

**Antonio César MORÓN ESPINOSA
José Manuel RUIZ MARTÍNEZ
(Coordinadores)**

EN TEORÍA HABLAMOS DE LITERATURA

**Actas del III Congreso Internacional de
Aleph**

(Granada, 3-7 de abril de 2006)

Asociación de Jóvenes Investigadores
de la Literatura Hispánica

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
de la Universidad de Granada

DAURO

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de los propietarios del copyright.

Libros Dauro. Nº 113.

Ed. lit.: José Rienda.

Diseño de cubierta: Rafael Simón.

© De los textos: los autores.

© De esta edición: A.S.B., ed.
www.edicionesdauro.com
E-mail: edicionesdauro@edicionesdauro.com

Oficina y publicaciones:
C/ Poeta Zorrilla, 5.
18006. GRANADA.
Tel.: 670 03 28 30. Fax: 95 850 81 63.

ISBN-10: 84-96677-01-X
ISBN-13: 978-84-96677-01-2

D.L.: GR-1003-2007

Printed in Spain

S U M A R I O

INAUGURACIÓN

DISCURSO DE INAUGURACIÓN PRONUNCIADO POR ANTONIO CHICHARRO, DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA.....8

PONENCIAS

Chicharro, Antonio: “Ficción y verdades histórica, religiosa y vital en tres relatos de Francisco Ayala”	11
Micó, José María: “Filología y poesía en la traducción de los clásicos: Ausiàs March y Ludovico Ariosto”	22
Wahnón, Sultana: “Ortega y Dostoievski en la narrativa de Rosa Chacel”	31

COMUNICACIONES

TEORÍA DE LA LITERATURA

Bartolomé Porcar, Cristina: “La autentificación de los mundos ficcionales en los cuentos de Javier Marías”	46
Billard, Henri: “La desarticulación del prejuicio del personaje seropositivo en la narrativa de la generación <i>McOndo</i> ”	53
Cabrera Martos, José: “El significante significativo en <i>El Público</i> y <i>Poemas en Prosa</i> de F. García Lorca”	61
Calzón García, José Antonio: “El agujero negro sígnico. Imperialismos Culturales”	69
Cancellieri, Natalia: “La literatura o la vida. <i>El mal de Montano</i> de Enrique Vila-Matas como declaración de poética”	76
González Blanco, Azucena: “Epistemología de la paradoja vs. Epistemología de la metáfora”	83
Labrador Méndez, Germán: “Culpables por la literatura. Biopolítica de la lectura y quijotismo en la Transición Española”	89
López Pellisa, Teresa: “Antes muerta que sencilla: el artefacto femenino en Bioy Casares”	97
Piccioni, Sara: “ <i>Mariana Pineda</i> de Federico García Lorca: un estudio cuantitativo”	104
Plaza Velasco, Marta: “ <i>De nens</i> . Reflexiones en torno a la pedagogía de la literatura”	112
Recio Vela, Rafael: “Configuración emblemática de la imagen”	120
Tienda Roldán, Rubén: “ <i>Condesa Morfina</i> de Leopoldo María Panero: esbozo para un mapa intertextual”	128

LITERATURA COMPARADA

Berenguer Martín, Jorge: “ <i>Bartleby, el escribiente</i> y ‘Si el corazón pensara dejaría de latir’ de <i>Los girasoles ciegos</i> : rendiciones sin pérdida”	136
De las Heras Moreno, Ignacio: “Otreidad en Pedro Cubero Sebastián”	143
Domínguez Romero, Elena: “‘Et manibus puris sumite fontis aquam’: El agua purificadora en las fuentes de Diana en España e Inglaterra”	153
Freixa Terradas, Pau: “Ciertos aspectos en torno a la recepción e imagen de Witold Gombrowicz en la Argentina”	160
Garnelo Merayo, Saúl: “Aproximación a la novela histórica romántica”	166
Gómez González, María del Mar: “Imágenes de las mujeres inmigrantes en el cine y el teatro español de la última década”	173
Gruia, Ioana: “Chicas con maletas: algunas reflexiones sobre un poema de Ángeles Mora, un cuadro y una fotografía”	181
Lombó Mulliert, Pablo: “Sobre la fortuna de una octava quevediana”	185
Martínez Salazar, Elisa: “Kafka, precursor de Borges: la recepción borgiana de Franz Kafka”	191
Martínez Sariago, Mónica María: “Los avatares del <i>Carpe Diem</i> del s. XVI al s. XVIII. Algunos apuntes para el estudio diacrónico del tópico en las literaturas hispánicas (I)”	198
Monasterio Baldor, Agustina: “Naturalizar la miseria desnaturalizando el naturalismo: filosofía de la historia y sujeto política de Zola a Pardo-Bazán”	206
Puche Gutiérrez, Teresa: “La <i>Intrépida Metáfora Demiúrgica</i> o la presencia del Quijote en la obra poética de León Felipe”	214
Ruiz Martínez, José Manuel: “Antonio Carvajal y la Postmodernidad. Reflexiones a partir de un poema”	220
Torralbo Caballero, Juan de Dios: “El taller cervantino de poesía y traducción: notas para un estudio”	227
Torralbo Caballero, Juan de Dios: “Byron, Moore y los ‘Fireside Poets’ en el verso de Juan Valera”	234

