pues

2. Los Leal se hallaban en Francia, él en un campo de refugiados y ella en una familia que la había acogido. Una vez lograron encontrarse, subieron a bordo de un barco que los llevó a Chile (Allende, 2009: 111). Esta familia es, por consiguiente, una de las que se subió al Winnipeg, el barco que llevó a dos mil refugiados republicanos españoles a Chile, cuando se instaló la dictadura franquista en España. Se realizó este traslado por iniciativa del poeta chileno Pablo Neruda (Saenz, 2011). Isabel Allende está rindiendo homenaje al escritor, símbolo de la nación chilena y amigo del presidente Salvador Allende. Así demuestra que cualquier nación, por muy acogedora y respetuosa de la democracia que sea, puede sufrir las exacciones de un régimen dictatorial.

el sincretismo, base de la nacionalidad chilena, entre la herencia española y la de los araucanos. Los nombres y apellidos le permiten a la autora presentar la médula de la nación chilena, una síntesis de todos los estratos sociales y de todos los legados de la historia.

Cuando define el carácter de los personajes relacionados con la alta sociedad, simbolizada por Beatriz Alcántara, Isabel Allende la ridiculiza. Beatriz se agarra a su estilo de vida burgués, a pesar de que ha sido arruinada por las excentricidades de su marido. Éste ha desaparecido y, después de rebajarse a pedir en la Vicaría de la Solidaridad si había rastro de él, Beatriz miente acerca de su huida, inventándole a una amante para conservar cierta dignidad, que le habría arrebatado el haber estado casada con un comunista, como se cuchicheaba a espaldas suyas (Allende, 2009: 50). De la misma forma, afirma que ha instalado un hospicio de ancianos en la planta baja de su mansión por caridad cristiana, sin mencionar su necesidad de amasar dinero para conservar su nivel de vida (Allende, 2009: 50). La mujer se esfuerza mucho por conservar las apariencias y seguir desenvolviéndose en el mundo muy exigente de la alta sociedad. Su obstinación en “cuidar la reputación” (Allende, 2009:18) la aleja de los sentimientos ajenos y la transforma en un ser deshumanizado que transmite los mensajes del régimen. Este personaje insensible difunde las excusas ofrecidas por las Fuerzas Armadas para asesinar a unos inocentes. Así, cuando las noticias del descubrimiento de las osamentas de desaparecidos invadían la prensa, Beatriz fue una de las que no pudo creérselas o vio estas defunciones como muertes lógicas para acabar con el marxismo (Allende, 2009: 257).

En realidad, Beatriz, símbolo de la clase alta, repite las palabras que leyó en los periódicos, como *El Mercurio*, cuyos titulares vienen denunciados por los deudos de los desaparecidos en la querrela que redactaron (Pacheco, 1983: 210-211).

Aunque chocada por la realidad de los hechos, Beatriz prefiere negarse a aceptarla, apoyar la versión del régimen y olvidarlo todo. A través de este personaje, Isabel Allende critica la manipulación de los medios de comunicación por la dictadura y, sobre todo, la incredulidad patética de la que prefieren valerse los miembros de la alta sociedad para no verse involucrados en crímenes aterradoros. Esta toma de posición a favor de las familias de las víctimas, que demuestra lo ridículo de los argumentos del Gobierno difundidos por una prensa complaciente, se encuentra también en el proceso de resistencia chilena (*Lonquén: toute la vérité*, 1982: 145).

Con esta novela, Isabel Allende se compromete en un proceso de resistencia contra las exacciones de la dictadura, escondidas bajo falsas excusas, y lo hace desde el exilio, tal como lo podrán hacer sus dos protagonistas, Francisco e Irene, respectivamente fotógrafo y periodista, que tendrán que huir por verse implicados en el hallazgo de osamentas en las minas. Fueron avisados de su existencia por un militar que sentía vergüenza por haber enterrado a seres humanos en aquella tumba de cal. Isabel Allende retoma la versión de los resistentes que anuncian que se descubrió el lugar “tras una queja formulada por alguien cuya conciencia le torturaba” (*Lonquén: toute la vérité*, 1982: 24). Es una prueba de que unos militares se arrepintieron de sus acciones y acabaron por ayudar a los que buscaban la verdad, como

fue el caso de Gustavo Morante y del Sargento Faustino Rivera que murieron, en la ficción, por tener informaciones de las que querían valerse para que los criminales fueran detenidos. La autora viene denunciando los males que cayeron encima de la población chilena con la llegada de la plaga militar, metaforizada en la invasión de ranas verdes (Allende, 2009: 45) en el pueblo de Evangelina Ranquileo, cuyas crisis de nervios desencadenan las revelaciones estremecedoras.

Con la misma ironía, la autora va titulando la última parte “Dulce patria”, la expresión que sirve para designar al himno nacional chileno. En esta parte, se revelan los crímenes de la Junta y este título permite demostrar que, al contrario de lo que pretende, ésta no respeta a la patria que debe proteger. Isabel Allende va ampliando su denuncia al integrar en su relato alusiones a los niños desaparecidos recuperados por militares argentinos y también a las madres de la Plaza de Mayo, que van desfilando, los jueves, en la capital argentina para denunciar la desaparición de sus hijos. La novela se transforma en un panfleto en contra de todas las dictaduras imperantes en el Cono Sur en aquella época. Poniendo en escena a personajes casi caricaturales en una visión maniquea de la sociedad, Isabel Allende va denunciando la garra militar que viene ahogando al pueblo chileno. Critica también a la elite que prefiere creer en las mentiras publicadas por la prensa que respeta las exigencias del régimen. La escritora sigue el enfoque de los resistentes chilenos y lo hace desde el exilio con la esperanza de volver muy pronto a su país, una esperanza y una actitud parecidas a las de su heroína Irene.

De amor y de sombra oscila entre una reconstitución bastante fiel de los hechos, a partir de testimonios recogidos por Máximo Pacheco, y un compromiso político, que implica una orientación de la narración hacia la caricatura para evidenciar la ilegitimidad del régimen militar. La autora tiene como objetivo el deseo de propagar en gran escala la historia dramática de su país. Con la descripción del ambiente pesado, desea que el mundo entero experimente la tensión existente en Chile después del Golpe de Estado. Al integrar en la novela a personajes que representan toda la sociedad, Isabel Allende demuestra que todos los estratos sociales chilenos fueron víctimas del régimen: todos sus compatriotas se vieron aspirados por el torbellino de la dictadura. No obstante, el relato infunde cierta esperanza en un porvenir, una esperanza que se halla en los testimonios de hombres y mujeres que vivieron el horror y lo dieron a conocer públicamente. La liberación se obtendrá con la implicación de los chilenos que se encuentran dentro y fuera del país: Isabel Allende es una de ellos y su apellido, de notoriedad internacional, se transforma en el arma privilegiada para denunciar la violación de los Derechos Humanos por la dictadura militar. Avalada por la popularidad de su nombre de familia, la autora se vale de la ficción para que el lector de cualquier parte del mundo se entere de los acontecimientos adentrándose, por la imaginación, en el fuero interno de los chilenos.

Bibliografía

- ALLENDE, Isabel (1996): *Paula*, Barcelona, Plaza y Janés.
- ALLENDE, Isabel (2009): *De amor y de sombra*, Barcelona, Debolsillo.
- Lonquén: *toute la vérité* (1982): Rouen, Centre Culturel Latino-Américain de Normandie.
- MORANTE (2010), *Qué significa el apellido... heráldica y genealogía*, en (<http://www.quesignificaelapellido.com/morante/>) (25/04/2011).
- NERUDA, Pablo (1998): *Canto general*, Madrid, Cátedra.
- ORGANISATION DES NATIONS UNIES, Commission des Droits de l'Homme (1978): New-York, Nations Unies.
- PACHECO, Máximo (1983): *Lonquén*, Santiago, Comisión Chilena de Derechos Humanos, Editorial Aconcagua.
- SAENZ, Claudia (2011): *Historia del Winnipeg in 1939-2009: 70 años de la llegada del Winnipeg*, en (<http://www.winnipeg-cl.org/historia.html>) (25/04/2011).
- SICARD, Alain y MORENO, Fernando (2000): *Diccionario del Canto general de Pablo Neruda*, Paris, Ellipses.
- VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD (1978): *¿Dónde están?*, Santiago, Arzobispado de Santiago.

La recepción de Isabel Allende en Gran Bretaña y España: las respuestas del público lector en cuanto al uso de hechos y fuentes históricas en su obra

María C. Fanjul-Fanjul
Nottingham Trent University, Reino Unido

Palabras claves: Grupos de lectura, realismo, marcadores temporales y espaciales, autoeducación, autosuperación.

1. Introducción

La inmensa mayoría de estudios críticos sobre la narrativa de Isabel Allende se han centrado en el análisis de elementos propiamente textuales como pueden ser la representación de la mujer o la intertextualidad existente entre su obra y el modelo mágico realista de Gabriel García Márquez. Sin embargo, tanto la producción, consumo y cuestiones relacionadas con la popularidad de la obra de Allende en determinados contextos culturales todavía no ha recibido la atención que merece en el mundo académico. Es precisamente en este contexto donde este estudio debe ser ubicado ya que su principal objetivo es examinar la popularidad de Allende a través del análisis de las respuestas que lectores/-as británicos y españoles ofrecen en cuanto al uso que hace la autora de hechos y fuentes históricas en su narrativa.

Este enfoque desde la perspectiva del lector significa que no sólo las novelas de Allende forman parte integral de este análisis, sino que también se consideran otros elementos dentro de lo que Johnson et al. (2004) han denominado el “circuito cultural”. Este “circuito cultural” incorpora otras facetas a este análisis como son las experiencias de los lectores al leer a Allende, la producción y consumo de discursos existentes en torno a la autora y su obra, así como las propias vidas de los lectores. Por esta razón y aunque el énfasis recaiga en los lectores, no se ha de pensar por ello que las novelas en sí mismas han sido relegadas a un segundo plano; todo lo contrario, éstas siguen constituyendo el punto de partida para llegar a comprender las respuestas de los lectores así como la relación que se establece entre lo que se lee y ciertos aspectos de la vida diaria.

Llegado este punto, muchos se preguntarán quiénes son los lectores de Allende de los que estoy hablando. Se trata aproximadamente de un total de trescientos lectores distribuidos en diecinueve grupos o clubs de lectura. De entre los diecinueve

grupos, nueve de ellos son grupos de lectura británicos y los diez restantes son grupos españoles como muestran las siguientes tablas:

Tabla 1: Relación de grupos británicos¹

Nombre de los grupos	Número de participantes
Leicester Reading Group	6
Nottingham Reading Group 1	8-14
Nottingham Reading Group 2	5-11
Nottingham Library	10-15
Birmingham Reading Group 1	8
Birmingham Reading Group 2	6
Bingham Reading Group	5-10
Southwell Reading Group	10
Lincoln Library	9

Tabla 2: Relación de grupos españoles²

Nombre de los grupos	Número de participantes
Campanillas (Málaga)	20-25
El Palo (Málaga)	20-25
El Pozo (Madrid)	4
Biblioteca de Guadalajara 1	20-25
Biblioteca de Guadalajara 2	30
Biblioteca de Azuqueca 1	25
Biblioteca de Azuqueca 2	20
Biblioteca de Azuqueca 3	30
Biblioteca de Fontanar	13
Biblioteca de Marchamalo	10-15

En ambos contextos, los grupos poseen un larga trayectoria a sus espaldas; es decir, llevan en funcionamiento varios años, incluso algunos de ellos han superado el cuarto de siglo desde su creación. Otra de las características que comparten

1. En cuanto a la distribución geográfica de los grupos británicos, todos ellos se encuentran localizados en el área denominada “English Midlands”, es decir, la zona central de Inglaterra. A excepción de los grupos de Bingham y Southwell, todos los demás se encuentran en ciudades grandes siendo Birmingham (UK) la más importante también en cuanto a crecimiento económico.

2. La biblioteca de Azuqueca se encuentra en el municipio Azuqueca de Henares perteneciente a la provincia de Guadalajara (España). Los pueblos de Fontanar y Marchamalo igualmente pertenecen a la provincia de Guadalajara y se encuentran aproximadamente a unos 10 Km y 5 Km respectivamente de Guadalajara capital (España).

los grupos en ambos contextos es el género de sus participantes. La mayoría son mujeres aunque hay que mencionar que en el contexto español tan sólo uno de los diez grupos era mixto y el resto compuesto por mujeres en su totalidad, mientras que en el caso británico, había tres grupos mixtos y un grupo compuesto sólo por hombres³.

A pesar de las semejanzas que existen entre ambos contextos, no hay que ignorar el hecho de que nos encontramos también con diferencias. Una de las más significativas es el modo en que los grupos son concebidos. Así pues, en el contexto británico la iniciativa de formar un grupo de lectura surge a partir de un interés personal, es decir, se trata de un individuo - normalmente mujer de mediana edad, de clase media y blanca -, quien decide compartir su gusto y pasión por la lectura con otros mediante la creación de un grupo compuesto por una mezcla de amigos y conocidos. En contraste, en el caso español, nos encontramos con una iniciativa a nivel institucional; es decir, las bibliotecas públicas son en su mayoría las que ofrecen la posibilidad de formar parte de un grupo de lectura y en principio están abiertas a cualquiera que esté interesado en dicha propuesta. Estas diferencias en el modo en el que inicialmente se conciben los grupos de lectura en Gran Bretaña y España igualmente tienen un impacto en otros aspectos; por ejemplo, cómo se relacionan los miembros del grupo entre sí, el número de participantes por grupo, la frecuencia con que tienen lugar las reuniones para discutir las lecturas, la presencia o ausencia de la figura del moderador, en los autores y títulos escogidos y en la identidad que se crea alrededor del grupo. Ahora bien, en lugar de entender estas diferencias como un obstáculo para el desarrollo y análisis de las respuestas de los lectores, éstas se reconocen como parte integral de este estudio y se tienen en cuenta al analizar los comentarios hechos por lectores británicos y españoles. Por lo tanto, más que presentar a los lectores de ambos contextos como lectores “típicos” de Allende, me gustaría enfatizar que no se trata de ofrecer generalizaciones sobre el prototipo de persona que lee a Allende pero sí, a través de las respuestas ofrecidas tanto en Gran Bretaña y España, llegar a identificar los elementos que hacen a Allende una autora popular a pesar de las diferencias que puedan existir entre lectores extraídos de diferentes contextos culturales como es el caso que aquí nos ocupa. En este estudio en concreto, es mi intención poder llegar a establecer si el uso de fuentes y hechos históricos en la narrativa de Allende podría considerarse uno de los múltiples elementos que contribuyen a su popularidad. Para ello, este trabajo se centrará en la exploración de dos ideas principales. La primera examina cómo la noción de lo histórico que poseen tanto lectores británicos como españoles está sustentada por argumentos que buscan establecer la “verdad” sobre lo narrado por Allende. La segunda, por otra parte, se adentra en el significado otorgado por los lectores al elemento histórico como modo de justificar su elección lectora bajo lo que se denomina “ideología de la autoeducación y autosuperación” (Long, 1987:319).

3. Tanto en Gran Bretaña como en España, en los grupos mixtos la proporción de mujeres con respecto a hombres es de cinco a uno. Por lo tanto la participación sigue siendo en su mayoría de mujeres.

Para finalizar, y a modo de aclaración, mencionar que *La casa de los espíritus* fue el título más leído tanto por los grupos británicos como los españoles. Cinco de los nueve grupos leyeron esta novela en Gran Bretaña y seis de los diez en España. Un grupo británico y dos españoles escogieron *La hija de la fortuna*; *Paula* fue leída por dos grupos británicos y un grupo español y tan sólo un grupo británico eligió *Eva Luna* y un grupo español *Retrato en sepia*.

Debo añadir a todo esto que los grupos en Gran Bretaña leyeron versiones traducidas al inglés de los originales en español y para reconocer este hecho hago referencia a los títulos leídos bien en inglés o en español para distinguir entre las versiones originales y las traducidas del mismo título. También debo mencionar que todas las traducciones de los comentarios de los lectores británicos o fuentes secundarias en inglés son traducciones propias a no ser que se especifique de otro modo.

2. El elemento histórico como modo de evaluar la “verdad” en las novelas de Allende

Lo histórico aparece íntimamente ligado a lo que los lectores británicos y españoles entienden o interpretan como “real” o “realista”, es decir, el elemento histórico satisface el pacto mimético entre realidad y ficción. En este sentido, el significado atribuido por los lectores al elemento histórico en Allende podría analizarse bajo el prisma de “realismo de sentido común”, noción que hace referencia al modo en que ciertos aspectos del realismo “se han internalizado, convencionalizado y sedimentado en prácticas de la vida diaria” (OUP, 1981: 88-89). Esta interpretación realista queda latente cuando los lectores ofrecen las siguientes opiniones: “También al encuadrarla en unos hechos históricos, le da más credibilidad, te hace más real la novela” (Biblioteca de Azuqueca 2, *La hija de la fortuna*).

Incluso algunos lectores reivindican la “verdad” o estatus “real” existente en *La casa de los espíritus* haciendo referencia explícita a hechos históricos representados en ella que son conocidos y aceptados como “creíbles, apropiados y auténticos en la cultura dominante” (Gledhill 1997: 360): “Yo creo que es bastante real porque precisamente bombardearon el Palacio, eso es cierto” (Biblioteca de Guadalajara 2, *La casa de los espíritus*). Esta opinión también es compartida por algunos críticos de Allende que como Marcelo Coddou sugieren lo siguiente:

la novela [...] acierta grandemente en crear la atmósfera y en recoger hechos significativos de lo que aconteciera en la Historia. Y esto desde la mera mención de sucesos, algunos de efectiva trascendencia – hasta el desarrollo en detalle de muchos otros. (Coddou, 1988:159)

Otros lectores para apoyar y verificar las premisas realistas mencionan cómo los medios de comunicación hicieron eco en su momento de lo ocurrido: “Es cierto en cuanto a la sociedad de la que nos habla, la parte final establece un paralelismo en-

tre los acontecimientos descritos en la novela y los que aparecen en los periódicos” (Birmingham Reading Group 2, *The House of the Spirits*) o, de manera similar, otro lector español expresa lo siguiente:

Sí, totalmente *La casa de los espíritus* nos ha retratado una época como muy realista, según informes que hemos visto en televisión o lo que hemos oído, desde luego en el libro está reflejado, ella no se lo ha inventado yo creo, sino que es la realidad y así es y así lo ha contado. (Biblioteca de Guadalajara 1, *La casa de los espíritus*)

Estos comentarios no reconocen una construcción o lectura subjetiva de la realidad por parte de la autora. Todo lo contrario, las referencias históricas que hace Allende no son en ningún momento disputadas por los lectores, éstos las aceptan sin plantearse o problematizar su versión personal de los hechos ocurridos que finalmente culminan con el golpe de estado de 1973. Es posible que la confianza depositada por los lectores en la versión que ofrece Allende sobre la Historia chilena resida en la producción y consumo de ciertos discursos “extra-literarios” que la han situado cercana a Salvador Allende y a la historia “oficial” chilena. De este modo nos encontramos con que estos discursos creados alrededor de su persona pública son los que de alguna manera le confieren la autoridad para narrar hechos que se consideran verdaderos e incuestionables.

3. La presencia y/o ausencia de marcadores temporales y espaciales: la importancia que poseen para situar *La casa de los espíritus* y *Eva Luna*

Otra serie de características identificadas por los lectores británicos y españoles que a su vez garantizan la exactitud, veracidad y fidelidad con que los hechos históricos han sido narrados, ha sido el uso que ha hecho Allende de marcadores temporales y espaciales. Estas referencias temporales y espaciales crean la ilusión de que existe una relación transparente entre realidad, historia y ficción, ya que cuando el lector se enfrenta a una narración donde no existen dicho tipo de referencias, esto puede causar cierta confusión como demuestran los siguientes comentarios hechos por un grupo de lectores británicos en relación a *La casa de los espíritus*:

A: ¿Te diste cuenta de que era Chile?

B: Sí, creo que me di cuenta a la mitad, empecé a pensar, ¿de qué país nos habla? Al principio pensaba que era Argentina. Era muy sutil; muy difícil de determinar cuándo ocurría la mayor parte del tiempo. (Bingham Reading Group, *The House of the Spirits*)

Para estos lectores de Bingham, no era obvio que la novela estuviera ambientada en Chile; de hecho creían que se trataba de Argentina. Esta suposición en parte

contradice los argumentos de Catherine Boyle (1995) en su artículo *Frameworks and Context in La casa de los espíritus: A Chronicle of Teaching*. Boyle argumenta que aunque “el país nunca es mencionado” por lo tanto “podría tratarse de cualquier país latinoamericano, el lector consciente de la cultura e historia chilenas, lo reconocerá a través de la lengua, las referencias culturales y los episodios históricos retratados” (Boyle, 1995:105). Esta hipótesis de Boyle parece ser un tanto ambiciosa al dar por sentado que cualquier lector de *La casa de los espíritus* reconoce que se trata de Chile dado que la narración ofrece todas las referencias culturales e históricas necesarias para que el lector llegue a la conclusión de que se trata de dicho país. En todo caso, esto sucedería en el caso de que estuviéramos hablando de un lector “ideal” más bien que de un lector “real” como demuestran los comentarios anteriores. El hecho de que este grupo de lectores británicos finalmente descubriera que *La casa de los espíritus* estaba ambientada en Chile, es producto más bien del acceso a fuentes “extra-literarias” como en este caso fue el acceso a Internet por parte de sus miembros - práctica un tanto común en los grupos de lectura de ambos contextos-. Por otro lado, lo que este caso nos sugiere es que a pesar de no conocer desde un principio dónde exactamente estaba ambientada la novela, los lectores de Bingham igualmente entendieron, siguieron y se involucraron en la historia narrada. En otras palabras, aunque pensarán que se trataba de Argentina en lugar de Chile, este tipo de confusión no impidió que disfrutaran de la historia.