HISTORIOGRAFÍA CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Hernández Cano, Eduardo: “El nacionalismo católico frente a la modernidad literaria. La crítica del Padre Constancio Eguía Ruiz”	241
López Martín, Lola: “Poéticas del romanticismo español”	249
Martín Ezpeleta, Antonio: “La novela de formación y <i>El jardín de los frailes</i> , de Manuel Azaña”	256
Martín Santaella, Alba: “Consideraciones sobre las mujeres en la <i>Revista de Occidente</i> ”	264
Pérez Isasi, Santiago: “Visiones y metáforas de la nación española en la historiografía literaria romántica”	272
Regueiro Salgado, Begoña: “ <i>Proel</i> o la posibilidad de eclecticismo en las revistas de posguerra”	280
Soler Sasera, Eva: “Max Aub y la historiografía literaria en el exilio de 1939”	287

LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL

Chimeno del Campo, Ana Belén: “El Preste Juan y su reflejo apocalíptico en los libros de viajes de la Edad Media española”	296
Ferro Santos, Inés: “La presencia autorial en <i>El Conde Lucanor</i> ”	304
García Única, Juan: “El viaje desde el medievalista hacia el lector: a propósito de un pasaje de la <i>Vita Nuova</i> , de Dante, comentado por Jorge Luis Borges y Enrique Vila-Matas”	312
González Alfaya, Lucila: “La poesía de Don Diego López de Haro”	320
González Álvarez, Jaime: “En torno a la fecha de composición del <i>Libro de miseria de omne</i> ”	327
Ivanova, Nadia Eremiéva: “El catarismo y la <i>Razón de amor</i> con los <i>Denuestos del agua y del vino</i> ”	335
Núñez Bernal, Marina: “El mecenazgo literario de los primeros Condes de Cabra”	343

LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS DE ORO

Álvarez Roblin, David: “El episodio de Alcalá en el <i>Guzmán de Alfarache</i> auténtico frente a su versión apócrifa”	351
Bueno Maia, Rita: “De nuevo la inexistencia de la novela picaresca en Portugal. Una aproximación por los estudios de traducción (los años 1800-1850)”	359
Daza Somoano, Juan Manuel: “Emblemática y Contrarreforma: los <i>Emblemas morales</i> de Covarrubias”	367
Fernández López, Dolores: “Quevedo, traductor de obras en prosa”	375
Jordá Fabra, Tatiana: “Marginalidad y censura en el teatro portugués y español renacentista: tras la huella del gesto en la palabra”	381
Martial, Isabela: “La ironía romántica en el Quijote”	388
Rodríguez Mansilla, Fernando: “El <i>Coloquio de los perros</i> : de la fábula a la novela”	396
Troncoso Recio, Victoria: “La dimensión simbólica y mitológica en el espacio poético de las églogas de Garcilaso de la Vega”	404
Trujillo Maza, María Cecilia: “Los libros de azogue: los espejos morales en el siglo XVI”	412
Vega Madroño, M^a de la Fe: “Quevedo y la exaltación de la monarquía en un festejo cortesano” ..	420

TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

Arenas Lozano, Verónica: “Un pleito sobre la representación de <i>La despreciada querida</i> , de Juan Bautista de Villegas, y <i>La tragedia por los celos</i> , de Guillén de Castro, en Potosí (1631)”	429
Badía Herrera, Josefa: “Función dramática del romance ‘Buen Conde Fernán González’ en <i>Los carboneros de Francia</i> ”	437
D’Artois, Florence : “Las ‘epopeyas trágicas’, ¿una clave para el análisis de la idea lopesca de tragedia?”	445
García Fernández, Óscar: “‘Adiós solteras de embelecocos llenas...’. Los sonetos de Lope de Vega en las <i>Flores de poetas ilustres</i> ”	454
García Reidy, Alejandro: “Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el Difunto Vergara)”	462
Lamari, Naima: “El <i>imperium</i> del <i>Pater Familias</i> en algunas comedias de Tirso de Molina”	469
Nogués Bruno, María: “La declaración de amor en ‘La octava maravilla’ de Lope de Vega”	476

Rinaldi, Liège: “Percepción y función de las unidades dramáticas en la comedia <i>El pintor de su deshonra</i> ”	485
Roig i Tió, Mónica: “Lo verosímil sobre las tablas”	491
Sanz Burgos, Omar: “Los rasgos de las comedias picarescas en <i>El amante agradecido</i> de Lope de Vega”	499
Ulla Lorenzo, Alejandra: “Notas para una edición crítica de <i>Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario</i> , de Pedro Calderón de la Barca”	506
Vila Carneiro, Zaida: “Hacia una edición crítica de la comedia <i>Amor, honor y poder</i> de Don Pedro Calderón de la Barca”	514

LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Acedo Tapia, Eugenia M^a: “Barcelona, un infierno para Andrea. El descenso al infierno en la novela <i>Nada</i> de Carmen Laforet”	522
Casado López, Penélope: “‘Rara cifra translúcida y remota’: la ruina en la poesía de Aníbal Núñez”	530
Fernández Hoyos, Sonia: “Rasgos de poética en la obra de Trina Mercader”	537
Fuertes Álvarez, Sara: “La aventura del héroe en <i>El expediente del naufrago</i> de Luis Mateo Díez”	544
García Jaramillo, Jairo: “Lo imposible en la poesía de Pablo del Águila. (La práctica poética en Granada: años 60)”	551
González Couso, David: “El léxico familiar de Carmen Martín Gaité”	558
Laín Corona, Guillermo: “Gongorismo en <i>Las cerezas del cementerio</i> de Gabriel Miró”	564
Ledo Fernández, Mónica: “ <i>Irse de casa</i> : ¿mujeres tipo o tipos de mujeres?”	572
Lozano de la Pola, Ana: “De Burgos y Martín Gaité: ‘Literatura Fantástica’ y ‘Literatura de Mujeres’ del XX”	579
Morón Espinosa, Antonio César: “Breve aproximación al Grupo Ánade de Poesía (Enrique Morón, Juan J. León, Antonio Enrique, José Lupiáñez y Fernando de Villena)”	586
Solanas Jiménez, M^a Carmen: “El <i>si</i> condicional en la poética de Luis Cernuda”	594
Vara Ferrero, Natalia: “Las dos caras de la prosa vanguardista: dos cuentos de Francisco Ayala y Pedro Salinas”	603

LITERATURA HISPANOAMERICANA

Arregui, Joseba: “Carlos Monsiváis: nuevo catequista de Hispanoamérica”	612
Bolognese, Chiara: “El contraste entre sueño y realidad en <i>Los perros románticos</i> ”	620
Calafell Sala, Núria: “Hacia un nuevo sujeto textual: las metáforas corporales en los <i>Diarios</i> de Alejandra Pizarnik”	627
Caturla Viladot, Alberto: “Figuraciones irónicas en el espacio paratextual en las obras de Monterroso y Arreola”	635
Chover Lafarga, Anna: “Limón limonero las niñas primero. La eclosión de la Literatura de Mujeres en Cuba durante los noventa”	642
Dos Santos, Luís: “Una doble lectura comparatista de <i>Pedro Páramo</i> : dialécticas de lo local y de lo universal”	650
Gavira Segovia, Abel: “El ¿héroe? post-moderno”	659
Geijo Santa Cruz, Virginia: “Trabajo comparativo: <i>Jardín y Wide Sargasso Sea</i> ”	666