Debo añadir a todo esto que el uso que algunos grupos hacen de fuentes “extra-literarias” demuestra cómo los miembros perciben sus prácticas de lectura en grupo. Éstas son entendidas no simplemente como un modo placentero de discutir una lectura en común entre amigos, sino también como un modo de ampliar sus conocimientos investigando sobre lo que se lee y se va a discutir.

El extracto de la conversación que aparece a continuación entre un grupo de lectores británicos sobre *Eva Luna* es otro claro ejemplo que nos muestra la confusión que se puede llegar a crear en torno a la falta de pistas cronológicas y espaciales:

A: Mis conocimientos de geografía son vagos y los de historia latinoamericana son inexistentes

B: Yo pienso que no se refiere a un lugar específico, ¿verdad? Y resulta tan real

C: Pero Latinoamérica es específico. Yo creo que es Argentina, ¿no crees? Incluso cuando se refiere a la parte que trata sobre Alemania, (Allende) declara lo horrible que había sido

A: Y en ese momento es cuando la realidad se hace notar, aunque el equivalente chileno aun sabiendo que había prisioneros políticos, que el régimen era brutal, de alguna manera uno lo digiere de un modo más desenfadado

D: Sí, entiendo lo que dices, uno puede sentir, experimentar la brutalidad alemana

A: Uno lo sabe porque te lo han contado así, te han contado que era brutal

C: Pero todo lo relacionado con América Latina ha sido encubierto mientras que los campos de concentración eran conocidos, quiero decir, mucha gente en Alemania sabía lo que estaba ocurriendo y en cierto modo casi lo aceptaba, mientras que en Chile creo

que estaba todo más encubierto, la gente desaparecía, nadie sabía qué le pasaba a la gente que desaparecía, entonces de algún modo (Allende) está escribiendo la versión paralela a la europea. (Nottingham Reading Group 2, *Eva Luna*)

Algunos de los lectores de este grupo de Nottingham admitían que sus conocimientos históricos sobre la Segunda Guerra Mundial y el papel que jugó Alemania en ella, no eran comparables a su inexistente equivalente latinoamericano. Por lo tanto, no es de extrañar que este grupo no pudiera situar *Eva Luna* en el período histórico de las dictaduras venezolanas de Juan Vicente Gómez (1910-1931) y Marco Pérez Jiménez (1950-1958) así como el período de los movimientos guerrilleros de 1960 a 1965 (Gálvez-Carlisle, 1991:170). En su lugar, estos lectores optaron por situar la historia geográficamente en Argentina o Chile, aludiendo vagamente al contexto socio-histórico que rodeaba a ambos países. Sin embargo, estas incongruencias no impidieron – como en el caso anterior con el grupo de Bingham - que los lectores se involucraran en la historia que cuenta Allende. Lo que hay que destacar de estos comentarios es la aceptación y reconocimiento de la “verdad” representada sobre la situación alemana. Parece ser que dichas referencias tienen más resonancia para los lectores británicos al sentirse más cercanos a ella ya que para algunos, las referencias al contexto alemán formaban parte de sus historias familiares o simplemente porque forman parte de lo que hoy se conoce como historia “oficial” británica. Es más, esta cercanía y reconocimiento de los acontecimientos empujó a los lectores a sentirse emocionalmente involucrados con la parte alemana de la historia. Lo sorprendente es cómo la brutalidad alemana sirve a los lectores para entender comparativamente los episodios latinoamericanos que hacen referencia a los “desaparecidos” en Chile y Argentina.

A pesar de que este grupo de lectores pudo haber experimentado dificultades al intentar relacionar algunos de los acontecimientos narrados a contextos históricos específicos a Latinoamérica, por razones de distancia cultural y geográfica, pusieron, no obstante, todo su empeño en conectar con la brutalidad latinoamericana tomando como punto de referencia su equivalente europeo.

4. El valor que los lectores atribuyen al elemento histórico

En el contexto español, algunos lectores encontraron las referencias históricas en Allende “atractivas” y “entretenidas”:

Para mí personalmente me parece importante el elemento histórico porque hace más atractivo lo que escribe, entonces lo que nos cuenta después sea más novela o menos novela pues me lo hace mucho más ameno y más atractivo; los apuntes históricos que se van dando en este libro, la fiebre del oro y cómo te ambienta California y todo. (Biblioteca de Azuqueca 2, *La Hija de la fortuna*)

Yo creo que los libros que mezclan historia, política y novela, todos son muy entretenidos; [...] a mí me encantan porque por lo menos te inquietan un poquito a pensar y vas a buscar cosas, de quién estuvo en ese país (en el poder), cómo lo hizo y eso da mucho de sí. (Biblioteca de Guadalajara 1, *La casa de los espíritus*)

Estos comentarios sobre el atractivo y entretenimiento que poseen los elementos históricos en las novelas de Allende deberían entenderse junto a conceptos subyacentes que tienen que ver con la autoeducación y el intentar superarse como persona (Long, 1987: 319). Entonces estos lectores logran superarse y autoeducarse al ser trasladados a lugares desconocidos como lo expresa esta lectora española:

Me han gustado los dos libros que hemos leído porque te lleva a épocas que no conocemos, te metes dentro de esa época, que luego te va diciendo cosas que has oído, otras te suenan por la historia y te metes más adentro. (Biblioteca de Azuqueca 1, *La casa de los espíritus*)

Esta inmersión en lo desconocido es un tanto educativa como placentera, es decir, entretenida. La crítica Ien Ang (1985) inspirada por los argumentos de Pierre Bourdieu en *La aristocracia de la cultura*, sugiere que el placer se produce por “una participación emocional o sensual con el objeto de placer” y esto se consigue porque el objeto de placer ofrece la “posibilidad de que uno se identifique con él de un modo u otro y que uno lo integre en la vida diaria” (Ang, 1985: 20). Esta propuesta de Ang, sitúa de nuevo al realismo como el protagonista de este análisis. Los lectores de Allende deben encontrar no sólo a los personajes sino también el argumento y ambientación convincentes dentro del contexto en el que están descritos. Aunque los lectores no hayan experimentado los mundos que describe Allende, éstos son congruentes en sí mismos y precisamente por ello son entretenidos, atractivos y placenteros; además Allende ofrece a los lectores la posibilidad de ampliar sus conocimientos sobre las historias de otros países y gentes.

Lo que me gustaría destacar de las intervenciones hechas por los lectores tanto británicos como españoles es el hecho de que aunque los lectores son transportados a mundos distantes o diferentes a los que conocen, todos ellos son imaginables para el lector. Esto es lo que hace que el uso de referencias a acontecimientos históricos en Allende se convierta en una característica tan atractiva para los lectores. Además, no sólo el reconocimiento por parte de los lectores del marco histórico hace a Allende popular sino también y para algunos lectores su versión particular de la Historia conecta con éxito con lo que el filósofo francés Paul Ricoeur denomina “el mundo del texto” y “el mundo del lector” (Ricoeur, 1988) y esta conexión puede verse ejemplificada en las palabras de la siguiente lectora:

[...] es una historia como muy reciente en el tiempo, aparte se me venía a la cabeza cuando estábamos leyendo, es parte de la política, que cuando por ejemplo en la guerra que está habiendo ahora que todavía no está terminada, que por qué Saddam Hussein

es un dictador, a ese tío habría que cargárselo pero ¿cuántos dictadores hay y no van a cargárselos? ¿por qué van? Por el petróleo, y en Chile pasó igual, y es que no entiendo mucho de política, pero la idea ligera que yo tengo es que Estados Unidos apoyó a Pinochet y por lo que tengo entendido todas las cosas que tenían en Chile de nitratos y de minas que eran muy importantes, todo fue absorbido por los Estados Unidos, o sea, lo que te quiero decir es que una cosa de las de ahora, de estos días, la he entendido por un estilo con lo que pasó en los años setenta. (Biblioteca de Marchamalo, *Paula*)

Lo que me interesa resaltar aquí es cómo este comentario es un magnífico exponente de la “psicología fenomenológica de la lectura” (Ricoeur, 1988: 167), donde el “mundo del texto interfiere y afecta al mundo del lector” (p.167). Incluso las lecturas de Allende también pueden ser transformadoras en el sentido en que “los lectores incorporan [...] en su visión del mundo las lecciones aprendidas a través de sus lecturas” (p.179). Esto sucede cuando, como en el caso de la lectora anterior, ésta considera que la intervención de los Estados Unidos en Irak tuvo, a su vez, un objetivo similar a la intervención que apoyó el régimen de Pinochet en Chile en los setenta. Por lo tanto, esta lectora ha sido capaz de establecer diálogos con un episodio de la Historia reciente recurriendo a la representación que hace Allende en *La casa de los espíritus* y superponiéndola a su propio mundo fuera del texto. Esto, a su vez es lo que hace que la escritura de Allende sea tan popular ya que los lectores al leer sus historias encuentran la manera de comprender, afrontar e incluso transformar sus experiencias y problemas de la vida cotidiana.

5. Conclusión

Este trabajo ha discutido el papel asignado a la utilización de elementos históricos en la obra de Allende según las respuestas de lectores británicos y españoles. Para estos lectores la función principal del elemento histórico es la de evaluar lo que existe de “verdad” o de “real” en la narrativa de Allende. Para comprobar la “verdad” de lo narrado, tanto los lectores británicos como los españoles han hecho uso de fuentes “extra-literarias” que han confirmado la fiel representación que hace Allende de hechos históricos “reales”. También el uso de marcadores temporales y espaciales son mencionados por los lectores como medio de asegurar y ofrecer verisimilitud. Sin embargo, hemos visto que la falta de estos marcadores en particular en *La casa de los espíritus* y *Eva Luna* impiden que algunos lectores británicos sitúen la narrativa cronológica y espacialmente de modo correcto, tal vez debido a una falta de conocimientos sobre la historia latinoamericana contemporánea y la obra de Allende en general. Sin embargo, a pesar de la ausencia de marcadores espaciales y temporales, los lectores británicos son capaces de involucrarse en la historia de Allende situándola comparativamente dentro de parámetros familiares como lo fueron los horrores de la Segunda Guerra Mundial.

Este trabajo también ha puesto de relieve la importancia que tiene la inclusión de elementos históricos entendidos como una “una ideología de la autoeducación y autosuperación” (Long, 1987). En este sentido y para algunos lectores, particularmente los españoles, el elemento histórico funciona como justificante de la elección lectora así como elemento que proporciona entretenimiento. Este entretenimiento es el resultado de las experiencias placenteras experimentadas por los lectores que no sólo se identifican con los personajes sino también con la ambientación de los lugares evocados en la narrativa de Allende. Finalmente hemos visto cómo para algunos lectores, el elemento histórico en Allende cobra significado en sus propias vidas ya que el mundo del texto y del lector llegan a conectar gracias a los diálogos que se establecen entre ambos. Es aquí también donde radica la popularidad de Allende, en el hecho de que los mundos que ha descrito le sirven al lector para entender e incluso actuar en situaciones de la vida cotidiana.

Bibliografía

- ANG, Ien (1985): *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London, Routledge.
- BOYLE, Catherine (1995): *Frameworks and Contexts in La casa de los espíritus: A Chronicle of Teaching*, en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 4 (1), pp. 105-112.
- CODDOU, Marcelo (1988): *Para leer a Isabel Allende*, Concepción, LAR.
- GÁLVEZ-CARLISLE, Gloria (1991): *El sabor picaresco en Eva Luna*, en *Critical Approaches to Isabel Allende's Novels*, ed. Sonia Riquelme Rojas y Edna Aguirre Rehbein, New York, Peter Lang.
- GLEDHILL, C. (1997): *Genre and Gender: The Case of Soap Opera*, en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall, London, Sage.
- JOHNSON, Richard et al. (2004): *The Practice of Cultural Studies*, London, Sage.
- LONG, Elizabeth (1987): *Reading Groups and the Postmodern Crisis of Cultural Authority*, en *Cultural Studies*, pp. 306-327.
- OPEN UNIVERSITY COURSE TEAM (1981): *Popular Culture, Block 4, Units 13-15*, Milton Keynes, Open University Press.
- RICOEUR, Paul (1988): *Time and Narrative, Volume II*, Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer, London, University of Chicago Press.

La genealogía de las representaciones de género. El caso de *Crónica del sufragio femenino en Chile* de Diamela Eltit

María Verónica Elizondo Oviedo
Universitat Autònoma de Barcelona

Palabras claves: genealogía, feminismo, Chile, crónica, Diamela Eltit

1. Crónica de una labor conjunta: palabra e imagen

“¿Cómo puede la literatura hablar de esto?”

Diamela Eltit

En 1994, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld editan *Crónica del sufragio femenino en Chile* con el patrocinio del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM). En esta obra, la escritora desarrolla los puntos relevantes de la lucha por la emancipación femenina en el país transandino. Por su parte, la artista visual se encarga de la investigación fotográfica y el diseño del libro. Ambas realizan una ardua tarea de archivo aproximándose al reclamo femenino desde la interpretación ideológica de las representaciones de género y los visos significativos que adquieren en los diferentes momentos analizados.

Este libro se presenta como una crónica en torno al recorrido y a las luchas de las mujeres chilenas por obtener el voto político. Una crónica siempre insuficiente, debido a la opacidad pública que ha demarcado ese transcurso y que, sin duda, ha relegado a un número indeterminado de mujeres que participaron activamente en los diversos movimientos, campañas y organizaciones, a un injusto anonimato. (Eltit, 1994: 9)

Las palabras de Eltit hacen hincapié en la crónica, género escogido para desarrollar los reclamos que precedieron al voto femenino en 1949. Además, la autora subraya el carácter limitado de la misma a la hora de relevar los nombres de las activistas. En la presente comunicación proponemos una lectura genealógica del trabajo de Eltit y Rosenfeld, a partir del análisis de las representaciones de género que se construyen en la obra.

La palabra crónica en el contexto latinoamericano nos remite inmediatamente a las cartas y relaciones de Indias, en las cuales marineros y mercantes se dedicaban, entre otros menesteres, a detallar y catalogar el nuevo mundo. El Diccionario de la Real Academia Española define la crónica como la “historia en que se observa el orden de los tiempos” y, en una segunda acepción, como “artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad”. Estos sentidos le permiten a Mónica Bernabé identificar en el género crónica la labor de intervención. Es decir, sobre un determinado tema, hecho y/o persona se realiza un determinado acto. La escritora chilena realiza una intervención no sólo sobre el reclamo femenino por el voto político, sino además, una genealogía de la problemática del género en el país transandino.

La obra analizada entabla un juego de descentramiento con respecto al género literario. Fotografías, entrevistas, ensayo, escritos jurídicos, artículos y facsímiles periodísticos, entre otros discursos, forman parte del diseño y collage de *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Juega con los límites del género y coquetea con una propuesta vanguardista. Por este motivo, al igual que Patricia Rubio¹, nos resulta revelador que la cubierta del libro adjudique la autoría a la escritora sin contemplar el trabajo de Rosenfeld. La significativa ausencia nos permite reconocer el lugar central del logos en nuestra cultura occidental. Es decir, en la relación palabra/imagen esta última ha tenido un papel supletorio con respecto a la primera. La imagen ha sido leída como ilustradora de la palabra. Sin embargo, la obra no permite otra lectura que no sea la pendular mirada del lector sobre el collage del diseño. Éste es relevante a la hora de adentrarnos en la crónica como género y el giro que realizan las autoras sobre el mismo. La periodista, Mónica Bernabé, destaca los resabios que arrastra la crónica actual.

La crónica, entonces, se alza como matriz discursiva de la cual se desprende un modo de narrar que arrastra, hasta el presente, vestigios de su pasado más arcaico, entre los más pretensiosos, el de ser registro de un fragmento de la realidad o de algo de lo realmente vivido. Ése es el costado impreciso e inefable con el que hoy mismo parecen lidiar algunas escrituras. (Cristoff, 2006: 9)

Desde el punto de vista genealógico, el análisis de la historia a través del género de la crónica permite a las autoras desarticular y articular a su vez el reclamo. Es decir, el diseño del texto advierte intersticios que lo hacen permeable a la problemática planteada, evidencia los baches de la narración historiográfica y su pretensión de linealidad discursiva. Como la misma autora reconoce, todo registro resulta incompleto e insuficiente. Michel Foucault desarrolla los vínculos entre la genealogía y la historia:

1. Rubio (2005) analiza el trabajo de dos décadas de colaboración de ambas artistas chilenas. Las obras como *Traspaso cordillerano*, *¿Quién viene con Nelson Torres?* e *Historia del sufragio femenino* forman parte del corpus de la crítica.

Si interpretar fuera sacar lentamente a la luz una significación enterrada en el origen, sólo la metafísica podría interpretar el devenir de la humanidad. Pero si interpretar es apropiarse, violenta o subrepticamente, de un sistema de reglas que en sí mismo no tiene significación esencial, e imponerle una dirección, plegarlo a una nueva voluntad, hacerlo entrar en otro juego y someterlo a reglas secundarias, entonces el devenir de la humanidad consiste en una serie de interpretaciones. Y la genealogía debe ser su historia: historia de las morales, de los ideales de los conceptos metafísicos, historia del concepto de libertad o de la vida ascética, como emergencia de interpretaciones diferentes. (Foucault, 2008: 41-42)

El punto de vista genealógico se opone a la búsqueda de un origen como lo hace la historia y, siguiendo a Foucault en su ensayo sobre Nietzsche, la genealogía se convierte en la metodología de la historia. En este caso, observamos en el diseño de la crónica el empleo de tal metodología. Desde la parte verbal y visual se historiza la mencionada representación. *Crónica* está dividida en cinco capítulos o apartados: Presentación, 1. La mujer y el siglo XIX; 2. Mujer y organización: en la senda del voto político; 3. Las sufragistas y Bibliografía. En cada uno de ellos se esgrimen gradualmente las representaciones de género de la mujer del siglo XIX, la mujer de un siglo a otro y las sufragistas del siglo XX. Además, se debaten posiciones encontradas que están presentes en los discursos feministas contemporáneos.

1.1. El territorio del cuerpo en las representaciones de género

La autora identifica el año 1877 como fecha bisagra en la lucha emancipadora debido a la promulgación del llamado Decreto Amunátegui, que habilitó a la mujer para realizar estudios universitarios ese mismo año. La implementación del sistema educativo es un factor primordial para la mujer del siglo XIX: “la educación formal es el medio que va a habilitar intelectualmente a la mujer y la va a enfrentar a la posibilidad de integrarse a los sistemas productivos del país” (Eltit, 1994: 18). Eltit y Rosenfeld desgranar este punto a través de la inclusión de entrevistas, testimonios, fotografías y facsímiles periodísticos que evidencian estos cambios sociales. Cambios que se extienden hasta 1949, año en que se promulga la ley que permitió el voto femenino irrestricto. En ese período, la lectura de la obra propone un movimiento oscilante. Es decir, el lector atraviesa los diferentes tipos discursivos y es partícipe, de esta manera, de la construcción de las representaciones de género. La primera mitad del siglo XIX asocia a la mujer a la normativa hegemónica del pensamiento conservador-católico y la ciñe al espacio privado del hogar como esposa y madre:

La mujer chilena de esa primera mitad del siglo, transita de manera restringida desde el convento al hogar, entre la caridad pública, (orfandad, enfermos, ancianos), la abnegación familiar y su pulcritud doméstica, ajena a las transformaciones políticas que se avecinan y distante de todo cuestionamiento de su rol. (Eltit, 1994: 18)

Las políticas del cuerpo han sido analizadas por Foucault, quien revela los hilos que sostienen al cuerpo asalariado. Éste es útil mientras es un cuerpo productivo. En el trabajo realizado por Rosenfeld, la fotografía no es un mero paratexto, todo lo contrario, como mencionamos previamente densifica el carácter crítico de la crónica. De esta manera, destacamos la fotografía en blanco y negro del grupo familiar sacada en 1889 que incluye esta sección (Eltit, 1994:18). La imagen presenta una suerte de simetría centrada en la figura masculina. Ésta ocupa un lugar central y, a sus costados, se ordenan las mujeres y niños. Un total de siete personas forman parte de la imagen familiar. Ubicados alrededor de una mesa, los integrantes se encuentran en disposición de tomar el té, una de las mujeres está parada sirviendo una infusión.