González Marí, Ximo: “El deseo de lo que no está. La mirada fetichista en la prosa de Cristina Peri Rossi”	672
Lamar Prieto, Covadonga: “El buen salvaje colombino y su relectura en <i>La historia de la invención de las Indias</i> de Fernán Pérez de Oliva”	680
Laurent, Pénélope: “Saer, heredero transgresor de Borges”	687
Lucero Sánchez, Ernesto: “La frustración vital en <i>Sátiro</i> , de Vicente Huidobro”	694
Martínez Cabrera, Erika: “Nación y orientalismo en <i>La familia china</i> de M ^a del Carmen Colombo”	703
Martínez Simón, José María: “Modernidad y ensayismo: Sarmiento y Euclides”	711
Montoya Juárez, Jesús: “Espectacularización y desautomatización de la violencia en el Uruguay: Las <i>Caras extrañas</i> de Rafael Courtoisie”	718
Muñoz Barreiro, David: “De la ciudad letrada a <i>La ciudad ausente</i> : espacio urbano, cultura y estado en una novela de Ricardo Piglia”	726
Peris Blanes, Jaume: “Haroldo Quinteros y los tiempos de la escritura testimonial”	734
Pizarro Prada, María: “Lo cercano en la distancia: <i>Juan de Mairena</i> de Antonio Machado en <i>Manual del distraído</i> de Alejandro Rossi”	741
Quesada Gómez, Catalina: “La práctica metaliteraria de Salvador Elizondo: <i>El hipogeo secreto</i> ”	748
Rodríguez Maldonado, Antonio: “El Martín Fierro y la dialéctica civilización/barbarie de Sarmiento”	756
San José Vázquez, Eduardo: “¿Edgardo Rodríguez Juliá contra la Ilustración? Muñocismo e independencia de Puerto Rico en <i>Crónica de Nueva Venecia</i> ”	763
Slautina, Yevgeniya: “El silencio del nombre: la des-identificación de la Malinche”	771
Sustaita, Antonio: “Cuerpo volátil: cuerpo y palabra en <i>Funes el memorioso</i> y <i>El milagro secreto</i> ” ...	778
Yelin, Julieta: “Figuraciones fronterizas en la herencia cultural latinoamericana. El imaginario del indígena en los diarios de viaje de Cristóbal Colón”	782

VARIA DE TEATRO

Alberdi, Begoña: “El texto teatral: ¿literatura o manual de instrucciones?”	789
Cornejo Ibares, M^a Paz: “El repertorio de teatro extranjero en los Grupos Universitarios y de Cámara y Ensayo durante 1950-1955”	796
Pascual Lavilla, Isabel: “Algunos apuntes sobre la investigación teatral a través de la prensa. El siglo XIX”	803
Pérez Pacheco, Pilar: “De Doña Isabel a Doña Francisca. Acercamiento a los personajes femeninos de las comedias de Leandro Fernández de Moratín”	810
Sanmartín Pérez, Rosa María: “Algunos apuntes sobre la investigación teatral a través de la prensa. El siglo XX”	817

DISCURSO DE INAUGURACIÓN PRONUNCIADO POR ANTONIO CHICHARRO, DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Señoras y señores:

Es motivo de gran satisfacción para el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada y para mí en particular encontrarnos en el momento presente de inauguración del *III Congreso Internacional de ALEPH*, convocado bajo el título general *En Teoría hablamos de Literatura*, un título que responde cabalmente a una realidad. En primer lugar, porque la teoría de la literatura es un conjunto de disciplinas factuales que alcanza su razón de ser en los entes literarios y, en segundo lugar, porque a los miembros de este Departamento y, muy en particular, a sus jóvenes investigadores y becarios, responsables directos de la organización y desarrollo del presente Congreso no les es ajena la literatura. Todo lo contrario. Están poniendo desde un principio toda la fuerza de la razón teórica al servicio de la lectura, de la interpretación, de la explanación y de la explicación de los fenómenos literarios, algo que me consta hacen todos ustedes desde sus departamentos filológicos, puesto que, a decir verdad, tampoco a ustedes les es ajena la teoría. Basta con repasar las voluminosas actas del anterior congreso o leer con atención el programa del que aquí y ahora iniciamos. Esta realidad confirma la necesidad de propiciar encuentros como el presente para que sirvan de intercambio de conocimientos y sean ocasión de fecundación de nuestra mirada teórica y crítica, sirviendo para establecer relaciones académicas que vayan rompiendo la muralla administrativa del saber y los reinos de taifas de áreas y departamentos. El conocimiento no debe tener fronteras. Y ustedes son ejemplo de ello y una inversión para el mejor futuro de la Universidad.