Susan Sontag reconoce que en la fotografía “cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (Sontag, 2008:18). La crítica americana pone énfasis en el álbum de familia y en la función que éste cumple en el seno de la misma como testimonio de su historia. En el caso de la fotografía analizada, observamos el equilibrio social en la distribución de los roles de género: la mujer, dueña de casa, asiste a la familia y el hombre, jefe de la familia, espera ser asistido. El cuadro está sumamente cuidado, cada uno de los integrantes observa directamente a la cámara. La pose, dirá Sontag, “se trata de un acto de visión postergada” (Sontag, 2008:124). Es decir, los posantes se disponen a ser vistos pero en un futuro, próximo o lejano. Por tal motivo, la proyección del cuerpo y la quinésica de la mujer son relevantes en el análisis de las representaciones de género. Eltit afirma:

Conductas tales como la caridad, la abnegación y la rectitud, son los requerimientos principales del modelo impuesto por la época. La única expansión vital a la que la mujer puede acceder, le es asignada por el matrimonio, donde ella va a encontrar la legitimación de su lugar social, pues le asegura el cumplimiento satisfactorio de un rol que culmina con el acto de la maternidad. (Eltit, 1994:17)

Más cerca del fin de siglo, el periódico semanal *La Mujer* rescata en el papel del arte en la vida de las mujeres. Sin embargo, las actividades de beneficencia al servicio de niños y adultos seguirá siendo la dominante en la vida de la mujer del siglo XIX. Eltit resalta la situación de desventaja de la mujer casada sobre la soltera en la época analizada y como la ley dictamina la estructura simbólica. De acuerdo con la investigación llevada a cabo por las autoras, la Constitución Política de la época concedía la Patria Potestad al marido otorgándole poderes sobre los bienes, el cuerpo, la integridad física y derecho sobre los hijos del matrimonio.

La presencia de revistas y folletería de la época nos permiten acceder a las representaciones de género que circulaban a finales del siglo XIX y principios del XX. Anteriormente, destacamos los aportes de Foucault sobre la bio-política. En el caso trabajado observamos la problemática del género y la construcción histórica de su cuerpo.

El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad substancial); volumen en perpetuo desmoronamiento. La genealogía, como análisis de la procedencia, está, pues, en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar el cuerpo totalmente impregnado de historia, y la historia arruinando el cuerpo. (Foucault, 2008: 32)

Esta mirada permite reflexionar sobre la encrucijada del cuerpo sexuado y el papel relevante que este tiene en la sociedad. Al poseer determinado sexo somos las asignaciones sociales sobre las cuales ese cuerpo está inscripto. Meri Torras destaca la urdiembre discursiva que da forma a las representaciones del cuerpo. En él se tejen los moldes de reproducción que hacen al “orden social”. Las implicancias de género trenzan modelos establecidos densificados en la obra con la problemática planteada:

El cuerpo es una encrucijada intertextual, un efecto de los discursos de poder que lo materializan y, al mismo tiempo, un campo de batalla para la reproducción de –y la resistencia a– un orden establecido por estos discursos. (Torras, 2004: 22)

El decreto Amunátegui permite a las mujeres el acceso a los estudios superiores y da inicio al gran cambio de paradigma finisecular. Una generación de mujeres de clases medias y populares inicia sus carreras universitarias. El cambio de un siglo a otro lleva paralelamente dos formas de representación femenina. Por un lado, la madre de familia y, por otro, aquella que ha logrado estudios universitarios e intenta insertarse en otro campo laboral.

Poco a poco las mujeres toman los espacios públicos como es el caso de la traductora, Martina Barros, la primera en dar circulación en Chile a las ideas de John Stuart Mill sobre la problemática de la mujer de fin de siglo y, su necesidad de emancipación. Eltit reproduce un fragmento de una charla de Barros en el Club de

Señoras en los primeros años del siglo XX donde aboga a favor de la legitimidad del voto femenino.

Se ha dicho y se repite mucho que no estamos preparadas para esto. ¿Qué preparación es esta que tiene el más humilde de los hombres, con sólo el hecho de serlo, y que nosotras no podemos alcanzar? La he buscado mucho y no la puedo descubrir. Sin preparación alguna se nos entrega al matrimonio para ser madres, que es el más grande de nuestros deberes y para eso ni la Iglesia, ni la ley, ni los padres, ni el marido, nos exige otra cosa que la voluntad de alcanzarlo... (Eltit, 1994:28)

El reclamo discute la mezquindad social en el desarrollo de la mujer en la vida política mientras destaca el rol materno asignado a la mujer y el papel preponderante de éste en la sociedad. Las palabras de Barros ponen en evidencia la paradoja de los movimientos feministas. Judith Butler resalta las facetas que implica la representación del cuerpo en la configuración de la identidad:

Por un lado, la *representación* funciona como término operativo dentro de un procedimiento político que pretende ampliar la visibilidad y legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos; por otro, la representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres. Para la teoría feminista, el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres ha sido necesario para promover su visibilidad política. (Butler, 2005: 46)

Las paradojas que podemos hallar en los discursos feministas están relacionadas con estas observaciones de Butler. Por un lado, aparece la lucha permanente por romper con las representaciones que fijan roles de género preestablecidos y, por otro, la necesidad de visibilidad de los sujetos políticos.

El trabajo de Eltit no se circunscribe sólo al relevo de los movimientos feministas chilenos. Parte de un análisis coyuntural sobre actividades similares en los países más relevantes de la época. En 1887, Inglaterra y Estados Unidos registran las primeras egresadas universitarias de la carrera de medicina al igual que Chile: Ernestina Pérez y Eloísa Díaz. Fueron países pioneros en la inclusión de la mujer al trabajo industrial.

Las imágenes que acompañan este crucial momento juegan con el sincretismo de la época. La fotografía de una “madre” observando a sus hijos, es decir, una mujer con un bebé en brazos y otro pequeño a su costado. Ella los mira con gesto de “amor”. Otras de las fotografías relevantes a nuestro entender son: el “Taller Artesanal” (Eltit, 1994:35), la panorámica “Escuela de señoritas” (Eltit, 1994:36) y “Aula Universitaria” (Eltit, 1994:41). Los nuevos y viejos espacios dan lugar a una nueva representación femenina. Progresivamente, las fotografías muestran grupos de mujeres en espacios públicos como aulas y talleres.



Ana Pizarro elabora un estudio contextual de las representaciones de género en América Latina. La crítica chilena posee una visión conciliadora respecto a las estrategias que utiliza la mujer para buscar su lugar en la sociedad. En ese punto:

Una de ellas pareciera ser una estrategia de identificación simbólica con su ámbito asignado, insertándose a partir de éste en la calle, buscando así por una parte no aparecer invadiendo el otro discurso al que culturalmente le está sancionado acceder pero al mismo tiempo *descontextualizando* sus símbolos, de modo de producir una ruptura de sistema como manera de movilizar la atención sobre la reivindicación. (Pizarro, 1999: 200-201)

Identificamos en la crónica de Eltit/ Rosenfeld la estrategia mencionada por Pizarro. Tanto los testimonios como las fotografías seleccionadas juegan con la imagen de la mujer madre. Desde ese lugar legitimado por el poder hegemónico la mujer busca los intersticios para acceder a la participación, para legitimarse e interpelar.

El acceso a espacios de conocimiento sumado a los cambios políticos y económicos hace que la mujer poco a poco se organice en función de sus propias necesidades. El Círculo de Lectura, el Club Social de Señoras, el Consejo Nacional de la Mujer, el Partido Cívico Femenino, la Unión Femenina de Chile, la Federación Chilena de Instituciones Femeninas, El Partido Femenino (1946) son sólo algunas

de las organizaciones por las cuales las mujeres ganan su lugar en la vida política de Chile.

La crónica rescata de este período tres figuras representantes de la escena política y cultural chilena: Amanda Labarca, Gabriela Mistral y Elena Caffarena. A través de fotografías, entrevistas y fragmentos de sus trabajos, Eltit y Rosenfeld nos acercan al universo de cada una de estas mujeres.

La primera de ellas, Amanda Labarca, fue la autora de *Feminismo Contemporáneo* (1947), uno de los primeros libros donde se plasman las problemáticas de la mujer chilena. Entre los temas que desarrolla vale destacar la violencia de género: *La mal tratada*.

El objetivo de mis palabras es otro: es crear una atmósfera de simpatía y comprensión hacia la mujer mal tratada, a la cual Chile le está debiendo hoy la vida de muchos hijos. Nuestro punto de mira es el porvenir de éstos. Es muy difícil que sean normales, bien quietos con la vida, animosos y alegres si ha fallado el hogar. (Eltit, 1994:79)

Este fragmento no tiene desperdicio en la medida en que abre un abanico de representaciones. Principalmente, la violencia de género atenta contra la familia. Es decir, la imagen de la mujer mal tratada va en desmedro de los hijos que puede otorgar a la patria. Por tal motivo, la representación de ésta está asociada a la imagen de madre que se densifica con la fotografía de una madre con su hijo en brazos.

Otra de las personalidades destacadas es la poetisa, diplomática y docente, Gabriela Mistral. Mientras su figura llena de orgullo a Chile y Latinoamérica en 1945 con el premio Nobel de Literatura, las mujeres de su país aún estaban exentas de poder votar. La crónica destaca un texto redactado en 1951 por la propia Mistral dedicado a los conflictos mundiales que coparon la primera mitad del siglo XX, *La palabra maldita*. Una fotografía de la escritora y dos de marchas y reclamos de mujeres trabajadoras completan el texto. En ningún momento la crónica hace hincapié al costado docente y maternal de la escritora, todo lo contrario, destaca su compromiso social y político.

Finalmente, tenemos a Elena Caffarena (1935), abogada, feminista y sufragista, fundadora y Secretaria General del Movimiento pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH). Fue una destacada escritora de textos jurídicos que replanteaban la condición de la mujer. Es considerada, por las diversas instituciones, como el personaje más relevante para la obtención del derecho a voto universal de la mujer chilena. De esta manera, podemos observar las fotografías de Caffarena en diferentes situaciones. Destaco las fotografías vinculadas al espacio público y privado. En ambas podemos observar el contraste en su proyección como profesional, abogada y en su rol de madre.



1.2. Crónica de vindicaciones y reivindicaciones

Mencionamos previamente que el valor de la crónica varía de acuerdo con los diferentes momentos históricos y la necesidad que determinado momento le otorgue al tipo discursivo. En el contexto post-dictatorial chileno y en el inicio de la transición política, “dar a ver el cuerpo”, según palabras de Sylvia Molloy (1994:)²,

2. La crítica argentina realiza un análisis de la figura de Oscar Wilde y reflexiona sobre condena al escritor inglés en el contexto de fin de siglo XIX. El peso recae sobre su imagen por “parecer” homosexual más que por serlo.

es un gesto político. De esta manera, conviven en el paisaje representacional, la mujer madre y la mujer emancipada. El desarrollo de la lucha por el derecho a voto femenino muestra varios caminos donde las representaciones de la mujer se dan en paralelo. Mónica Bernabé sintetiza el papel de la crónica en este momento histórico:

Si la clave para entender la mecánica de los objetos en el capitalismo tardío reside en su valor de exhibición, la crónica es su contrapartida, básicamente, por ser el proceso en que se constituye una mirada a partir de múltiples recorridos. Ella es revelación en diversos sentidos. Por un lado, irrisión y crítica de un mundo transmutado en copia falsa y camuflaje. Por el otro, recorrido de un sujeto que reconoce y se reconoce. (Cristoff, 2006: 24)

Por este motivo, en Latinoamérica es preciso reconocer la modalidad de las representaciones de la mujer. Ésta ha tomado en muchos casos el rol de madre para luchar por sus propios derechos y el de su familia. Es la estrategia de autorización, desarrollada por Ana Pizarro. El papel de madre de familia sirve como respaldo en nuestras sociedades. La crónica cierra con un facsímil de FECHIF cuya leyenda anuncia: “¡Dad los derechos a quien os da la vida. Conceded a la mujer el voto político!”(ELTIT, 1994:123). Así el doble juego que incomoda a los discursos de género, la naturalización de la mujer en el rol materno y la necesidad de despegarse de él, permite el acceso a los espacios de poder como hemos observado en la crónica analizada.

Bibliografía

- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa*. Barcelona, Paidós.
- CRISTOFF, María Sonia (comp.) (2006): *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- ELTIT, Diamela (1994): *Crónica del sufragio femenino en Chile*, Santiago de Chile, Ser-vimpres Ltda.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (1998): *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KADIR, Djelal (1993): *The other writing. Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*, United States of America, Purdue University Press.
- MATTALIA, Sonia (2003): *Máscaras suele vestir. Pasión de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana.
- MOLLOY, Sylvia (1994), “La política de la pose”, en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, comp. Josefina Ludmer, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, pp. 128-138.
- PASTOR, Beatriz (1983): *Discurso narrativo de la conquista de América*, Ciudad de la Habana, Ediciones Casa de las Américas.

- PIZARRO, Ana (1999): *De ostras y canibales. Reflexiones sobre la cultura latinoamericana*, Chile, Ed. Universidad de Santiago.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1997): *El Enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RUBIO, Patricia (2005): “Escritura/Imagen: acercamientos a la colaboración artística entre Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld”, en María Claudia André y Patricia Rubio, *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidad en la literatura y el arte latinoamericano*, Santiago de Chile, RIL Editores, pp. 41-66.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.



Cómo narrar el horror: la ceguera voluntaria en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño

Rafael López López
Universidad de Valencia

Palabras clave: memoria, dictadura, ceguera voluntaria, horror, crímenes.

Trataremos de analizar los procedimientos que utiliza Bolaño para narrar el horror de los crímenes atroces que produjo la dictadura chilena. Para ello, quisiéramos leer la novela *Nocturno de Chile* a partir de un comentario que hizo el autor sobre la misma: “Yo no intento que nadie recuerde nada. Ya suficiente tengo con recordar yo mismo. Más que recordar es mirar. Simplemente mirar algo que uno muchas veces no quiere ni ver”¹.

Lo que nadie quiere ver nos remite a la perspectiva del testigo que ha presenciado los crímenes atroces pero que ha optado por ignorarlos para poder soportar el horror que le producen practicando la ceguera voluntaria. El concepto de la ceguera voluntaria lo utiliza Todorov en su estudio sobre el totalitarismo nazi *Frente al límite*. Podríamos definirlo como el mecanismo de defensa que se activa en el testigo de un crimen atroz para lograr ignorarlo aunque suceda repetidamente con su conocimiento, un mecanismo que le permite soportar el horror. De modo que uno de los familiares cercanos a un verdugo del Holocausto, podía mantener una vida cotidiana completamente normal practicando la ceguera voluntaria.

De ahí que Bolaño narre el horror a través de un narrador protagonista que trata de ocultar o excusarse por su participación en la dictadura a través del argumento de que no percibió nada y que por eso no pudo actuar en consecuencia para evitar los crímenes atroces que sucedían frente a sus ojos.

La novela es un monólogo interior desde un presente en el que el sacerdote y gran crítico literario del momento, Sebastián Urrutia Lacroix, comprende que pronto va a llegarle su hora, por lo que busca estar en paz consigo mismo para afrontar la muerte. Con esta voluntad el narrador recapitula toda su vida. De ahí que el discurso represente este delirio en la estructura compositiva, en la ausencia de estilo directo, en la no división en partes ni capítulos, en las continuas digresiones, en la

1. Dunia Gras Miravet, “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 604, octubre 2000, p. 59 (citado de Decante-Araya, Stéphanie, “Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile*” p. 28-29, en Benmiloud y Estève: 2006, 11-32).

ausencia de puntos y aparte – sólo hay uno en toda la novela –. Para Berchenko², el tipo de discurso que Bolaño utiliza está en relación con la “larga noche” que supone la dictadura chilena de Pinochet. Por ello, el título *Nocturno de Chile* revela este contexto histórico brutal que la última parte de la novela recrea, pero también la voz narrativa unívoca, pues *Nocturno* remite a una composición musical de un solo instrumento, al mismo tiempo que anuncia el carácter melancólico³ que teñirá toda la novela. Asimismo, el título muestra el carácter oscuro que tuvo la dictadura chilena en su sentido de esconder los crímenes atroces bajo las apariencias de una realidad cotidiana.

El discurso de Sebastián Urrutia Lacroix es una frenética carrera para convenirse de que ha obrado correctamente y que, por tanto, no puede sentir culpa. Nos muestra entonces las técnicas de ceguera voluntaria que pone en práctica el protagonista para no ver los crímenes atroces que suceden frente a él, escondiendo de este modo su participación en ellos. Todo el discurso nace de esta voluntad de acallar a su inconsciente quien trata de revelarle su culpa, como vemos desde el principio de la novela: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable” (Bolaño, 2000: 11). El inconsciente del sacerdote toma forma a través de la figura del “joven envejecido”, quien le obliga a revisar toda su vida para justificarse. Desde el principio el silencio va asociado a esa mudéz, a esa voluntad – tan característica del totalitarismo – de silenciar la verdad. Es más fácil ignorar el crimen atroz que hacerle frente:

Qué agradable resulta no oír nada. Qué agradable resulta dejar de apoyarse en el codo, en estos pobres huesos cansados, y estirarse en la cama y reposar y mirar el cielo gris y dejar que la cama navegue gobernada por los santos y entrecerrar los párpados y no tener memoria y sólo escuchar el latido de la sangre (Bolaño, 2000: 71).

Para narrar el horror Bolaño anticipa, a través de metáforas, el mal que se hará explícito en la parte final de la novela. La mención a dejar atrás la memoria es explícita, mientras que el final del texto “escuchar el latido de la sangre” es bastante revelador. Lacroix habla de su sangre, pero quizá también de la sangre derramada durante el régimen.

La mejor muestra, sin embargo, de la ceguera voluntaria es la metáfora de la peluca que aparece en el epígrafe “Quítese la peluca” viene de un cuento de Chesterton⁴.

2. Berchenko, Pablo. “El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño” (Moreno, Fernando, 2006: 11-20).

3. Al respecto ver Decante-Araya, Stéphanie « Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile* : éléments pour une poétique du fragmentaire » (Benmiloud y Estève, 2006 : 11-32).

4. Gilbert Keith Chesterton, “La perruque pourpre”, in *La sagesse du Père Brown* (trad. Yves André), París, Gallimard (Folio n° 1656), 1996, 131-148, p. 132” citado de (Benmiloud y Estève, 2006 : 127).

Aquí Bolaño utiliza un motivo clásico para mostrar que hay un terrible secreto oculto tras las apariencias. En el cuento de Chesterton la peluca que lleva el duque de Exmoor esconde un terrible secreto de familia. Un mayordomo escucha a través del ojo de la cerradura una conversación de la realeza en la que oye la verdad sobre un asesinato. El resultado es que su oreja que oye la verdad comienza a crecer hasta llegar a ser monstruosa. Después el mayordomo recibe tierras y oro, el título de duque, pero el secreto de la oreja se perpetúa en la línea familiar hasta llegar al personaje del cuento⁵.

La peluca representa la máscara que encubre el crimen, la superficie que esconde el horror, el salón de María Canales donde pululan los escritores y hablan de literatura esconde las torturas que se producen en el mismo sótano.

Uno de los portadores de la peluca en la novela son los personajes de Odeim y Oido, representantes de una empresa extranjera de exportación e importación. Vendrían a representar el respaldo de las empresas extranjeras a la dictadura pinochetista en aras de obtener un beneficio económico. Desde el primer encuentro con ellos, Lacroix muestra su ceguera voluntaria: “Hubiera podido inclinarme, poner mi oreja junto a los labios de mi interlocutor como hacían los demás parroquianos, pero preferí abstenerme. Hice como que no entendía y dejé que mi mirada vagara por el local” (Bolaño, 2000: 77). En este sentido, al encontrar al señor Oido, éste le dice: “Yo soy el señor Oido [...], Oido, no Oído” (Bolaño, 2000: 79). El señor Oido no quiere oír los gritos de los torturados, no quiere ver los crímenes atroces que su empresa auspicia para obtener el provecho económico de la instauración de una economía ultraliberal.

Odeim y Oido representarán también el enlace del protagonista narrador y la cúpula de poder que regirá durante el régimen dictatorial.

En una primera instancia estos señores le piden al cura una empresa sencilla. Han percibido que las iglesias de Chile se están deteriorando a causa de los excrementos de paloma, así que le piden que parta a Europa, donde conservan tan bien sus templos, para aprender el método que utilizan los sacerdotes para salvaguardar las catedrales de los excrementos de paloma. El cura descubre que el método es sencillo, los sacerdotes adiestran halcones para matar a las palomas, evitando que éstas dañen las iglesias. Bolaño forja toda una alegoría donde la Iglesia representa la institución, así que el Estado, y las palomas los enemigos que ponen en peligro a la Nación, esas víctimas de la dictadura, de ahí que los halcones puedan prefigurar los aviones del régimen pinochetista que bombardearon la Moneda, como vemos en la descripción del halcón Rodrigo, cuando el cura lo suelta para que siga cumpliendo su función, matar a las palomas: “sus alas produjeron un ruido de aspas metálicas” (Bolaño, 2000: 91).