En definitiva, nos debemos al cultivo de la razón teórica, de la razón histórica y de la razón crítica para limitar y controlar el fantasma del irracionalismo y el de la lineal credulidad en el pasado cultural literario de nuestras sociedades, además de para entender la génesis y funcionamiento históricos de una determinada cultura social literaria y de procurar un sentido crítico acerca de la tradición literaria actuante en un determinado medio social. De ahí que los estudios literarios deban ser tratados tanto desde una perspectiva teórico-sistemática como teórico-histórica, tanto desde una perspectiva general como aplicada. En todo caso, disponemos, además de la memoria de la experiencia histórica, de un arsenal interdisciplinar de conocimientos y de instrumentos de pensamiento con los que asentarnos en un espacio paradójico, heterogéneo y mutante como el que nos ha tocado vivir, un espacio en el que, como consecuencia positiva del debate de la posmodernidad, lucen sus fracturas las viejas universalidades, en el que se relativizan las objetividades, en el que se critica con fundamento la ideología del progreso y de su perfectibilidad y linealidad históricas, en el que se debate sobre las humanidades y la sociedad tecnificada, la era digital, un nuevo ámbito de acción social de incalculables consecuencias y de inmensas posibilidades, un tiempo en el que se piensa sobre nuevas formas de identidad y diferencia desde la bisagra chirriante del pensamiento de la modernidad y de la posmodernidad que alimenta un radicalismo crítico y un estado de permanente sospecha.

Podemos deducir, pues, que la situación de los estudios literarios en nuestro globalizado tiempo es de nueva discusión acerca de los fundamentos y acerca del objeto de los mismos, es decir, nos ha tocado en suerte vivir una fase más de refundación y replanteamiento, esto es, un nuevo giro o cambio de orientación, lo que tal vez alimente

el ya crónico síndrome de inconclusión disciplinar –en realidad, el conocimiento, como forma productiva de la historia y al igual que ella, es proceso–, que tan largamente afecta por lo general a las llamadas ciencias humanas y sociales, al tiempo que nos habla de la complejidad de su dominio de estudio y de la seriedad de su global proyecto cognoscitivo, pues tales fundamentales discusiones teóricas y metateóricas son signo de cientificidad. No obstante, no cabe hablar de crisis como si antes hubiera existido un cerrado orden disciplinar. Un campo de investigación como el nuestro cambia como consecuencia de la propia investigación, de las ideologías sociales de las que se nutre y de la necesidad de vérselas frente a nuevas prácticas artísticas que enriquecen el dominio de estudio y fundamentan nuevos objetos de conocimiento, amén del desplazamiento que se observa hacia la teoría como lugar central del debate y hacia las esferas político-institucionales de su propia constitución.

Por otra parte, quiero agradecer el importante esfuerzo desplegado por el Comité Local de su Asociación. Sé lo mucho e intensamente que ha trabajado para crear las mejores condiciones de intercambio de conocimientos y de discusión de los mismos en los ámbitos de nuestro interés y desde una siempre plural y abierta perspectiva. En este sentido, teniendo a la vista el programa definitivo, puedo adelantar que el éxito global perseguido está asegurado, un éxito que resulta muy especial por cuanto las comunicaciones se deben a investigadores formados y en plena madurez que han venido a aportar sin pavoneos su riguroso saber, así como a jóvenes investigadores, ejemplo de entusiasmo y de generosa vitalidad, de compromiso serio con el conocimiento crítico de la tupida y dinámica red literaria que nos envuelve, absorbe y, a veces, devora. Sean, pues, todos bienvenidos a este espacio de discusión científica, a este ámbito académico de vida efímera que han arrancado a la primavera de sus vidas en esta primavera de Granada, una ciudad que provocó la escritura de uno de los poemas más hermosos de Antonio Carvajal y cuya lectura creo necesaria porque en sus versos fluye el optimismo y el reconocimiento de quienes hacen la vida y cantan su belleza:

VÍSPERAS DE GRANADA: CANCIÓN DE LA CIUDAD

Amo a los hombres que una luz futura
nutren con los ardores de su vida
y saben que el presente es la mentida
brasa de una existencia no segura.

Los que son faros en la noche oscura
para la nave errada o sacudida;
los que ponen unguentos en la herida
y dan alivio y paz, si no dan cura.

Los que comparten mesa y agonías
y duplican tus gozos y alegrías
y, si te falta fe, te dan certeza.

Ellos que, si has caído, te levantan
y sufren más que tú y que yo y que cantan
la vida por hacer y su belleza.

(Poemas de Granada, 1991)

Muchas gracias.