En este sentido, uno de los halcones se llama *Ta gueule*, es decir, “cállate”, por lo que representa la voluntad de silenciar la verdad que rige en la dictadura.

5. Ver Benmiloud “Figures de la mélancolie dans Nocturno de Chile” (Benmiloud y Estève, 2006: 109-134)

Esto implica que la crueldad esté en los propios sacerdotes que adiestran a estos halcones para matar, convirtiéndose en cazadores que no se manchan las manos, puesto que no asesinan a las víctimas inocentes, pero sí que impulsan a hacerlo, siendo entonces responsables ideológicos.

En todo caso, la novela resalta la denuncia del intelectual, puesto que es a través de su vocación intelectual que Lacroix contribuye a la dictadura, explícitamente cuando da clases de marxismo a la cúpula de Pinochet. Pensamos que este uso del sacerdote como narrador representa sobre todo la ceguera voluntaria de alguien que ha absuelto a cientos de personas pero que es incapaz de absolverse a sí mismo, puesto que ni siquiera reconoce sus faltas, no puede confesarse – y aquí vemos la fuerza de la ironía bolañana –, tan sólo esconde la culpa en su inconsciente, pero ésta aflora en sus últimos momentos.

Los siniestros personajes Odeim y Oido al revés son Miedo y Odio, así que una referencia directa a los mecanismos que permiten el asentamiento de la dictadura. Pues éstas son las dos armas esenciales, el miedo de los testigos que practican la ceguera voluntaria, permitiendo que se desarrollaran los crímenes sin hacer nada por impedirlos, pero también el miedo de las víctimas, que puede llegar a convertirlas en verdugos.

Un caso histórico es el de la flaca Alejandra, representante del M.I.R., que pasó a ser una agente de la DINA después de ser torturada, testificando contra los suyos, para no sufrir más. Ella misma indica en una entrevista que su falta de fortaleza mental y física para soportar la tortura le había obligado a testificar contra los suyos. También el odio contra el enemigo comunista y el miedo de los verdugos que les permite cumplir las órdenes de los de arriba.

Karim Benmiloud⁶ explica que Odeim y Oido nos remiten a la voluntad de silenciar los gritos de las víctimas del sótano de María Canales, para que éstos no lleguen a los testigos. Sin embargo, Bolaño muestra también la ceguera voluntaria de los testigos, que si no oyeron los gritos – lo que dudamos – sí descendieron para ver a los torturados y se lo dijeron más tarde a Lacroix, pero no hicieron nada. De hecho, es bien posible que el propio Lacroix oyera los gritos y que se mintiera a sí mismo para ignorarlos. Por lo que esta voluntad del señor Oido la entendemos más bien como una ceguera voluntaria de la empresa exportadora, que sólo busca asegurar su negocio y hacer lo posible para no ver los horrores necesarios para que el negocio se lleve a cabo, evitando así el sentimiento de culpa.

El horror no se hará explícito hasta que tengamos conocimiento de las torturas que operan en el sótano de la casa de María Canales, dónde ésta organiza unas veladas literarias a la que asisten los intelectuales del momento, mientras su sótano esconde las víctimas torturadas por su esposo, agente de la D.I.N.A. Con la llegada de la democracia se descubre la verdad y entonces el sacerdote se pregunta las razones por las cuales se había permitido aquellas veladas en aquel lugar:

6. Benmiloud « Figures de la mélancolie dans Nocturno de Chile » (Benmiloud y Estève, 2006 : 109-134)

¿Por qué aquella noche uno de los invitados al extraviarse encontró a ese pobre hombre? La respuesta era sencilla: porque la costumbre distiende toda precaución, porque la rutina matiza todo horror. Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta? (Bolaño, 2000: 142).

En esta declaración de Lacroix vemos cómo sí entiende cómo el horror se adentra en lo cotidiano hasta formar parte de él. El miedo provoca la ceguera voluntaria para soportar el horror hasta conseguir ignorarlo. Sin embargo, en su análisis no es capaz de ver su propia culpa, no es capaz de confesar su propio miedo y se exculpa en su imposibilidad de haber visto, cuando él estaba allí, en el salón de María Canales y todos los testigos fueron a decirle lo que habían visto durante años y no fue capaz de reaccionar, prefirió ignorar lo que éstos decían, o no creérselo: “Y meses después, o tal vez años después, otro habitual de las veladas me contó la misma historia. Y luego otro y luego otro y otro más” (Bolaño, 2000: 141).

Entonces en la conversación con María Canales, al fin se atreve a hacerle la pregunta, tratando de absolverla sin conseguirlo: “¿Usted sabía todo lo que hacía Jimmy? Sí, padre. ¿Y se arrepiente? Igual que todos, padre” (Bolaño, 2000: 145).

María Canales es cómplice de las torturas de su marido, conoce la verdad y la soporta gracias a su ceguera voluntaria, a su capacidad de ocultarse a sí misma lo que sucede frente a sus ojos.

Pensamos que podemos entender esta permisividad teniendo en cuenta el testimonio de Theresa Stangl, mujer del comandante de Treblinka, que fue interrogada por Gitta Sereny. A la pregunta ¿Cómo pudo aceptar que su marido sea un verdugo?, Theresa Stangl respondió: “En faisant de son mieux pour l’ignorer. En évitant de lui poser des questions gênants. En acceptant ses explications embarrassées, selon lesquelles il ne s’occupait que d’administration [...]. En assimilant les victimes aux soldats tombés au front ”⁷.

Como la señora Stangl, María Canales prefiere no ver lo que sucede frente a sus ojos para poder seguir llevando una vida cotidiana, mientras en el sótano de su casa siguen ocurriendo las atrocidades: “A veces yo estaba viendo la tele con los niños y se iba la luz por un rato. No oíamos ningún grito, sólo la electricidad que se iba de golpe y después volvía”. (Bolaño, 2000: 146).

Para explicar cómo es posible concebir una existencia familiar normal hasta el punto de ignorar los crímenes que suceden en su propia casa, cómo puede el horror adentrarse en lo cotidiano y formar parte de él, vamos a tomar el concepto de banalización del mal que propone Hanna Arendt en su estudio “Eichmann en Jerusalem,

7. “Haciendo todo lo posible por ignorarlo. Evitando hacerle preguntas molestas. Aceptando sus explicaciones incómodas, según las cuales él sólo se ocupaba de la administración [...]. Asimilando las víctimas a los soldados caídos en el frente” (Todorov: 152).

reportaje sobre la banalidad del mal”. Hanna Arendt analiza el proceso de un ex-teniente-coronel de la S.S. para mostrar cómo Eichmann, pese a cometer crímenes inhumanos, no dejaba de ser humano. Pretendía deshacer así la mitificación de los verdugos en monstruos, para poder entender cómo había ocurrido el exterminio. Los procedimientos no estaban en el individuo sino en toda una construcción social que había elaborado un complejo sistema de división en compartimentos estancos, de modo que el culpable se sentía nada más que un eslabón de la cadena, trasladando su culpa hacia los otros, pues él no había pulsado el botón que desprendía el gas exterminador, tan sólo se había ocupado de una operación restringida. « Cette compartimentation de l’action elle-même et la spécialisation bureaucratique qu’elle provoque fondent l’absence de sentiment de responsabilité »⁸. Así, ninguno de los elementos de la cadena siente responsabilidad, pues cada uno es sólo un eslabón.

Del mismo modo esta división en compartimentos se producía en la vida cotidiana, donde el individuo era capaz de separar radicalmente su vida privada de su vida pública, su trabajo de verdugo de su vida familiar. Por ello, María Canales podía seguir teniendo una vida familiar estable, a pesar de los crímenes que se cometían en el sótano de su propia casa. Porque los crímenes permanecían en ese compartimento estanco al que la familia nunca accedía, pues ella sabía que no debía acceder si quería conservar la razón.

Todorov designa como esquizofrenia social este proceso de división de la vida en compartimentos estancos y pone el ejemplo de un antiguo dirigente del régimen: « Un ancien *Gauleiter*⁹ déclare aussi que « seule son « âme officielle » aurait commis les crimes qui lui valurent d’être pendu en 1946. Son « âme privée » les avait toujours réprouvés”¹⁰.

Esta esquizofrenia social la ejemplifica el propio narrador que divide su vida en la esfera intelectual y la sacerdotal. De tal modo llega a separar su vida entre las dos esferas que toma un seudónimo para su labor intelectual, H. Ibacache. Es desde esta perspectiva intelectual que el cura comete su mayor acercamiento a la cúpula militar que ejerce el régimen totalitario a Chile, dándole clases de marxismo al propio Pinochet. De esta forma acepta, por miedo, el destino de convertirse en un intelectual avezado, frente a falsos intelectuales como Allende – según el Pinochet ficcionalizado.

Esta sugerida esquizofrenia social la podemos relacionar con el desdoblamiento más explícito que sufre el narrador protagonista en la novela. Es el desdoblamiento con el hijo de María Canales, que puede relacionarse con la extrema dificultad de los testigos para renunciar a su ceguera voluntaria. En una de las veladas en casa de María Canales, se concentra en el hijo y siente este desdoblamiento:

8. “Esta compartimentación de la acción misma y la especialización burocrática que provoca fundan la ausencia de un sentimiento de responsabilidad” (Arendt, 184).

9. Hitler dividió el Reich en 42 distritos, los *Gauleiter* eran los jefes de cada distrito.

10. Un antiguo *Gauleiter* declara también que “sólo su “alma oficial” habría cometido los crímenes que le valieron morir ahorcado en 1946. Su “alma privada” los habría reprobado siempre” (Todorov, 180).

Consiguió que yo penetrara por unos segundos en algo que se asemejaba al misterio gozoso, ese misterio del que todos somos partícipes y todos bebemos, pero que es innumerable, innumerable, imperceptible, y que a mí me provocó una sensación de mareo, una náusea que se agolpaba en el pecho y que fácilmente se podía confundir con las lágrimas, transpiración, taquicardia, y que tras abandonar la hospitalaria casa de nuestra anfitriona yo achaqué a la visión de aquel niño, mi pequeño homónimo, que miraba sin ver mientras era transportado en brazos de su horrible nana, los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar en medio de la fiesta semanal de su madre, delante de la alegre y despreocupada pandilla de literatos que su madre congregaba cada semana (Bolaño, 2000: 134).

Como opina Manzi: “El “cuerpecito inocente y sellado” del hijo de María Canales podría ser a su vez la prefiguración del padecimiento de las víctimas y el horror del testigo”¹¹. La identificación sin embargo del sacerdote con el cura nos llama a identificar al niño más bien con el testigo que no quiere ver ni oír los crímenes atroces que suceden en el sótano, para poder llevar una vida familiar normal. La explicitud con la que Bolaño nos describe la visión del cura a través de los sellados, nos remite a la identificación de esta ceguera voluntaria con la permisión del mal. El hecho de que el horror esté sellado en el cuerpo de un niño, la criatura más inocente, puede ser una metáfora para describir hasta qué punto el horror contamina el interior de las personas que lo viven y tratan de ignorarlo para poder soportarlo.

La novela de Bolaño nos muestra entonces como una dictadura es capaz de crear una ficción controlada por el régimen totalitario, un simulacro de realidad, en la cual hechos atroces que nos serían inconcebibles forman parte de la vida cotidiana:

En los sueños todo puede ocurrir y uno *acepta* que todo ocurra. Los movimientos son diferentes. Nos movemos como gacelas o como el tigre sueña a las gacelas. Nos movemos como una pintura de Vassarely. Nos movemos como si no tuviéramos sombra y como si ese hecho atroz no nos importara. Hablamos. Comemos. Pero en realidad estamos intentando no pensar que hablamos, no pensar que comemos (Bolaño, 2000: 99).

Por último, queríamos añadir que esta práctica de la ceguera voluntaria no sirve para curar las heridas abiertas por los crímenes atroces, sino que la voluntad de olvido de estos crímenes lleva a la enfermedad individual, y en el caso de una nación esta voluntad de ocultar los crímenes extiende la enfermedad a todas las áreas: “¿Dónde está el joven envejecido? ¿Por qué se ha ido? Poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco” (Bolaño, 2000: 149). La verdad es revelada por las víctimas, los cuerpos desaparecidos son la memoria de la nación enferma y su

11. Manzi, Joaquín “Dos palabras” p. 96 (Benmiloud y Estève, 2006: 91-108).

posibilidad de regeneración pasa por rescatar su memoria. Porque la alternativa, el olvido, sólo conduce al terror, pues lo escondido emerge al final de la vida del sacerdote a través de su inconsciente: “¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo?” (Bolaño, 2000: 149-150).

La única manera de sanar la sociedad chilena, presentada como enferma, es la reconstrucción de la memoria, y la ocultación de la verdad tan sólo lleva a la enfermedad. De ahí que Chile sea una fértil tierra negra donde anidan los gusanos: “Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros” (Bolaño, 2000: 138).

Bolaño nos muestra que la ceguera voluntaria es un mecanismo de ocultación de la verdad que sólo conduce al terror y que la única manera de afrontarla para un testigo es asumiendo la culpa. A través de las metáforas del cuadro, de Heldenberg¹², de los halcones, Bolaño indaga en los entresijos de la dictadura, en su conformación y denuncia el papel de los intelectuales que niegan su culpa, pero que en su fuero interno no pueden evitar sentirla por mucho que se empeñen en negarla.

Bibliografía

- ARENDET, Hanna (1963): *Eichmann à Jérusalem, rapport sur la banalité du mal*. Paris: Gallimard.
- BENMILOUD, Karim y ESTEVE Raphaël (2006) : *Les astres noirs*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- BOLAÑO, Roberto (2000): *Nocturno de Chile*. Madrid: Anagrama.
- MORENO, Fernando (2006): *La memoria de la dictadura*. París: Ellipses.
- TODOROV, Tzvetan (1991): *Face à l'extrême*. Paris: Seuil.

12. Ambas han sido investigadas en los trabajos recogidos en (Benmiloud y Estève, 2006).

La transgresión del género gauchesco y su importancia en el imaginario nacional argentino: *Los Cautivos* de Martín Kohan

Luz Celestina Souto
Universidad de Valencia

Palabras clave: Género gauchesco, Argentina, unitarios, cautivos, exilio.

“Las guerras de independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gaucho; de la azarosa conjunción de estos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en el otro, nació la literatura gauchesca.” (Borges, 1998:12)

1. Introducción. De *La cautiva* a *Los Cautivos*

Cuando Esteban Echeverría escribe *La cautiva* (1837) lo hace desde los saberes de una educación europea, influenciado por el romanticismo de Espronceda y Lord Byron. En ese momento Argentina era llana, su tierra, su gente, su política, sus costumbres y mucho más sus letras; todo era espacios por definir y construir. Cuando Kohan escribe *Los cautivos. El exilio de Echeverría* lo hace bajo el bagaje de una literatura argentina abundante, rebotante de géneros, generalidades y referencias, lo hace después que las críticas construyeran, desecharan y refundieran mitos, personajes e ideologías a partir de sus tradiciones, pero también lo forja desde un estadio actual de revalorización del canon, un sitio donde ya se han superado las rupturas de la modernidad, y donde hasta el estallido posmoderno ha quedado anulado ante el vaciamiento del nuevo siglo.

Sin ser ajeno a estas modificaciones y resignificaciones, Kohan utiliza los trozos de su tradición literaria, cual espejos en los cuales rastrear un sentido a la ambivalencia ideológica y cultural de Argentina, para dar lugar, de esta manera, a la articulación negativa de un personaje clave para las letras criollas: el gaucho.

2. El gaucho mítico

Si pensamos en textos fundacionales del “ser nacional” argentino, los primeros ejemplos que certifican la hombría, la valía y el alma de ese inaprensible territorio

son, sin duda, *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879). Recurrentes, estudiados y remitidos en los diferentes ámbitos, cuya configuración conjunta como *El Poema Nacional* se basó tanto en la exposición de las hazañas y las pretensiones de una comunidad marginal, como en otorgar una novedosa iconografía a quienes, hasta el momento, no tenían más que una imagen lateral en la historia de su país.

Entre 1880 y 1910 hubo una recepción masiva del poema; en la cultura popular fue un éxtasis, en la letrada una contradicción. La primera utilizó la oralidad para propagar entre la muchedumbre la voz de un igual que entre payadas y facones perfilaba un comportamiento y un dictamen sobre el deber. Asimismo, desde algunos sectores intelectuales¹, se reivindicó su carácter regional criollo, dando lugar a una crítica nacional e internacional que trabajó para que el texto se cristalice dentro del canon literario sudamericano: Miguel Unamuno (1894), Marcelino Menéndez y Pelayo (1895), Ernesto Quesada (1902), Martiniano Leguizamón (1909), Leopoldo Lugones (1913) o Ricardo Rojas (1913) realzan el valor épico a través de artículos, discursos y ponencias, muchos de ellos avalados política e institucionalmente; es el caso del ciclo de conferencias² dictadas por Lugones en el Teatro Odeón de Buenos Aires en mayo de 1913 al que asisten el presidente de la república, Roque Sáenz Peña, y varios de sus ministros.

Desde otra perspectiva, Borges en “La poesía gauchesca” amonesta a los hacedores del canon y recupera figuras del género que si bien precedieron a Hernández quedaron ensombrecidas por la magnificencia de éste y sus seguidores: Bartolomé Hidalgo como “iniciador” e Hilario Ascasubi con quien el “porvenir no ha sido piadoso [...] ni siquiera justo” (1998: 16), son a sabiendas del gran detractor, fundadores afectados por la exageración de los intelectuales, por el espíritu excesivo con el cual se halaga la obra hernandiana.

Sospecho que no hay otro libro argentino que haya sabido provocar de la crítica un dispendio igual de inutilidades. Tres profusiones ha tenido el error con nuestro *Martín Fierro*: una, las admiraciones que condescienden; otra, los elogios groseros, ilimitados; otra, la digresión histórica o filológica [...] La segunda –la del hiperbólico elogio– no ha realizado hasta hoy sino el sacrificio inútil de sus ‘precursores’ y una forzada iguación con el *Cantar del Cid* y con la *Comedia* Dantesca. (1998: 38-40)

Sin embargo la historia del gaucho no siempre estuvo atravesada por la poética, antes de escribir sobre ellos, antes de darles identidad y voz en la pluma de quienes los consideraron parte importante para el desarrollo de la identidad nacional, eran vagabundos, asesinos bohemios, ambulantes seres sin aspiración, rapiñadores despreocupados, lacras nómadas que sobrevivían sin ley y sin más camino que el de

1. Gran parte de la crítica del momento se mostró reticente a considerar el poema de Hernández como una obra con calidad literaria.

2. Editadas y ampliadas en 1916 en *El Payador*.

la inmensidad del cono sur. Fue el *modus litterarius* lo que transformó y erigió al gaucho como parte insustituible del *ser nacional*.

La fragilidad denotativa de la denominación se debe, a nuestro juicio, a la heterogeneidad conceptual de “gaucho” en la diacronía de la lengua. Desde su aparición, documentada en 1790, la palabra fue asimilando distintos referentes, desde su alusión a un tipo social de la llanura rioplatense, trashumante, potencialmente agresivo y delincuente, evaluado negativamente [...] para ampliarse después a la designación de todo campesino, habitante de la pampa primero (y de todo el país más tarde), con la que convivirá hasta la posterior conformación del personaje mítico que la tradición abrigó y que es el que concentró las notas positivas del imaginario que ha sobrevivido. (Moure, 2010: 36)

A partir de esta concepción negativa del personaje, Josefina Ludmer también analiza el doble uso del gaucho: la voz otorgada por los escritores que definieron su lugar y lo institucionalizaron como parte de la literatura del país, y el uso de su cuerpo como mano de obra o fuerza militar. En su análisis evalúa un doble sistema de justicia, diferenciado entre la ciudad y el campo. La “delincuencia” del gaucho es redefinida primero, cuando sus cuerpos son captados para trabajar en las tierras bajo la orden de un patrón que dictamina el comportamiento; segundo, cuando son utilizados como soldados en la revolución y las guerras de independencia. Bajo estas funciones su maltrecha relación con la civilización es purgada, entonces, pasan a ser héroes ennoblecidos que matan ya no fuera de las normas sino en nombre de la Patria. El servicio al ejército direcciona su violencia a la actuación en el marco de la ley. No dejan de asesinar, sólo que ahora lo hacen con el beneplácito de la autoridad y como ídolos del pueblo.

La construcción escrita de la voz del gaucho tiene un sentido múltiple: remite al cuerpo patriótico del soldado, al cuerpo sustraído del desertor y también al cuerpo del ‘delincuente’. O a su ‘alma’ o ‘instintos’ como escribe Sarmiento del otro lado del género, desde la palabra letrada, escrita. (Ludmer, 2000: 24-25)

El género desde sus comienzos está limitado por sus propias orillas, antes de que Hidalgo produjera un escándalo literario escribiendo, por primera vez, esa voz *otra* que nunca había sido vista desde páginas elaboradas; ya había indicios rastreables en el no-género: teatro, panfletos políticos, cartas, descripciones de batallas, voces mínimas, indirectas al género pero que comienzan a mascullar la clasificación.

Una revolución literaria no es más que la ampliación de una frontera o un salto. Consiste en lo que estaba por debajo de la orilla que definía lo literario (lo literario de la época: odas, el *Himno*, la *Marcha oriental* del mismo Hidalgo y sus unipersonales) *da una vuelta* y se coloca, por este giro, arriba de la orilla. Y entonces reorganiza no

sólo el espacio de arriba (la “literatura”) sino también el de abajo (la “no literatura”). (Ludmer, 2000: 42-43)

3. Sobre la animalidad

Los Cautivos. El exilio de Echeverría transcurre en una estancia de la provincia de Buenos Aires, *Los Talas*, lindante con las ciudades de Luján, Navarro y San Andrés de Giles. Allí, cuenta la historia argentina, Echeverría se escondió del régimen rosista, se estima que entre los años 1838 y 1840. Fue en ese tiempo que escribió *El matadero*, en la soledad del campo, rodeado, seguramente, de hombres ingenuos y animalidades sugerentes. Entonces, el narrador imagina las condiciones, los recovecos de los seres que habitan esas tierras inhóspitas y, como diría Sarmiento, influyentes en el retraso; también supone, y en esto se basará el texto, qué actitud tomará el creador del primer cuento argentino en relación a sus vecinos y cuál será la visión de ellos respecto al hombre ilustrado.

Nada más que el título permite saber que se hablará de Echeverría cuando se comienza a contar la infra-vida de los gauchos del lugar. Un puñado de seres mínimos al servicio de un señor que les ha indicado las nociones básicas para poder quedarse allí, trabajando para él a cambio de comida y nada más. Esclavos sin vigilancia, siervos que llevan inscripto el sentido de la culpa y la ignominia tan profundamente que el sólo atisbo de rebeldía les habría inducido a morir.

Tolosa, Gorostiaga, Maure, Ortega y el viejo Santos no tienen nombres, sólo esos apellidos que nadie sabe de dónde han surgido, si se los han otorgado, si son heredados o si los han inventado. Sus mujeres, que sí tienen nombres pero no apellidos, se limitan a usar el de ellos: agregan el artículo “la” más la preposición “de” al apelativo de sus compañeros, muchas, se nos cuenta, perdieron el propio nombre, por ejemplo, “la de Maure”. Esas denominaciones a medias, esa ausencia de identidad nos prepara para el encuentro de una personalidad escindida, una civilización ausente, ajena a las normas de la sociedad moderna que se estaba conformando en el Buenos Aires de la época³.

Es importante pensar en la figura del gaucho antes y después de la consagración del canon, porque la descripción de *Los cautivos*, aunque parece componer un marco preliminar a las primeras narrativas gauchescas, está fuera de las instancias conocidas, el vaciamiento total nos remite a un estado pre-humano, imaginable sólo desde la posmodernidad. No hay en estos hombres oralidad, no hay payadas, no hay juegos, no hay mate, no hay guitarras, nada que los identifique como los gauchos que irrumpirán en la literatura del siglo XIX.

3. Es curiosa la trasposición ideológica efectuada por M. Kohan en este aspecto, la falta de identidad narrada en *Los Cautivos* choca con el imaginario actual del gaucho. Basta caminar por la calle Florida de Capital Federal para ver cómo proliferan facones, boleadoras, ponchos y mates; elementos esenciales para la Identidad Nacional de exportación.

Sarmiento en su *Facundo* (1845) clasificó la voz del gaucho a partir de la figura de los caudillos, buscando modulaciones y registros estableció comportamientos, nunca olvidando su mirada pretensiosamente civilizada y su desprecio visceral hacia los aborígenes y la gente de la tierra bárbara. Kohan, un siglo y medio después, hace un avance hipotético sobre sus vidas, buscando lo instintivo, la acción cercada por la animalidad, sin embargo y a diferencia de Sarmiento, no reprende la conducta de los autóctonos, no condena la violación, no reprocha los asesinatos, solo describe con ironía y fascinación sus ordinarias fisiologías, sus arcaicas costumbres y sus carencias. Mientras Sarmiento observa en Rosas una manipulación de los hombres débiles, logrando que los gauchos fueran el ganado más manso, los *campesinos* de Kohan; no conocen a El Restaurador ni le conceden el mérito de la sumisión, como mucho son imitadores que al cabo de unas horas apenas recuerdan la existencia de El Federal. Para ellos la bestialidad es innata, no adquirida ni domesticada para fines bélicos.

Palabra tras palabra el ojo del narrador se desplaza hacia lo bajo, lo abyecto y lo escatológico, algo muy recurrente en las novelas de Kohan y que en este libro, se potencia. Con ello soslaya, por momentos también destruye, las narrativas anteriores, aquellas que fueron entregando una identidad (ya sea por la voz, ya sea por la militarización o por los valores impuestos en el ámbito literario) a la figura de los hombres sin ley.

Sarmiento expresa en *Facundo* la hostilidad a la civilización en el gobierno imperante, acerca la figura de Juan Manuel de Rosas a la de Juan Facundo Quiroga, a sendos caudillos los define como líderes que conducen a las masas por medio de la barbarie. Sin embargo, *los cautivos* no entran en dicha dicotomía, no tienen parámetro alguno para ser hostiles. Está *el patrón* y ellos, pero no como una idea de cultura-barbarie sino como un orden divino, incuestionable. El conflicto aparece en la estancia cuando descubren que, en la casa siempre vacía del Sr. Biais hay alguien, ven sombras, ventanas que se abren, y aunque nadie sale a saludarles ni a reprenderles la intuición sobre esa extraña presencia les perturba. Al pasar los días experimentan el estadio de la curiosidad, la observación, la intranquilidad y, la nunca postergada culpa. Así en *Los cautivos. El exilio se Echeverría* se narra:

El interés que el patrón les despertaba se traducían en la disposición a obedecerlo y en el temor a lo contrario, pero no en la intriga chismosa sobre sus importantísimos asuntos [...] Esperaban con ansiedad que el patrón saliera, que saliera eventualmente a propinarles unos cuantos latigazos en sus espaldas desguarnecidas, a marcarlas con estrías de sangre, para después echarles vinagre sobre las heridas abiertas. Querían que saliera, aunque fuera a castigarlos, y todo eso representaba para ellos un alivio. (Kohan, 2000: 43-44)

No hay límites aparte del adentro y el afuera de la casa, no hay sentido de la vida y la muerte, ni del sexo, ni del territorio. Cuando uno de ellos, Ortega, propone rodear la casa con fuego para obligar al dueño a salir, igual que se hace con las

vizcachas en sus madrigueras, deciden matarlo, sólo por la osadía del pensamiento. Lo hacen en la noche, lo cuelgan de un árbol, al otro día todos lo rodean para reírse, las mujeres lamen su miembro erecto por los espasmos de la muerte, hasta que se aburren de la novedad y dejan el cadáver hinchándose al sol. Sólo cuando comienza el hedor, lo bajan y lo tiran en la tierra, alejados de ellos, para que los cuervos lo devoren.

El texto está plagado de vejaciones, distorsiones, penetraciones aleatorias, rebuscos, alteraciones de la humanidad e ingenuidades. Maure persigue a su hija en todos los capítulos de la primera parte, le gusta descargarse con ella, es más joven que su mujer (la madre), más tersa, más sexual. La Luciana, que no tienen más de catorce años (no se especifica la edad, sólo una aproximación, ellos no saben contar), al igual que el resto de las mujeres no tiene voz, es apocada, se deja hacer y ser. En cierta ocasión su madre y otra de las paisanas del lugar se enfrentan en una lucha feroz, mientras el espectáculo transcurre la joven accede, naturalmente, a los deseos espontáneos de su progenitor:

Maure pegó el grito. “Venga, m’hijita, venga para acá”. La Luciana acudió sin dejar de mirar la pelea [...] “Siéntese acá”, le dijo Maure, y la Luciana, ya sabiendo, alzó la falda y se sentó. Por suerte quedó de frente a la pelea [...] Maure la recibió casi en silencio, y ladeó la cabeza para seguir mirando también él. No alcanzó ni a sacudirla. La Luciana se sentó, lista para hundirse. (Kohan, 2000: 38)

A pesar del aparente estado de obediencia incondicional, de toda la manada humana que rodea la casa, la única que finalmente se atreve a entrar, infringiendo su propia naturaleza, es la Luciana. Así conoce a Echeverría quien le enseña a leer, escribir, vestirse, bañarse, oler bien, no tener sexo con su padre (aunque sí con él) y sobre todo, le enseña a pensar y a amar.

Una vez que ha tenido la epifanía de la civilización, y que sin conocer puede intuir el otro lado, es imposible adaptarse a la antigua manera de vida. Comienza a estar distante con los suyos, desaparece, se muestra altiva, feliz. El único que se da cuenta del cambio es Maure, no por el hecho de ser su padre, eso poco importa en esta construcción del gaucho, sino porque descifra esa ausencia como un síntoma: ella no está cada vez que le apetece violarla.

No es inocente que el narrador haya modulado sus manifiestos designios para que uno de los padres de la literatura argentina se enamore de una joven forastera de sus principios, su educación y sus ideas políticas. Ella se salva de la barbarie y, además, se transforma en una heroína romántica. De esta manera el texto ajusticia poéticamente, por medio de Luciana, a un grupo marginal con quien la realidad no tuvo compasión.

4. El exilio

Como trasfondo a la historia de amor entre Luciana y Echeverría está la narración de un desarraigo. Bajo el lema “El destierro” comienza la segunda parte de la novela. Si bien el exilio es explícito desde el título, en el momento de contar las peripecias del escritor para huir de Buenos Aires a Uruguay la atención se traslada hacia Luciana. Nada se nos dice de Echeverría, sólo se lo invoca como objeto amoroso. Lo que es cercenado (el poeta huyendo de los federales, en defensa de los ideales unitarios y en la búsqueda de un país más letrado) se reemplaza, en las dos partes de *Los Cautivos*, por la narración de los *otros*.

Mientras Echeverría se esconde en *Los Talas* un grupo de federales rodea la zona, se encuentran con Tolosa y Gorostiaga, que nada saben de la lucha del momento,

[...] los interceptaron una docena de hombres fieros, cargados de armas y de soberbia, vestidos más bien de rojo, gritones para más datos. “¡Viva la Santa Federación!”, exclamaron, al unísono, y Tolosa y Gorostiaga, sin entender bien el sentido de esas palabras, atinaron, de todas formas, a confirmar: “¡Viva!”. A continuación, también a coro, los otros proclamaron: “¡Mueran los asquerosos, impíos, salvajes unitarios!”. Y Tolosa y Gorostiaga, sin entender del todo tampoco estos agravios, dieron, para suerte, en reffendar: “¡Mueran!”. Y valió este particular intercambio como saludo y presentación. (Kohan, 2000: 73)

Esos hombres del ejército de Rosas eran antiguos gauchos captados por la maquinaria de guerra, civilizados a partir del servicio a los federales. La diferencia entre unos y otros radicaba en la educación militar, en el aprendizaje básico y cumplimiento de un rol. Si “en la voz del gaucho educación es igual a ley” (Ludmer, 2000: 27), todos los sin ley esperan ser inscriptos, atraídos a la civilización por medio de una acción impuesta. Luciana lo hace a través del amor, por eso cuando Echeverría huye a Uruguay, ella también se exilia del campo. Camina meses escapando de la barbarie y transgrede el destino cruzando hasta Colonia, un horizonte demasiado lejano para sus pares, que nunca habían salido de los territorios de la estancia.

Hubo noches que Luciana pasó a la intemperie. Hubo días en los que le faltó toda cosa para comer, y días en los que tuvo que conformarse con algunas raíces desabridas que, para su suerte, alguna vez había aprendido a reconocer como comestibles. Ella misma, en otros tiempos, había formado parte de este estado de naturaleza salvaje. Después se había emancipado [...] estaba acostumbrada a las inclemencias, si bien no a la soledad. (Kohan, 2000: 137)

Cuando llega al lugar acordado Echeverría ya se había marchado, allí conoce a Estela Bianco, una prostituta a quien frecuentaba el poeta, que logra engañarla para que se quede a su lado. Ellas se convierten en amantes, sólo porque él estuvo

en sus cuerpos, porque entregándose la una a la otra realizan el mismo recorrido que Echeverría. La transgresión de Luciana (el conocimiento) le vale la vida y la pérdida del amor, pero también le otorga un lugar en la civilización. El narrador, hacia el final, se traslada a la tumba de las mujeres, nos dice que ambas murieron en Colonia del Sacramento y fueron sepultadas en la parte antigua del cementerio, apartadas, sin cruz; negadas, quizás por ser prostitutas o quizás por un suicidio, pero enterradas al fin y al cabo; sus cuerpos no acabaron abandonados en la llanura para que los cuervos saciaran su hambre en la eternidad. Esa muerte, como la de las heroínas románticas, es idealizada, se perpetúa hasta ser resucitada y sublimada en las propias palabras del narrador. Por el contrario, de la vida de los habitantes de *Los Talas* no sabemos más. Ellos son abandonados en el relato, elididos cuando Luciana escapa (ideológica y físicamente), así, traspasar las fronteras, ya no de Argentina a Uruguay sino del territorio de la estancia, es suprimir a los cautivos del resto de la historia de la Patria.

5. Conclusiones

Si *Martín Fierro* debe decidir insertarse en la civilización o en la barbarie sentenciada por Sarmiento, *los cautivos* no tienen opción a la elección, son un afuera más allá de la propia marginalidad. Sus voces se diluyen en el balbuceo, constituyendo un esperpento del propio salvajismo. Ellos están presos en sus propios límites que los excluyen, y la excepción que se erige como punto de fuga (Luciana) no vive demasiado para dejar su legado, en ella la descendencia es anulada por la muerte. También se interrumpe la salvación en la *Cautiva* de Echeverría, valiente, heroína romántica que aún siendo apresada por un malón tiene fuerzas para librar a Brian, su esposo, y escapar, pero que, sin embargo, muere cuando se entera que su hijo no había sobrevivido. En “El Cautivo” de Borges, sucede a la inversa: ese niño de ojos azules que desaparece en manos de los indios cuando lo encuentran sus padres ya ha perdido su lengua natal, sólo reconoce un cuchillo que había escondido, luego de un tiempo abandona la casa y vuelve al desierto como a un destino irrefrenable. De este mismo modo, Luciana cumple su sino al adquirir la lengua culta y ser disgregada del gauderio, mientras el joven de Borges regresa con los indios, ella deserta de la naturaleza en su forma elemental. Entonces, salir de la dialéctica de brutalidad parece una utopía, un cálculo hacia el vacío.

No obstante, los humillados de Kohan no son exterminados en las campañas al desierto (y si lo son no se nos cuenta), no son remitidos a cárceles, ni van al frente, sólo siguen existiendo, miserables, en la inmensidad de un paisaje austero, donde el cielo y la tierra se diferencian porque uno puede ser palpado y el otro no. Precisamente aquí está el avance de *Los cautivos*, en la creación de una nueva generación de personajes argentinos que no se circunscriben en el trayecto esquizoide de Sarmiento, y tampoco se adecuan a las sentencias de Hernández. Es un ejercicio de retroceso y avance sobre la historia que ya ha contado hasta el hartazgo los

desencuentros con su cultura, un método práctico para dejarnos con la perplejidad que quizás ellos hayan sobrevivido, quizás hayan persistido aún cautivos de la insignificancia, quizás pululen solos en la misma tierra, sin ser alterados aún por la civilización.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis (1998): “La poesía gauchesca” en *Discusión*, Buenos Aires, Alianza.
- BORGES, Jorge Luis (1998): “El Cautivo”, en *El Hacedor*, Buenos Aires, Alianza.
- HERNÁNDEZ, José (2001): *Martín Fierro*, ed. É. Lois, España, Allca XX.
- KOHAN, Martín (2000): *Los cautivos. El exilio de Echeverría*, Buenos Aires, Sudamericana.
- LUDMER, Josefina (2000): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.
- MOURE, José Luis (2010): “La lengua gauchesca en sus orígenes”, en *Olivar*, ed. G. Chicote, La Plata, Dunken, pp. 33-47.
- RIVERA, Jorge (2001): “Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina”, en *Martín Fierro*, ed. É. Lois, España, Allca XX, pp. 545-575.



Los mitos clásicos en la obra de Ignacio Padilla: reescrituras modernas y versiones subverisvas

Siridia Fuertes Trigal
Universidad de León

Palabras clave: reinterpretación, refundación de mitos, cuestionamiento de la realidad, reactualizar, sentido simbólico

En su origen, el mito se nutre de lo sagrado y trata de dar respuesta a lo misterioso, a los enigmas que al hombre le planteaba la naturaleza, en un estadio de comprensión pre-racional, de creencias mágicas. El ser humano asume su conciencia de pequeñez en un universo sujeto al arbitrio caprichoso de los dioses, de las fuerzas telúricas y, en fin, de entidades superiores y desconocidas cuyas consecuencias ha de sufrir involuntariamente y a menudo de forma traumática. El pensamiento científico, con el sometimiento de la naturaleza a observación y experimentación, estableció a partir del siglo XVIII ilustrado la separación radical entre lo real y lo mágico, y relegó al segundo al ámbito de la fantasía. Y sin embargo los mitos perviven, como paradigmas, como símbolos de nuestra existencia.

Reactualizar un mito antiguo permite disfrutar no sólo del carácter intemporal de ese mito, sino también hacer de él el nexo de unión de múltiples referencias históricas. Recurrimos al mundo antiguo por su naturaleza de invariante cultural (sinónimo a menudo de sabiduría, de armonía estética, de perfección política, etcétera) en contraposición con nuestra cultura occidental. Recurrir a tales mitos permite, pues, evocar las preocupaciones contemporáneas al tiempo que se les da una forma intemporal.

Según Lévi-Strauss, lo que confiere al mito un valor intrínseco especial es su “estructura permanente” cuyo sentido hace referencia “simultáneamente al pasado, al presente y al futuro” (1958: 231). Desde una perspectiva filosófica y antropológica, Durand insiste, por su parte, en el hecho de que el mito trasciende a la historia y la anima desde dentro porque cada época se plantea sus propios interrogantes y busca respuestas en determinadas figuras míticas que van a adquirir una significación especial.

Podemos afirmar entonces que el mito es la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en la palabra y luego en la escritura. En efecto, los mitos de las culturas de la Antigüedad fueron tomando forma en la tradición oral para ofrecer respuestas iluminadoras e imaginativas a las preguntas problemáticas (mi-

tologemas) que los individuos se plantean sobre el origen del mundo, sobre su finalidad y sobre la misteriosa identidad del ser humano ante los enigmas de la vida y de la muerte, enigmas a los que ninguna teoría lógica puede ofrecer una explicación satisfactoria. Esas respuestas, surgidas de la intuición y del poder iluminador de la imaginación, adoptaban la forma de historias imaginarias de personajes fabulosos divinos o humanos (“mito” significa relato, cuento o narración). Los dramas de los personajes míticos conectan, por lo tanto, con las inquietudes profundas de la sensibilidad vital y espiritual y contienen una dimensión de signo metafísico o de signo religioso.

Una vez dilucidados estos conceptos convendría preguntarnos cuál es el lugar de estos mitos para el hombre contemporáneo. La respuesta más inmediata inclina a considerarlos mero pretexto cultural amparados en su formulación literaria. El escritor contemporáneo ya no cree en su sentido literal, no le sirven para explicar el mundo en el que vive, exhaustivamente analizado por la razón y la ciencia. Pero sigue sirviéndose de ellos, bien en un afán erudito, en guiños cómplices con el lector mediante referencias intertextuales, o, muy probablemente, como metáforas, como símbolos que ocultan sentidos más profundos que la apariencia de las cosas encubre. De hecho, un sentido simbólico pervive en todos los mitos, por encima de las numerosas modificaciones que han alcanzado en su largo caminar histórico y cultural a través del tiempo.

Se relacionan los mitos con un estadio pre-racional y mágico de la comprensión del universo. Y sin embargo resulta curioso advertir cómo en la actualidad, cuando el racionalismo y la explicación científica del mundo han escrutado todos los rincones, en plena época de la tecnología y la información, cuando el mundo parece un lugar seguro y puesto al servicio del ser humano, vuelven a aflorar los miedos antiguos. No se pueden equiparar éstos con los del hombre primitivo. Pero no podemos obviar que en éstos últimos tiempos, intelectuales, escritores y pensadores hablan reiteradamente del final de las ideologías, de pérdida de valores, de crisis, de falta de asideros existenciales sólidos para el hombre del siglo XXI. La sociedad moderna occidental, que se ha mostrado invencible en su conquista de unas cotas de bienestar y progreso antes inimaginables, genera, sin embargo, constantes contradicciones e incertidumbres. La sociedad cambia a una velocidad vertiginosa, sustituye valores e ideologías a un ritmo de mercado, las trivializa, las desvirtúa y las sustituye incesantemente por nuevas modas y valores efímeros sin pretensiones de validez universal. Esta noción de crisis se transparenta necesariamente en la literatura. Y, sobre todo, el género narrativo se convierte en cauce de reflexión sobre la incapacidad del sujeto para asimilar un mundo en perpetuo cambio, o la inseguridad, la frustración, la soledad del individuo contemporáneo que percibe la realidad en que vive como categoría problemática, donde la subjetividad del yo permanece en un cuestionamiento continuo. De modo que la crisis de la identidad del individuo se ha convertido en uno de los grandes temas de la literatura contemporánea.

La compleja y profunda problemática a la que tratan de responder las historias de los personajes míticos no ha desaparecido para el hombre contemporáneo que

sigue haciéndose preguntas ante el misterio de su propia identidad, siempre conflictiva e insatisfecha, y ante los enigmas que le plantea el sentido de la vida y de la muerte (el deseo de inmortalidad, la sed de Ideal y de Armonía, la fuerza misteriosa del Mal, etcétera). Para poder encontrar posibles respuestas a esas preguntas, el hombre de hoy dispone, sin embargo, de una rica tradición artística y literaria que ha heredado no sólo de la civilización occidental, sino también de otras culturas. Por eso, tal y como afirman Juan Herrero y Montserrat Morales (2008: 15), descubriendo las distintas versiones literarias a las que ha dado lugar la reescritura de un relato mítico, el lector de hoy puede percibir la narración de una historia “ejemplar” que contiene una lección de signo positivo —búsqueda de la armonía con el otro y con el cosmos— o de signo negativo —un resultado de destrucción o de autodestrucción por haber roto la armonía con el otro o con el universo—.

Según Ivanne Rialland, las diversas modificaciones introducidas por la reescritura de un mito quedarán pronto asumidas en un espacio mítico global, surgido de la imaginación creadora. Ese espacio mítico global, que se enriquece con cada actualización individual, es percibido por la conciencia colectiva como un esquema simbólico prototípico desde el cual se va iluminando la dimensión problemática del destino y de la experiencia del ser humano.

Desde una perspectiva general, podemos afirmar entonces que toda obra literaria en la que el autor ha realizado una labor de transposición y de reescritura de un mito ancestral, ofrece un universo propio en el cual lo “eterno” y lo “circunstancial” se complementan, y contribuyen a revelar, al mismo tiempo, un estilo y una visión personal de la vida y del mundo. En la significación de este tipo de obras están operando, por lo tanto, tres dimensiones semánticas complementarias¹. Por un lado, una historia imaginaria ancestral que ilustra un combate antagónico entre fuerzas que polarizan las aspiraciones del ser humano. Por otro lado, un simbolismo de carácter metafísico y metafórico que permite tratar, de una manera alusiva e indirecta, una problemática existente en la sociedad a la que pertenece el autor. Y, en un tercer lugar, cerrando la última arista de ese triángulo semántico, una determinada axiología o visión personal del hombre y del mundo que el autor ofrece al público por la manera de orientar la significación del drama o de la historia narrada.

Ciertamente, para un autor como Ignacio Padilla, tratar algunos temas y motivos de la tradición mítica no significa simplemente recontar el mito, como lo haría un mitógrafo erudito, sino, sobre todo, advertir una nueva lectura y proponer una reinterpretación del vetusto mito en una clave más moderna. A diferencia de sus predecesores de la Antigüedad, un escritor moderno busca cierta originalidad al dar su propia versión del antiguo relato. Ese empeño en acuñar con voz personal material mítico resulta una de las claves de la literatura moderna que juega a evocar los fantasmas de la mitología clásica.

Es revelador, en este sentido, la reflexión que realiza Juan Senís (2008: 591) cuando afirma que el mito en las sociedades contemporáneas consiste en una defor-

1. Tal y como sugieren nuevamente Juan Herrero y Montserrat Morales (2008: 18).

mación, en la adquisición de un nuevo significado por parte de un signo cualquiera en un momento dado, y, aunque pierda su carácter religioso y revelador, no por ello deja de tener una función en la sociedad, pues es un componente fundamental de nuestro imaginario colectivo. Las sociedades modernas, por tanto, crean también sus propios mitos, y la supervivencia del mito hoy en día no se reduce a la perpetuación de los mitos clásicos dentro de la literatura, el arte o la pintura.

Acercarnos a la obra del escritor mexicano Ignacio Padilla desde la perspectiva del mito supone adentrarnos en los entresijos de tres de sus obras principalmente: en la novela *Amphitryon*, en los cuentos publicados en *El androide y las quimeras* y, por último, en la reciente publicación del ensayo *La vida íntima de los encendedores*. Estas tres publicaciones, que además suponen un corpus de géneros narrativos diferentes, suponen, en lo que a la reescritura y subversión de mitos se refiere, la cúspide de toda una obra plagada de la ineludible pervivencia de los valores simbólicos del mito en nuestra cultura actual. Un homenaje a la perenne actualidad de una tradición que, lejos de haberse relegado al olvido, permanece vigente como hemos visto en páginas anteriores, creando una reinención continua en las múltiples versiones literarias que se han creado en los siglos posteriores a su creación.

En *El androide y las quimeras* encontramos un apartado subtítulo “Quimeras de tres orillas”. Los tres cuentos que lo conforman suponen la refundación de mitos clásicos, protagonizados por personajes femeninos como son Galatea, Circe o el personaje shakespeariano de *La Tempestad*, Miranda.

Circe en la mitología griega, según Guirand (1971: 199), era hija de Helio y residía al oeste de la Isla de Ea, por lo que era presentada por algunos como una divinidad lunar. Sin embargo, cabe considerarla como una diosa del amor —de un amor degradante—. Es célebre, sobre todo, por sus hechizos y maleficios. Casada con el rey de los sármatas, envenenó a su esposo y se fue a vivir a la Isla de Ea, donde construyó un magnífico palacio. Todos cuantos llegaban a la Isla eran víctimas de sus hechizos y transformados en animales por sus filtros mágicos. De este modo, Circe metamorfoseó en cerdos a los compañeros de Ulises. Sólo el héroe consiguió escapar al hechizo gracias a la hierba *moly* que le procuró Hermes. Padilla en una vuelta de tuerca recrea una Circe adaptada a los acontecimientos históricos del siglo XX y nos narra cómo un barco de marineros descubre en una isla de las Galápagos el esqueleto de un humano atado a un árbol y junto a él, una pistola. Desde un principio todos piensan que se trata de una mujer, la alemana Clarisse Von Héller, que había establecido allí años atrás durante la II Guerra Mundial su particular Edén, en el que se decía que preparaba orgías con soldados hermosos reclutados en Europa. Hasta que un día dejó de recibir a los hombres y estos se desesperaron, arribó como última visita un hombre con dos enfermeras alemanas y salió a recibirles Clarisse embarazada. Finalmente sabremos que el esqueleto encontrado pertenecía a un hombre, aunque a las autoridades y al pueblo se les dirá que correspondía a una mujer para tranquilidad de todos ellos.

En este caso, Clarisse, bajo la óptica de Padilla, es la Circe del siglo XX, ha sido situada ahí con la pesada tarea de dotar al mundo de una consistencia irreal, es la

llama promiscua de una Circe americana. Aunque el propio escritor en su apartado final “referencias” comenta que para crear esta pequeña Odisea isleña, se inspiró en la historia de una mujer similar que conoció gracias a *Latitude Cero* de Gianni Guadalupe y Anthony Shuggar, que narra la historia de una mujer envenenadora, una bruja homérica que en los años 30 fundó un paraíso nudista en una isla de las Galápagos. Nos encontramos, por lo tanto, ante la refundación de un mito no sólo a partir de un personaje mítico ancestral, sino también ante el paralelismo alimentado por la propia realidad que nos sitúa frente a ese mundo mitológico. Aunque el personaje aparece en el cuento con un nombre distinto, el lector sabe que subyace una transposición no sólo porque en el título se nos dé una pista clave “Circe en Galápagos”, sino también porque los paralelismos con la estructura narrativa atemporal del mito y las modificaciones introducidas por el autor, para jugar con determinados contrastes y orientar la significación en una determinada dirección, son evidentes.

En otro cuento, “Galatea en Brighton”, de ese mismo libro, Padilla se inspira en otro personaje también proveniente de la mitología griega, Galatea², y, en el sentido que el autor la utiliza en la reelaboración de su cuento, es la estatua de marfil que el rey de Chipre, Pigmalión, que vivía soltero sin esposa porque se sentía ofendido por los muchos vicios que según él la naturaleza había dado al alma femenina, comenzó a esculpir con forma de mujer y de admirable belleza, hasta el punto de que se enamoró de ella perdidamente y muy a pesar de que la fría imagen no correspondía a sus muestras de ardorosa pasión. Pero la diosa Afrodita, conmovida por el amor que demostraba tan singular amante, un día que Pigmalión estrechaba entre sus brazos a la estatua inerte, hizo que este rey pudiera sentir cómo el marfil tenía aliento y que a sus besos replicaba con otros besos. La estatua vivía. El escritor mexicano retoma este mito con la intención de recrear las fatales consecuencias que puede traer consigo algo que se crea a imagen y semejanza de un objeto, o, como es el caso, de una persona. En “Galatea en Brighton” un grupo de gente se reúne en una casa para contactar mediante una médium con los muertos: Uno de ellos será la suicida Sibhoan Kearney, nombre que casualmente se corresponde con el de una cliente del banco en el que trabaja uno de los miembros del grupo. Es en ese momento en el que traman un plan para usurpar la identidad de la muerta utilizando a esa pobre chica. La acogen en el seno del grupo y la adaptan a sus necesidades: vistiéndola, educándola, aconsejándola, etc., pero en el momento que se sienten desairados por el comportamiento autónomo que comienza a adquirir la muchacha, la devuelven a la miseria, lo que precipita a la chica hacia el suicidio mediante barbitúricos, utilizando así el mismo medio que la Sibhoan Kearney original eligió en su momento.

Un tercer caso, en el que un personaje no sólo está inspirado en la realidad sino que se ha creado un paralelismo con otra figura tomada de la literatura, lo encontramos en el cuento “Miranda en Chalons”. En este caso, Padilla ha recurri-

2. Como nos narra Ovidio en las *Metamorfosis* en el Libro X, en “Canción de Orfeo: Pigmalión” (2001: 310-311).

do al personaje que creara Shakespeare en su obra teatral *La Tempestad*. En dicha obra, Miranda es la hija de Próspero, duque de Milán y poseedor de artes mágicas y poderes ocultos. Miranda, víctima en gran medida de la magia de su padre, no posee recuerdos ni memoria, ignora quién es porque su padre se lo ha ocultado a lo largo de su corta vida. Sin embargo, *La Tempestad*, también representa a los colonos ingleses que bajo el reinado de Isabel I emprendían largos viajes rumbo a América, hacia la conquista del Nuevo Mundo, y allí se encontraban con un pueblo primitivo enclaustrado en una poderosa sociedad de costumbres desconocidas para ellos, que siempre se interponía a sus pretensiones imperialistas. Una tierra que se mostraba ante los ojos de los conquistadores con unos ritos religiosos y culturales ajenos a los que ellos cultivaban en el viejo continente y abierta a un sinfín de mitos y leyendas que hablaban de la existencia de monstruos feroces y caníbales que practicaban la magia negra para arrasar con los blancos europeos que ostentaban sus dominios. El papel de la esclavitud y el dominio que ejercían los colonizadores sobre las tierras que descubrían se tradujo al mundo del teatro y, como no podía ser menos, al universo de Shakespeare. Padilla se centra en la figura de Miranda para narrar la tragedia de una niña salvaje, teniendo en mente el acucioso recuento que Michael Newton hizo de los niños ferales en *Savage Girls, Wild-Boys*. Esa niña, Marie-Angélique Le Blanc fue recogida del bosque para integrarla en la sociedad e inculcarle las costumbres propias de los seres humanos. Quien actúa como narrador de esta historia es un investigador que realiza un estudio sobre el origen del lenguaje, de tal manera que sabremos que aquella niña, en los primeros años de su vuelta a la civilización había vivido en un convento, pero que, a pesar de su docilidad y entrega, no fue admitida para la consagración del resto de su vida a Dios porque su confesor había decidido que Memmie no estaba en condiciones de vestir hábitos puesto que no mostraba arrepentimiento de sus pecados, y es que durante su estancia en el bosque había asesinado a otra niña que convivía con ella. El investigador ya no siente tanto interés por el lenguaje, como por el alcance de la inocencia o la culpa de Memmie, aunque siempre en relación con la sociedad. Desde el momento en que esta niña adquirió el lenguaje y podía ponerle nombre a sus actos, aquella falta se convirtió en pecado. La niña deformó la verdad, mintió conscientemente. La metáfora que hallamos en el relato, siempre en relación con *La Tempestad*, hace reflexionar al lector sobre las formas que utiliza la sociedad actual ante lo desconocido, pretendiendo siempre de alguna manera enajenarlo y despojarlo de los rasgos que lo hacen diferente, hasta lograr insertarlo plenamente en la cotidianidad de nuestra cultura.

Indudablemente, el lector debe apreciar en las páginas de estos cuentos la denuncia que el autor está proponiendo sobre la realidad y la cotidianidad de nuestros días. Nos encontramos ante nuevas formas de compromiso social, de reflexión sobre algunas actuaciones censurables e hipócritas de nuestra sociedad, un cuestionamiento de ciertos comportamientos que no sólo se han socializado, sino que se han institucionalizado, por lo que es fundamental e innegable la importancia que cobra el lector, ya que el escritor busca con la reescritura de la historia a partir de ciertos

datos, no sólo cuestionarla, sino también hacerle partícipe y provocarle irremediablemente una reflexión personal más allá del cuento.

En la novela *Amphitryon*, aunque los personajes no aparecen con nombres míticos ancestrales, el proyecto en torno al cual gira parte del argumento se ha denominado directamente “proyecto Amphitryon”. El tema del doble constituye uno de esos aspectos esenciales de nuestra cultura y creación literaria desde el testimonio más antiguo, la comedia Anfitrión, del comediógrafo latino Plauto. La vieja historia de Júpiter que, ayudado por el dios Mercurio, suplanta al general tebano Anfitrión, ausente por la guerra, para poder pasar una larga noche con su legítima esposa, Alcmena, supone uno de los argumentos más recreados de la literatura de Occidente.

En esta novela el fondo de las acciones no responde a la vertiente jocosa de muchas de esas derivaciones, que hacen hincapié en el motivo del marido engañado, sino a un aspecto más profundo y decisivo, relacionado con el problema de la identidad. Casi ninguno de los personajes de *Amphitryon* es lo que parece ser. Las dudas acerca de la verdadera personalidad del criminal de guerra nazi Adolf Eichmann, secuestrado en Buenos Aires por agentes israelíes en 1960 y ejecutado en Tel Aviv, tras un rapidísimo juicio, en 1962, son únicamente el resultado de una larga serie de trueques de identidad, de escamoteos y falsificaciones, que comienza en 1916, momento en el que Thadeus Dreyer, apuesta su condición de recluta en el frente oriental del imperio austro-húngaro contra la suerte de Viktor Krezschmar, que por su parte había evitado su enrolamiento, obteniendo a cambio un puesto de guardagujas cerca de Salzburgo. Dreyer resulta vencedor y como recompensa se apropia del apellido de su oponente, al tiempo que de su destino, lo que modificará su futuro irrevocablemente, pero la conciencia de su impostura nunca lo abandonará. La novela culmina con la puesta en marcha de un proyecto secreto en la cúpula del poder nazi, consistente en suplantar en ocasiones de riesgo a los altos mandos militares y políticos, Hitler incluido, por sus dobles, especialmente entrenados para este fin. Las secuelas de las supuestas sustituciones se prolongan en series de actos criminales hasta la segunda mitad del siglo XX, época desde la cual un narrador contemporáneo relata sus esfuerzos por desentrañar el turbio asunto de los dobles de la época nazi.

Sobre todos los personajes que participan activamente en dicha historia planea la misma angustia existencial, subyace a lo largo de la trama la cuestión del no-ser shakesperiano. *Amphitryon* es la historia de la suplantación tal y como ilustraron, en épocas pasadas, Molière o Plauto entre tantos otros. Al enfrentarnos al concepto de identidad nos referimos no sólo a nuestro propio yo, sino también, y sobre todo, al otro. El yo lleva implícito al otro, por eso surge la pregunta ¿Quién es el otro?

La modernidad avanzada, en palabras de Hanna Arendt (1993), ha perdido toda diferencia entre original y copia: todos son uno y el mismo. Por eso la clonación puede erigirse como el referente perfecto de la identidad moderna, seres idénticos a sí mismos, indistintos, cada uno el mismo, la raza aria. De alguna manera, el mito de anfitrión, entendido como usurpador, adquiere toda su significación: ¿quién es quién? Ha desaparecido el umbral que media no sólo en la relación entre uno y

otro, sino también la existente entre anfitrión e invitado, entre Dios y su creación, conduciéndonos a la confusión total, a la canibalización del otro para ser todos uno, y, así, ninguno.

En consecuencia, cada personaje a lo largo de la trama se plantea su identidad, necesitan a los otros para ser ellos mismos, se debaten en torno a su subjetividad y la búsqueda de la verdad, del destino. En el juego del ajedrez encuentran el paralelismo de la vida: el bien y el mal, o el cuerpo y el alma enfrentados. Conforman un laberinto de identidades cruzadas que debemos desentrañar con la minucia y el rigor de un verdadero ajedrecista, ya que todos los elementos míticos e históricos se han unido en el tablero de ajedrez, que representa los avatares de guerra y del laberinto. Ignacio Padilla ha construido el relato con los caracteres de un mecanismo de precisión, sometido al motivo conductor del ajedrez como imagen de la vida humana, porque han apostado sus vidas a este juego, casi como en los versos de Gerardo Diego: “Alguna vez ha de ser/ La muerte y la vida/ me están/ jugando al ajedrez”. El ajedrez equivale al esfuerzo por reducir el azar, por controlar el futuro y hacerlo previsible. En él se basan los planes del barón Blok-Cissewsky, que se apoya en su conocimiento del juego para calcular las reacciones y las conductas ajenas, y al ajedrez se confían algunas claves esenciales de los enigmas planteados en *Amphitryon*³.

Un tercer personaje de la mitología griega al que recurre Padilla reiteradamente en su ensayo *La vida íntima de los encendedores*, es el astuto Prometeo. Según Hesíodo⁴, el titán Jápeto había tenido cuatro hijos con la oceánida Clímene. Uno de ellos, Prometeo, tenía una sola arma: la astucia. Al rebelarse los Titanes, guardó una prudente neutralidad y se inclinó del lado de Zeus cuando la lucha pareció que iba a decidirse a favor de éste. Por eso fue admitido en el Olimpo y recibió trato familiar de los inmortales. Pero en el fondo de su corazón anidaba un sordo rencor contra los que habían destruido su estirpe, y resolvió vengarse ayudando a los hombres en perjuicio de los dioses.

Tal y como recoge Guirand (1971: 125), debido a una serie de engaños llevados a cabo por parte de Prometeo entre los que destaca la entrega del fuego a los humanos en perjuicio de los dioses, Zeus se vengó también de Prometeo ordenando encadenarle en el Cáucaso y enviando un águila para que se comiera el hígado de Prometeo. Siendo éste inmortal, su hígado volvía a crecerle cada noche y el águila volvía a comérselo cada día, hasta que Heracles lo liberó bajo el consentimiento de Zeus, pero no resultó liberado completamente ya que debía llevar con él un anillo unido a un trozo de la roca a la que fue encadenado.

Padilla se siente fascinado por la transformación de la materia y por ello recuerda que Prometeo acabó sus días ofrendando su hígado a las águilas a cambio de transformar las cosas. Considera que el ser humano ahora debe pagar con la rebelión de la materia, y que constantemente nos enfrentamos a “un ejército de

3. Como ha destacado Ricardo Senabre.

4. Mito recogido en la obra de Guirand, *Mitología general* (1971: 124-125).

cosas que nos han ido cercando enmascaradas con la milagrería de la técnica y el mercado” (2009: 39).

Retomar los hechos acaecidos en la mitología griega para encontrar una respuesta que va más allá de la realidad, le sirve a Padilla para que seamos críticos con ciertos objetos o acciones en el siglo XXI. Hablamos en este caso de la doble naturaleza del fuego, que nos ayuda entender por qué los instrumentos que lo controlan derivan también en armas de enorme capacidad destructiva.

También es cierto que no podemos ser ajenos a ese recelo o aprensión que constantemente se insufla en la sociedad, dado que la civilización se catapulta en el miedo, por eso para Padilla “no es milagro que la sujeción del fuego al arma y el estrecho vínculo de los encendedores con la guerra sean acaso los más elocuentes ejemplos de nuestra lucha por sobrevivir a costa de la dominación de lo otro para la destrucción del otro” (2009: 57).

En definitiva, aquellos dioses y héroes, que según la mitología clásica decidieron con sus acciones, con sus pasiones y con sus enredos el destino de la humanidad, no dejan de manifestarse en la sociedad actual bajo otras máscaras, otros hechos y otras realidades más acordes a los momentos que transcurren. Quizá por eso no sea casual que nuestro escritor mexicano entronque el desarrollo de los acontecimientos históricos y científicos actuales con las tradiciones más remotas de nuestra humanidad.

De tal manera, Padilla es capaz de afirmar que seguramente Dédalo, creador del laberinto, reemplace a Prometeo como artífice de los primeros autómatas del imaginario occidental. Esta síntesis mitológica vincula el edificio de creación humana con la voluntad de arrancar a los dioses el don de la vida para vaciarla en objetos inanimados que inevitablemente nos devorarán. El mítico arquitecto habría fraguado la prisión del Minotauro para descubrir que esta era en realidad una prisión para sí mismo.

Estamos, pues, ante cuatro reescrituras de cuatro mitos pertenecientes a la mitología clásica y un quinto mito, el de Miranda, creado por Shakespeare y que ha sido sometido igualmente a lo largo de la historia literaria diversas reescrituras. Al igual que los mitos clásicos fueron fijados por y en la literatura y llegaron a nosotros a través de ella, también la literatura contemporánea, a través de la reescritura mítica, contribuye a afianzar mitos artísticos como los que pueden inspirar sucesos acaecidos en la realidad a escritores como Ignacio Padilla.

Bibliografía

- ALVAR, Carlos (2002): *El mito, los mitos*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía.
- ARENDET, Hannah (1993): *La condición humana*. Trad. Ramón Gil. Barcelona, Paidós,
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, Traducción de Alain Verjat.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2003): *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI.

- GUIRAND, Félix (1971): *Mitología general*, Barcelona, Editorial Labor.
- HERRERO CECILIA, Juan y MORALES PECO, Montserrat (coord.) (2008): *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958): “La structure des mythes”, *Anthropologie structurale*, París, Plon.
- PADILLA, Ignacio (2008): *El androide y las quimeras*, Madrid, Páginas de espuma.
- PADILLA, Ignacio (2009): *La vida íntima de los encendedores. Animismo en la sociedad ultramoderna*, Madrid, Páginas de espuma.
- PADILLA, Ignacio (2000): *Amphitryon*, Madrid, Espasa Calpe.
- RIALLAND, Ivonne: “Mythe et hypertextualité”. on line). Publicación electrónica: <http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26acute%3B>, consultado el 19/01/2010.
- SHAKESPEARE, William, *La Tempestad*. Consultado el 2 de febrero, 2009, en <http://es.geocities.com/biblio_e_shakespeare/tempestad.pdf>
- SENABRE, Ricardo (2000): “*Amphitryon*”. Consultado el 22 de enero de 2010, en <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/2305/Amphytrion>
- SENÍS, Juan (2008): “Mito y literatura: un camino de ida y vuelta”, *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, ed. J. Herrero y M. Morales, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 587-597.
- OVIDIO (2001): *Metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial.

Los hermanos Grimm, vigencia y subversión del cuento popular tradicional en *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi

Sonia Rodríguez Llamas
Universidad de León

Palabras clave: Grimm, cuento, terror, subversión, Volpi.

La presente novela de Jorge Volpi se subtitula *Una historia de terror*, y trata la transformación de ciudadanos corrientes en asesinos sin escrúpulos, un proceso de metamorfosis en el que, según Munguía (2009), “las personas descienden uno y otro peldaño hacia su degradación, hacia la pérdida casi total de sensibilidad”. En este sentido, la novela se inserta dentro de una nueva corriente denominada por Guadalupe Nettel “narrativa horrenda”, un tipo de novela que “muestra la ignominia del mundo actual” (*Indaga Volpi*, 2009b) y, más concretamente, “un bosque al que se puede llegar, pero del que nadie puede regresar porque no es posible” (*Indaga Volpi*, 2009b)¹. El germen de la novela surgió durante la investigación de *En busca de Klingsor* (1999) y supone regresar a los escenarios de la Segunda Guerra Mundial, porque para el escritor

ahí se concentra lo peor de la naturaleza humana, sobre todo en la racionalidad alterna que intenta establecer el nazismo. Si uno ve a la distancia es enloquecedor e insultante

1. Según Munguía, coincidiendo con José Gordon, existen varias semejanzas entre *Oscuro bosque oscuro* y la película *El experimento* (2001) de Olivier Hirschbiegel. En ella “un grupo de hombres comunes se ve enfrentado a una situación de poder sobre otros hombres y termina degradándose paulatinamente hasta llegar a una violencia extrema cuyo único sentido es conservar el dominio sobre sus semejantes” (Munguía, 2009). No obstante, Munguía señala una diferencia entre ambas, y es que “mientras que en ésta (la película) el interés no sólo reside en el deterioro moral de los personajes, sino en la tensión de no saber si las víctimas lograrán escapar de sus verdugos, en aquélla (la novela de Volpi) conocemos el final de antemano: todas o casi todas las víctimas morirán” (Munguía, 2009). Por otro lado, el mismo episodio histórico es tratado por Art Spiegelman en su novela gráfica *Maus*. En el tercer capítulo, “Prisionero de guerra”, el padre de Artie, Vladek Spiegelman, continúa relatándole a su hijo sus experiencias durante la Segunda Guerra Mundial. Una vez quedaron libres del campo de prisioneros en el que estaban reclusos, fueron conducidos en trenes hasta la población de Lublin, en Polonia, y retenidos en tiendas de campaña. Representantes de las autoridades judías les comunicaron lo difícil de la situación, ya que dos días antes de que ellos llegaran los nazis llevaron a un grupo de unos seiscientos judíos supuestamente liberados a un bosque y los asesinaron.

haber asesinado esa cantidad de seres inocentes por ninguna otra razón más que el virus de la ideología”. (“Jorge Volpi explora...”, 2009a)²

La novela se estructura en doce capítulos y narra el reclutamiento del batallón 303 de la policía de reserva, formado por unos trescientos hombres de avanzada edad que deben abandonar sus trabajos ordinarios para enrolarse en el ejército³, y en concreto la acción se centra en tres de estos hombres, Luk Embler, un panadero que asiste a los últimos días de su negocio; Erno Satrin, quien dirige una antigua fábrica de juguetes reconvertida en industria de guerra⁴; y Jon Guridien, estibador del puerto, el único que siempre ha deseado poder ingresar en las filas del ejército. Entre los oficiales de mando destaca el capitán, un hombre sensato y afligido por las circunstancias, con un gran sentimiento de culpabilidad por arrastrar a sus hombres hacia la locura; el subteniente Drajurian, insensible y egoísta; y el sargento Amat, el encargado de inculcar en los integrantes del batallón el sentido de la violencia y la crueldad extremas. Además, la particularidad de la narración reside en la inclusión del lector, segunda persona narrativa, como uno más de los personajes, un miembro del batallón 303 sometido a disciplina militar. La intención de Volpi con este recurso es la de involucrar al lector en la historia, no sólo para que se identifique con los personajes, sino para que se pregunte qué habría hecho él en su lugar⁵.

La acción comienza en la etapa de adiestramiento, de seis semanas, durante la cual se pone en marcha todo un sistema de propaganda consistente en deshumanizar a los enemigos descalificándolos como “insectos”⁶. Sin embargo, como señala Volpi, la “idea de llamar «insectos» a los judíos no viene de la época nazi, sino

2. En Anónimo, “Jorge Volpi explora un Oscuro bosque oscuro”, Guadalajara (México): *El informador*, 17 de septiembre de 2009.

3. “Qué clase de batallón es éste, gruñe el subteniente Drajurian, panaderos, sastres, estibadores, carniceros, plomeros, artesanos, qué clase de batallón, cielo santo, electricistas, jardineros, albañiles, carpinteros, taxistas, vendedores de seguros, verduleros, maestros de primaria, agentes de viajes, cielo santo, ninguno menor de cincuenta, ninguno, sólo viejos, un batallón de viejos, a quién se le ocurre, cielo santo, cómo darles órdenes a estos carcamales cómo, cielo santo.” (Volpi, 2010: 23)

4. La inocencia de la fábrica de juguetes es destruida para ser utilizada con fines bélicos, metáfora de lo que sucederá a lo largo de la novela, cuando la propia inocencia de los integrantes del batallón quede hecha añicos, así como la de sus víctimas.

5. El escritor mexicano reconoce su propósito al afirmar que: “yo quise ser un poco más drástico. A estos soldados nadie les preguntó si querían ser parte de estos batallones. De la misma manera, yo quería que el lector sintiera que no se le estaba dando la oportunidad, convirtiéndolo en un personaje más, obligado a cometer matanzas de niños. Entonces ya vendría la decisión para que, desde esta perspectiva, se hiciera la pregunta de qué habría hecho en esa situación” (González, 2009). Si bien Munguía considera “un interesante estímulo” (2009) que Volpi incluyera al lector como personaje para una identificación con los hechos narrados, opina a su vez que no consigue tal propósito, puesto que, “conforme avanza, la trama se va volviendo un tanto predecible, pues la transformación de los protagonistas se presenta mediante una gradación ascendente: de la inquietud de enfrentarse por primera vez al asesino pasan al homicidio de hombres, para luego matar a niños. [...] De modo que ni la interpelación al lector alcanza para animar sus expectativas”. (González, 2009)

6. “Cuando veas correr a un insecto, persíguelo, / cuando descubras a un insecto en su escondite, denúncialo, / cuando un insecto te implore clemencia, aplástalo”. (Volpi, 2010: 42)

del genocidio de Ruanda⁷, de forma que *Oscuro bosque oscuro* deviene en “una metáfora de cómo actúan en general los gobiernos, pero mucho más los gobiernos totalitarios, repitiendo una y otra vez el mismo mensaje, las mismas fórmulas que contribuyen enormemente a una obsesión” (Jorge Volpi explora, 2009a). Si bien el referente de la acción es real y reconocible y remite al genocidio judío cometido por los nazis, el contexto geográfico es indeterminado, siempre en el *oscuro bosque oscuro*, y tanto verdugos como víctimas no se identifican con alemanes y judíos respectivamente, en aras de conseguir una historia con una proyección universal manifiesta.

Sin embargo, en mi opinión, considero que tal intención queda parcialmente anulada desde la misma portada del libro. En la edición mexicana de la novela, publicada por Almadía⁸, aparece la esvástica nazi sobre un fondo rojo, de la misma forma que en la española, en Salto de Página, el ojo del cuervo es la propia esvástica, aludiendo a la referencia contextual histórica y geográfica que el autor en un principio quería evitar en un intento de universalizar los acontecimientos. No obstante, la inclusión de tal símbolo en las portadas de ambas ediciones quizás pretenda generalizar lo que representa en sí mismo, es decir, la opresión, el genocidio, la invasión y el sometimiento de los demás pueblos.

Puesta en marcha toda la maquinaria propagandística, los soldados comienzan un proceso de transformación de su personalidad. Así, Luk Emblar y Erno Satrin se amoldan a la rutina castrense manteniendo sus pensamientos en su pasado más inmediato, en la panadería o la fábrica de juguetes, mientras que Jon Guridien es el personaje que mejor se ha adaptado a la crueldad exigida por sus superiores⁹.

7. En Ruanda “durante semanas la radio se dedicó a decir que las minorías eran «cucarachas» que estaban haciendo daño a la nación” (“Jorge Volpi explora...”, 2009a). Por otro lado, Art Spiegelman también utiliza en *Maus* la animalización para caracterizar a sus personajes. Así, por ejemplo, los judíos son ratas y ratones, mientras que los alemanes se caracterizan como gatos, valiéndose de la tradicional enemistad entre ambos animales existente en el acervo popular. Además, los polacos aparecen bajo la apariencia de cerdos, los franceses como ranas y los americanos son los perros que habrán de atacar a los gatos.

8. La decisión de publicar en esta editorial mexicana, además de la española Salto de Página, en vez de hacerlo en el sello editorial al que pertenece, Alfaguara, se debe a dos motivos principales. El primero de ellos, porque el director de Almadía, Martín Solares, es amigo del escritor mexicano, y en segundo lugar, porque Volpi opina que “es imprescindible que proyectos como Almadía o Sexto Piso continúen desarrollando lo que se perdió en las últimas décadas: editoriales mexicanas independientes, arriesgadas, sólidas, coherentes, capaces de devolver esa iniciativa editorial perdida a partir de los años 70 y 80 cuando prácticamente todas las grandes editoriales latinoamericanas fueron adquiridas en España” (Munguía, 2009). Es lo que Volpi denomina en *El insomnio de Bolívar* (2009) “neocolonialismo editorial”, consistente en una especie de primera clase literaria que publica en grandes sellos en España, “distribuida en varios países y premiada con toda suerte de ventajas (colaboraciones en periódicos y revistas, viajes a congresos y ferias, inmediato reconocimiento público)” (Volpi, 2009: 158), y una segunda clase que sólo publica en editoriales locales y se ve recluida en sus países originarios sin tampoco ser leídos más allá de sus fronteras, muchos menos en España. Sin embargo también opina que la situación ha comenzado a cambiar en los últimos años, en los que han surgido pequeños sellos editoriales en países como México o Argentina, del que es claro ejemplo Almadía. Y es que, según Volpi, “(e)n aras de la diversidad, lo natural sería que los escritores de América Latina y España publicasen en editoriales locales capaces de asegurarles una amplia distribución en todo el ámbito de la lengua, así como la posibilidad de ser reconocidos sin tener que mirar hacia Europa” (Volpi, 2009: 159).

9. “Jon Guridien ama su bayoneta tanto como amó a su esposa muerta” (Volpi, 2010: 38).

Paralelamente, el ambiente dentro de las barracas es opresivo y la instrucción da sus frutos en la imposición del silencio, primer paso en el proceso de deshumanización requerido para las misiones que habrá de llevar a cabo el batallón: “cada uno se muestra firme y decidido, cada uno patriota verdadero, cada uno policía, apenas se hablan, siguen la rutina, repiten los ejercicios como pueden” (Volpi, 2010: 51).

Una vez finalizada la instrucción, las primeras órdenes que recibe el batallón conmocionan al capitán, quien debe dirigir a sus hombres hacia la aldea de Vosej para realizar unas detenciones en masa. La asimilación de las mismas varía según el receptor; por ejemplo, Jon Guridien, Drajurian y Amat son presas de una excitación incontrolada y sienten vergüenza ante la falta de aplomo de su superior, mientras que el resto del batallón se acoge al silencio como si fuese un escudo protector. Dicho silencio se consigue mediante espacios en blanco y las dudas se expresan por medio de estrofas y versos cortos, cuyo dramatismo se intensifica a través de la segunda persona, el lector, quien no se encuentra entre las trece personas que se desvinculan voluntariamente de la terrible misión que han de llevar a cabo.

Posteriormente la misión se desarrolla en dos fases; en primer lugar deben encontrar a los “insectos” y concentrarlos frente a la iglesia en la plaza del pueblo, una acción que evidencia las diferencias que separan a los personajes, porque Luk Embler, acaso también el lector, realiza una especie de ritual mecánico y sin sentido, mientras que Jon Guridien se deja llevar por su crueldad, diríase que innata¹⁰. La segunda parte de la misión se desarrolla en el “oscuro bosque oscuro”, donde el batallón se divide en pelotones para ajusticiar a los “insectos”, acción cuyo dramatismo recae en los elementos visuales elegidos por Volpi. Así, la aparición del cuervo¹¹, animal identificado por la tradición con los malos agüeros o designios, asocia su negrura a la propia oscuridad del bosque, a la malignidad que entraña. De esta forma se prepara el escenario para el primer fusilamiento, una imagen artística, un lienzo en blanco que se desgarr¹², y una blancura que contrasta con la oscuridad del bosque. La intensidad dramática se consigue cuando le llega el turno al lector, también ejecutor de los fusilamientos, mediante una anáfora que incide en cada una de las acciones y, sobre todo, en su protagonista: el propio lector.

La segunda misión del batallón 303 se desarrolla en un pueblo llamado Krápol, donde se encargan de recoger a todos los niños de la zona y custodiarlos hasta los trenes que habrán de llevarlos, supuestamente, a los campos de concentración. La degradación moral y humana continúa su proceso y ni siquiera se denomina a los

10. “Jon Guridien irrumpe en una de las casas señaladas / y, sin obedecer sus instrucciones, injuria a los dueños, vocífera / y manotea, / dónde están los insectos dónde, / una mujer intenta responderle y Jon Guridien la abofetea, / al fin un insecto, un insecto pálido y demacrado, vestido / con un asqueroso ropón pardo, se planta frente a él, / Jon Guridien lo observa, lo observa con curiosidad y asco, / como ha de observarse a un insecto, / y allí mismo, / allí, / frente a los ateridos dueños de la casa, / le dispara en la cabeza” (Volpi, 2010: 73).

11. “Una parvada de cuervos emprende el vuelo, negríssimos cuervos revolotean sin descanso” (p. 79). Quizás por eso no es de extrañar que en la portada de la edición española en Salto de Página se incluya la imagen de un cuervo.

12. “Es un lienzo la blanca espalda del insecto. [...] El insecto se derrumba en el lodo, su espalda es un lienzo desgarrado” (p. 81).

“insectos”, nombre de por sí despectivo, como tal, sino que “de pronto han perdido hasta su nombre” (p. 108). De la misma forma que los protagonistas se desvinculan de su pasado, y el otrora panadero Luk Embler “siempre ha sido un policía” (p. 112), Erno Satrin aún es capaz de continuar con su rutina diaria y Jon Guridien sucumbe a la inactividad y dispara a un adolescente a sangre fría.

Sin embargo, antes de emprender su última misión el batallón realiza dos operaciones que suponen, en el conjunto de la obra, el punto dramático más intenso e impactante, cuando se ve obligado a reducir a un grupo de sublevados que se había atrincherado en la plaza de Trotigg, y como represalia, el sargento Amat escoge a una veintena de niños para fusilarlos uno a uno obligando a la población, padres incluidos, a presenciar el ajusticiamiento. La segunda operación, por otro lado, consiste en dar caza por el bosque a un conjunto de niños que se habían escapado y, a su vez, evidencia el cambio interno que sufren los personajes. Luk Embler deriva hacia la deshumanización, “hace mucho que no piensa”, “es sólo ya una máquina, un autómatas” (p. 129), mientras que Jon Guridien sigue mostrando la brutalidad despiadada que le caracteriza, admirando a los mastines que utilizan en la persecución porque para él “son héroes, militares de primera línea, máquinas de combate que no dudan ni se conmueven” (p. 130). Guillermo Ortiz, en este sentido, señala el horror como principal tema de la novela, “el desapego, el momento en el que, sin razón alguna más que un extraño sentido del deber, uno se convierte en un asesino. No cualquier asesino, además, un asesino de niños” (Ortiz, 2010). Insiste, además, en que “el aspecto más interesante del libro de Volpi es la crueldad misma, cuando se deja de lirismos y de cuentos y va al grano; al horror” (Ortiz, 2010).

Y así, la última misión, detener y exterminar a los habitantes de otra población, Drancol¹³, completa las transformaciones que han llevado a seres anónimos a la locura. Erno Satrin, antiguo dueño de una fábrica de juguetes, ha olvidado sus rutinas, ya no hace ejercicio ni lee; Luk Embler se ha convertido en una especie de “animal” que “desprecia las palabras tanto como desprecia a todo cuanto vive” (Volpi, 2010: 137), mientras que el subteniente Drajurian consigue un permiso para ir a casarse con Tesa, pero cuando llega finalmente al puerto el padre de la joven le comunica que ésta se ha suicidado la noche anterior, de tal forma que Tesa deja de ser la “palomita” o el “gorrioncito” para ser la “estúpida”, la “maldita”, la “muy puta” Tesa (p. 139). El sargento Amat, por otro lado, se sitúa al otro lado de la crueldad al identificar el hedor de los cadáveres con la vida, “ese olor adictivo del que ya no puede privarse sin sentir que la vida ya no es vida” (p. 139). Sin embargo Jon Guridien es quien alcanza lo grotesco y abominable al masturbarse pensando en los cuerpos lacerados de los niños que han asesinado.

13. “No, otra vez no, la voz del capitán es ya más que un gemido, un estrépito de cristales en su interior, otra vez no, murmura para sí, el sobre amarillo aún en sus manos, de nuevo la palabra urgente y la palabra confidencial y su nombre impreso allí, en esas malditas órdenes de la capital, no puede ser, no, la voz del capitán se rompe otra vez no, cielo santo, otra vez no, el pueblo ahora se llama Drancol, en el extremo norte del oscuro bosque oscuro, doce mil personas según el viejo censo y unos dos mil niños que han de ser exterminados, uno tras otro, uno tras otro, ésas son las nuevas órdenes” (p. 136)

Una vez analizado su argumento y la transformación que sufren los personajes a lo largo de la novela es necesario atender al motivo de los cuentos populares y su papel dentro de la obra como principio estructurador de la misma. Para Jorge Volpi la inclusión de cuentos de los hermanos Grimm dentro de *Oscuro bosque oscuro* tiene una justificación, y es precisamente el punto de unión que mantienen con la ideología nazi, es decir, la coincidencia de que en aquella época las lecturas de los hermanos Grimm eran obligatorias en las escuelas alemanas. La ideología del nacionalsocialismo alemán volvía sus ojos hacia el Romanticismo y la Edad Media para buscar el pasado glorioso de su pueblo, y los estudios de los hermanos Grimm se dedicaban, precisamente, a ese campo. En conjunto, el interés de los hermanos residía en los poemas populares, así como los cuentos y leyendas de tradición popular, dando lugar a su obra más famosa, los *Cuentos*, importante para la educación nacionalsocialista por el ensalzamiento y la conservación de los valores del pueblo alemán.

En este sentido, son seis los cuentos reconocibles en la novela de Volpi, a saber, *Hänsel y Gretel*, *La Cenicienta*, *Caperucita Roja*, *El enebro*, *El enano saltarín* y *El flautista de Hamelín*. *Hänsel y Gretel* y *El enebro* aparecen en los dos primeros capítulos de la novela, Reclutamiento y Entrenamiento, y sirven para contextualizar la historia mediante las transgresiones a los originales que realiza Volpi; *Caperucita roja*, *Cenicienta* y *El enano saltarín* son los cuentos elegidos para que los protagonistas de la novela se introduzcan en ellos como personajes de sus propias pesadillas y los modifiquen desde su perspectiva; *El flautista de Hamelín*, el único cuento contado íntegramente y sin transformación alguna de su argumento, cierra la novela para ilustrar su sentido último; también hay que contar con la pesadilla que narra el lector como segunda persona narrativa, un auténtico cuento de terror en sí mismo que identifica y sirve como nexo de unión metanarrativo de cuento y realidad, además de los sucesivos sueños que van teniendo los personajes, relacionados con estos cuentos de la tradición de los hermanos Grimm, y que evidencian el proceso de transformación de sus identidades.

Hänsel y Gretel encabeza la novela y el capítulo inicial y sirve de marco para el tipo de trabajo que llevará a cabo el batallón 303 de la policía de reserva, aún en proceso de reclutamiento. Volpi, respecto de la tradición¹⁴ (Grimm, 2006a: 107-115), introduce una transgresión de la misma, y es que al igual que ocurre con los innumerables niños que son detenidos y ejecutados por el batallón a lo largo de la novela, Hänsel y Gretel no viven un final feliz y son asados en el horno primero, y devorados por la bruja después:

sacó el perol y lo llevó a la mesa y, sin esperar a que se enfriara,
a que se enfriara la chamuscada carne de los niños,

14. Según esta, los niños Hänsel y Gretel son abandonados por sus padres en el bosque ante la imposibilidad de alimentarlos. Allí se encuentran una casita de chocolate, que sacia su hambre, habitada por una bruja, con apariencia de anciana, que les engaña. Encerrados y condenados a servir de alimento para la bruja, Hänsel y Gretel consiguen matarla, saquear sus riquezas y regresar al hogar paterno.

comenzó a devorar a los hermanos,
 uno tras otro, uno tras otro,
 primero las mejillas, las succulentas mejillas,
 y luego los brazos y los muslos, las tiernas caderas y la espalda
 y la carne pegada a las costillas,
 fastuoso banquete de la anciana,
 las orejas crujientes y las vísceras, los labios y los ojos, el
 hígado y los riñones, los exquisitos riñones,
 la anciana de agudos dientes cenicientos se comió a los
 hermanos,
 uno tras otro, uno tras otro,
 devoró a los dos hermanos. (Volpi, 2010: 32-33)

El siguiente cuento a analizar, *El enebro* (Grimm, 2006b: 42-52), resulta ser un cuento popular cruel y cercano a lo macabro, hecho que evidencia la presencia del Mal en la tradición popular infantil. El cuento resulta lo suficientemente desagradable como para que el propio Volpi no haya introducido una variación del mismo, sin que por ello no deje de transgredirlo de alguna forma, como veremos. En él una pareja consiguió tener un hijo, “tan rojo como la sangre y tan blanco como la nieve” (Grimm, 2006b: 24), pero la esposa falleció al dar a luz y fue enterrada bajo un enebro. Tiempo después el padre se volvió a casar y tuvo otra hija, pero su nueva esposa sentía animadversión hacia su hijastro. Cierta día le sugirió que sacara una manzana del baúl para comérsela y cuando el niño introdujo su cabeza dentro para sacar el fruto su madrastra cerró la tapa y le cortó la cabeza. Sin embargo sentó al niño en una silla y le ató la cabeza al cuerpo con un pañuelo, como si estuviera vivo, pero cuando su hermana acudió a hablar con él y le tocó, la cabeza salió rodando asustando a la pequeña:

la obediente niña salió y le dijo a su hermano dame un trozo
 de tu manzana, hermano, le dijo,
 como el hermano nada le respondió la niña no dudó en darle
 un golpe en una oreja,
 plop,
 un golpe,
 plop,
 y la cabeza del niño tan rojo como la sangre, tan rojo, y tan
 blanco como la nieve, tan blanco,
 cayó al suelo,
 plop,
 cayó,
 plop,
 y la niña lanzó un alarido. (Volpi, 2010: 50)

El escritor mexicano deja la referencia del cuento en este punto, cuando ha llegado a horrorizar en extremo al lector, pero su transgresión reside precisamente en obviar el final del cuento tradicional y no incluirlo en la novela, un final en el que el niño, enterrado junto a su madre bajo el enebro, consigue vengarse de la madrastra desde el otro mundo.

Los cuentos de *Caperucita Roja*, *La Cenicienta* y *El enano saltarín* quedan esbozados tanto al principio como al final del capítulo en el que se detalla la primera misión del batallón 303. De esta forma, se comienza con el principio de cada uno de estos cuentos para enmarcar, a su vez, el propio cuento de terror que supone en sí misma la primera misión. Además, al final del capítulo, para conseguir un mayor contraste entre los crímenes que cometieron los ancianos integrantes del batallón y los propios cuentos infantiles, Volpi incide en el diferente tratamiento de los niños; así, en *Caperucita Roja* aparece “una niña amada por todo aquel que la veía” (p. 85), en *La Cenicienta* es “una niña bella y piadosa” (p. 86) y en *El enano saltarín* sale “un pobre molinero que tenía una bella hija” (p. 86), todas ellas “cerca del oscuro bosque oscuro”, como si también las protagonistas de estos cuentos formaran parte del nutrido grupo de niños que aparece en la versión de terror de la novela:

Había una vez,
cerca del oscuro bosque oscuro,
un batallón de ancianos que,
en el lapso de seis horas,
exterminó a dos mil ochocientos doce niños (p. 86).

Esos mismos cuentos servirán de contexto para las pesadillas que sufrirán algunos personajes después de la traumática misión. Erno Satrin, por ejemplo, se ve sumergido en el mundo de *Caperucita Roja* y transformado en el personaje del lobo de la historia transgrediendo su estructura original. Siente “una piedra de toneladas en su estómago y no es capaz de contenerse” (p. 90), quizás como esas piedras que en el cuento de los hermanos Grimm la propia Caperucita introdujo en el estómago del lobo para matarlo¹⁵, unas piedras que en la versión de Volpi son su propia condena, ya que simbolizan el instinto asesino de Satrin, la violencia extrema que le ha llevado al asesinato de niños¹⁶. Incapaz de controlarse, convertido en un animal y lejos de cualquier vestigio de humanidad¹⁷, Satrin destruye la inocencia del cuento, como la de aquellos niños, y devora a Caperucita Roja.

Luk Embler, por otro lado, sueña con *El enano saltarín* (Grimm, 2006b: 91-93). En dicho cuento, un molinero presume ante el rey de que su hija puede hilar la paja en oro y la joven, para su desesperación, es llevada a palacio y encerrada en una sala con la obligación de convertir la paja en oro, bajo pena de muerte en caso de

15. “Caperucita Roja cogió rápidamente unas piedras, con las que llenaron la barriga del lobo. Cuando este despertó, quiso irse saltando, pero las piedras eran tan pesadas que se cayó y murió” (Grimm, 2006a: 165).

16. “(L)a maldición de la piedra”, dirá el propio Erno Satrin (Volpi, 2010: 89).

17. “Erno Satrin no responde, las palabras de los hombres ya no habitan su garganta” (Volpi, 2010: 90).

no hacerlo. Entonces aparece un enano que la ayuda a cambio de un collar, pero la ambición desmedida del rey la vuelve a colocar en la misma situación. Por segunda vez el enano acude en su rescate y la ayuda a cambio de un anillo. Sin embargo, el rey exige de la joven la misma proeza con la promesa de casarse con ella, pero la muchacha ya no tiene con qué pagar al enano y se ve obligada a darle su palabra de que le entregará el primer hijo que tenga. Transcurrido un año la princesa da a luz a un varón y el enano aparece con la intención de llevárselo, pero la profunda pena de la joven le conmueve y le propone una solución: si acierta su nombre en el plazo de tres días su deuda quedará saldada, como así ocurre al enterarse de que se llamaba Enano Saltarín. En la novela de Volpi sabemos que Luk Embler es el personaje del enano por las referencias externas a su corta altura: “la joven no ha de tener quince años pero lo dobla en estatura, una joven gigante y dolorida” (Volpi, 2010: 91). La transgresión del cuento tradicional se produce al final del mismo, cuando el enano cumple su promesa y se lleva al hijo de la muchacha, de la misma forma que Embler les arrebató a sus madres los pequeños que asesinó.

la joven una vez más se cubre el rostro con las manos,
 sus gemidos no conmueven a Luk Embler,
 no le da otra oportunidad ni le promete nada a cambio de
 resolver otro acertijo,
 Luk Embler le arrebató al niño, ese niño incandescente con
 labios de ciruela,
 se lo arranca sin piedad de entre los brazos,
 qué harás con mi niño qué, gime la joven,
 Luk Embler no se inmuta, no se conmueve,
 ahora este niño es mío, ríe Luk Embler,
 sólo mío,
 y haré con él lo que me plazca (p. 93).

Por último, Jon Guridien, quizás el mejor aclimatado a su condición de policía de reserva, se convierte en su pesadilla en la malvada madrastra de *La Cenicienta* (Grimm, 2006a: 144-151) y cambia el punto de vista del narrador del cuento tradicional, ahora a través de los ojos de la madrastra, para quien sus hijas son “dos jóvenes casaderas e impecables, listas para recibir un sinfín de pretendientes” (Volpi, 2010: 94), mientras que su hijastra, Cenicienta, es una muchacha “grisácea y flaca” (p. 95) de “labios delgadísimos y pómulos alzados” (p. 95). Al igual que Caperucita Roja o la hija del molinero en *El enano saltarín*, Cenicienta no habrá de tener un final feliz ni se casará con el príncipe, peor aún, la última transgresión del cuento reside en su condena a muerte:

Jon Guridien la encierra bajo llave, la encierra en el sótano
 para que nadie oiga sus lamentos,
 la encierra bajo llave y la joven no llega al baile,

jamás llega,
 no la auxilian hadas madrinas ni amigos invisibles,
 no la salvan encantamientos ni prodigios,
 el príncipe jamás imagina su existencia y ella se queda allí,
 sola y aterida,
 encerrada en el sótano
 condenada por Jon Guridien a morir de hambre (p. 96-97).

En última instancia es al lector a quien le corresponde contar su pesadilla: “Ahora cuenta, lector, tu pesadilla” (p. 97), narrada en un capítulo aparte, en el diario del lector, una experiencia que resulta ser un recurso metaficcional, ya que el lector lo define como “un cuento de terror en medio de la noche, una historia de terror en el oscuro bosque oscuro” (p. 102), dando título a la obra que el otro lector, el real, tiene en sus manos. La tarea que lleva a cabo el batallón 303 es, en este caso, el cuento de horror que nunca es transgredido, puesto que los integrantes del mismo se identifican en su marcha por el bosque con los niños de las historias tradicionales: “nos internamos en el bosque como niños, niños extraviados en el bosque” (p. 105). Los papeles de agresor y víctima se trastocan y en la pesadilla real, en la historia de terror real, ambos son víctimas de la misma condena.

A pesar de estas pesadillas en las que se transforman los cuentos populares, existen a lo largo de la novela otros pasajes caracterizados por la presencia de lo onírico. De esta forma, desde la primera noche de su reclutamiento durmiendo en las barracas, los integrantes del batallón tienen sueños relacionados con los cuentos populares, en los que se introducen y modifican según su carácter y sus experiencias. Éstos son, asimismo, indicativos de las transformaciones que sufren los personajes y proporcionan claves interpretativas del texto. Así, durante esa primera noche, Luk Embler sueña que es un príncipe que encuentra a una princesa “en el silencio del bosque” (p. 29), cuando aún mantiene la inocencia y no ha sucumbido a la locura; el sargento Amat tiñe el contexto idílico¹⁸ de su sueño con un crimen sin sentido, como le es propio por su carácter violento; Jon Guridien se ve perseguido por “una tribu de enanos” (p. 29), acaso los niños que él perseguirá durante sus misiones; Erno Satrin se sueña en un concierto de piano, metáfora de lo que él considera que es su vida que, al igual que el instrumento, se rompe en mil pedazos; el subteniente Drajurian es el único que sueña lo mismo todas las noches, con “las nalgas de su amada” (p. 30), Tesa, quien ya en sueños presagia su trágico final¹⁹; y

18. “El sargento Amat sueña con un corcel azul, un corcel azul con una montura recamada en oro, sueña que cabalga el corcel azul hasta llegar a un castillo con torres de cucurucho e inmensos ventanales, sueña que se detiene frente al castillo, sueña que desmonta del hermoso corcel azul y sueña que, antes de entrar en el castillo, el castillo con inmensos ventanales y torres de cucurucho, dispara su revólver y el hermoso corcel azul se desploma entre la nieve como un fardo” (p. 29).

19. “Tesa, la prometida del subteniente Drajurian, se sueña enferma, muy enferma, invadida por una hiedra que crece lentamente en sus entrañas” (p. 30).

por último, el capitán, quien es incapaz de recordar lo que sueña, y el lector, preguntado por sus sueños.

Más delante de nuevo los sueños transfiguran los cuentos, menos en el caso de Jon Guridien, quien ya ha sucumbido a la locura de la violencia y es víctima del insomnio, porque ni siquiera los sueños le pertenecen. Luk Embler, por el contrario, se sueña un niño abandonado por sus padres en el bosque, como Hänsel y Gretel; el argento Amat sueña que vive encerrado en la torre de un castillo “con una madeja de hilo y una rueca” (p. 47), como la hija del molinero del cuento *El enano saltarín*; Erno Satrin vuelve a soñar con un mundo destruido, en este caso las salas de una pinacoteca que se inundan en una tormenta durante la noche; Tesa sueña que vuela alto y cae, mientras que su prometido, el subteniente Drajurian, sigue soñando con las nalgas de su novia y el capitán continúa sin acordarse de sus sueños.

La presencia de elementos de los cuentos populares se aprecia en otro de los capítulos del libro, “Caza”, cuando el batallón 303 se ve obligado a perseguir por el bosque a un grupo de niños fugitivos. En primer lugar, el inicio sigue la fórmula de los cuentos populares, “Había una vez” (p. 127), y a continuación describe esa “tribu de niños extraviados” (p. 127) atendiendo a su diversidad²⁰, hasta la conclusión del párrafo con una serie de calificativos alejados de cualquier estilo narrativo cuentístico e inmersos en el discurso imperativo que utilizaría un mando superior para transmitir sus órdenes a los subordinados, de tal forma que los niños dejan de ser niños y pasan a convertirse en “fugitivos”, “ladrones”, “amenazas”, “delincuentes”, “plaga”, “niños que habrán de ser exterminados” (p. 128). En segundo lugar, cabría destacar la propia fuga de los niños, perdidos en el bosque como Hänsel y Gretel, “los niños extraviados en el bosque no encuentran la cabaña con muros de caramelo” (p. 129), con la salvedad de que en este cuento de terror, al contrario que en los tradicionales, los niños no encontrarán refugio en el que esconderse ni elementos mágicos que les ayuden a solventar el peligro²¹. Y así, como Caperucita Roja, recordarán las palabras de sus abuelas advirtiéndoles de no tomar “el camino del bosque porque hay lobos al acecho” (p. 131).

El flautista de Hamelín es el último de los cuentos referidos en la novela, cuya versión aparece en su totalidad y sin transgresiones. El cuento narra la historia de un pueblo que sufría la invasión de una colonia de ratas, hasta que apareció un flautista que, con su música, condujo a los roedores hacia el acantilado. Sin embargo, el pueblo fue muy desagradecido con él al no pagarle lo que exigía y el flautista prometió vengarse. Cierta noche, mientras todos dormían profundamente, el músico comenzó a tocar su flauta y convocó a todos los niños del pueblo, a quienes dirigió hacia

20. Por ejemplo, “niños rubios y morenos y albinos y pelirrojos, niños provenientes de las comarcas aledañas, niños valientes de ojos acerados y niñas pusilánimes de largas mejillas con colorete, niñas pulcras y atildadas y niños turbulentos y salvajes” (p. 127).

21. “Dónde podrían esconderse los niños fugitivos dónde, en las cavernas de osos y mapaches, en los riachuelos acompañando a sapos y peces de colores, en los nidos de águilas y buitres, en los túneles de topos y sabandijas, en las madrigueras de liebres y hurones, dónde” (p. 131).

una roca, donde los introdujo para siempre, salvo a uno, que comunicó al pueblo lo que había sucedido.

La función del cuento dentro de la novela, contado en su versión primigenia y sin ninguna alteración, es proporcionar el epílogo idóneo para la historia de terror de la obra de Volpi, de tal suerte que la posible identificación de ratas y niños en *El flautista de Hamelín*, sería equiparable a la de insectos y víctimas en la novela. Además, la existencia del Mal en la propia tradición popular infantil, en este caso ejemplarizada mediante la crueldad de este cuento en particular, es utilizada por el escritor mexicano para narrar el horror sufrido por los niños de la historia de terror, quienes al igual que los del cuento, son arrebatados de sus hogares e introducidos en una roca aún más negra, la de la propia muerte.

Finalmente, *Oscuro bosque oscuro* reflexiona sobre el poder y la manipulación de las personas, sobre el horror y la responsabilidad individual, en un tiempo y un espacio indeterminados que ponen de manifiesto la ubicuidad del Mal, un rasgo inherente a la condición del ser humano. Con tal fin Volpi se basa, como hemos visto, en la tradición popular como contexto para crear la trama y reconstruye cuentos populares infantiles del imaginario universal, de tal forma que subvierte sus motivos principales o bien utiliza su esencia para hacernos ver cómo la temática del Mal, que recorre toda su producción novelística, está presente en dicha tradición. Asimismo, el Mal y la culpa se relacionan con la memoria, ejercida desde las páginas del diario del lector como un vano intento por exorcizar sus actos. En este sentido, utilizando como contexto un referente histórico real, como es la Segunda Guerra Mundial, el escritor mexicano pretende universalizar los problemas que afectan al ser humano, y en concreto aquellos que llevan a personas comunes a convertirse en verdugos y asesinos. Todo ello mediante un estilo cercano a la prosa poética, en la que el autor se vale de ciertos recursos estilísticos e imágenes que desnudan la palabra y condensan el lenguaje para relatar este retablo de los horrores.

Bibliografía

- “Jorge Volpi explora un Oscuro bosque oscuro” (2009a): en *El informador*, Guadalajara (México), en (<http://www.informador.com.mx/cultura/2009/138187/6/jorge-volpi-explora-un-oscur-o-bosque-oscur-o.htm>) (21/05/2010).
- “Indaga Volpi en sus posibilidades infinitas: Guadalupe Nettel” (2009b): en *Notimex*, en (<http://www.radiotrece.com.mx/2009/10/07/indaga-volpi-en-sus-posibilidades-infinitas-guadalupe-nettel/>) (08/10/2009).
- GONZÁLEZ, Mariño (2009): “Caperucita roja y el lobo nazi. Entrevista con Jorge Volpi”, en *Cultura pirata*, en (<http://composta.net/culturapirata/?p=673>) (21/05/2010).
- GRIMM, Jacob y Wilhem (2006a), *Cuentos completos I: Caperucita Roja y otros cuentos*, Madrid, Anaya, 2006.
- GRIMM, Jacob y Wilhem (2006b), *Cuentos populares II: La Bella Durmiente y otros cuentos*, Madrid, Anaya, 2006.

- GRIMM, Jacob y Wilhem, *El flautista de Hamelin*, en (<http://www.flautistico.com/articulos/cuentos-leyendas-y-verdades-sobre-el-flautista-de-hamelin>) (19/05/2010).
- MUNGUÍA, Javier (2009): “Reseña: Oscuro bosque oscuro de Jorge Volpi”, en *La mirada literaria*, en (<http://lamovidaliteraria.com/2009/10/resenaoscurο-bosque-oscurο-de-jorge-volpi/>) (21/05/2010).
- ORTIZ, Guillermo (2010): “Oscuro bosque oscuro”, en *Culturamas*, en (<http://www.culturamas.es/2010/05/21/oscurο-bosque-oscurο/>) (24/05/2010).
- SPIEGELMAN, Art (2009): *Maus*, Barcelona, Reservoir Books.
- VOLPI, Jorge (2010): *Oscuro bosque oscuro*, Madrid, Salto de Página.
- VOLPI, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar*, Barcelona, Debate.
- ZURDO, M^a Teresa (ed.) (1999): *Hermanos Grimm: Cuentos*, Madrid, Cátedra.