Ponencias

FICCIÓN Y VERDADES HISTÓRICA, RELIGIOSA Y VITAL EN TRES RELATOS DE FRANCISCO AYALA*

ANTONIO CHICHARRO
Universidad de Granada

Cuestiones preliminares

La singular ocasión del Centenario de Francisco Ayala que celebramos en este año de 2006 y el hecho de que dicho escritor no sólo sea granadino, sino que al mismo tiempo se encuentre vinculado al Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad que los acoge a ustedes –este Departamento celebró en 1991 el *Simposio sobre Francisco Ayala teórico y crítico literario* y lo propuso para ser investido Doctor *Honoris Causa* por esta Universidad–, me obliga de alguna manera a dedicar mi atención a un aspecto de su obra narrativa. Pero tras estas palabras, sólo me resta un preliminar más para sujetar operativamente con unos alfileres teóricos la nuclear cuestión de la ficción literaria.

Para comenzar, no podríamos hablar de la existencia del mundo de la ficción verbal si no aceptáramos la existencia de lo que llamamos mundo real, sin entrar ahora en otras consideraciones sobre la verdad del mundo aparente ni la apariencia del mundo real, lo que escapa a mi propósito en esta ocasión. De todas maneras, esta explicación dual, ya presente en los albores del pensamiento griego y que llega hasta hoy, nos resulta muy operativa para nuestra relación con lo real y con lo real literario, aunque haya podido ser un estorbo a la hora de comprender que el universo de la ficción es él mismo una forma de lo real, si es que no reducimos lo real positivista a la exterioridad empírica.

Pero, además, conviene que operemos con la Regla F, la regla de la ficción. Necesitamos dejar establecido el concepto de ficción para que nos ayude a resolver el fundamental problema de la ficción / verdad que se suscita siempre que nos ocupamos de la literatura. La cuestión puede zanjarse provisionalmente mediante el reconocimiento del carácter puramente convencional que rige todo el proceso de comunicación literaria, según los razonamientos de Schmidt (1980), pues ofrece uno de los criterios que le resultan básicos para sustentar su teoría de la literatura, una teoría de base pragmática: el de la convención estética, por cuanto supone que los participantes deben actuar de acuerdo con valores, normas y reglas de significación que son considerados como estéticos a partir de las normas asumidas en una situación dada y al mismo tiempo que deben suspender los criterios de verdad / falsedad y de utilidad / inutilidad presentes en los procesos comunicativos no literarios, esto es, deben aplicar la Regla F, la regla de la ficción. Ni la materia novelable ni su concreción lingüística servirán aisladamente y por sí mismas para considerar una novela como tal práctica estética ficcional. En cualquier caso, no olvidemos que operamos en el dominio de nuestra cultura occidental con esa concepción dual antes dicha que se iniciara con la idea de mimesis, una incoativa idea platónica que Aristóteles rentabilizó en su poética, poniendo así no sólo las bases del realismo y de la concepción de

* El cuerpo central de la presente conferencia pronunciada en el *III Congreso de ALEPH*, salvo las consideraciones iniciales sobre la ficción, se dio a conocer en el seno de dicho congreso, si bien con posterioridad ha sido publicado en el libro –de edición no venal– de Francisco Ayala, *Las vueltas del mundo* (edición y comentarios críticos de Antonio Chicharro), Granada, Consejería para la Igualdad y el Bienestar Social de la Junta de Andalucía, 2006. Agradezco a los miembros del Comité Local del Congreso, José Manuel Ruiz Martínez y Antonio César Morón Espinosa, la oportunidad que me brindaron de dirigirme a los miembros de ALEPH y celebrar de esta manera tan señalado año ayaliano, así como su autorización para la posterior publicación de este trabajo.

la literatura como conocimiento, sino que supo reconocer y nombrar de este modo el territorio de la ficción verbal, lo que constituye nuestro complejo dominio de estudio y justifica la especificidad de nuestro quehacer. A partir de aquí comprenderemos con más precisión el proceso ayaliano de operar para su propósito ficcional con sendas verdades histórica, religiosa y vital, en el sentido que se verá, de las que se nutren los tres relatos de que paso a hablarles –“San Juan de Dios”, “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna” y “Dulces recuerdos”–, si bien antes habré de precisar dos cuestiones más de índole general sobre nuestro escritor y su obra.

La plural obra ayaliana

La singular obra de Francisco Ayala desarrolla una escritura –deseo de comprender y hacer comprender lo que ve– de múltiples registros y varios frentes que discurre por el cauce de la naturalidad, sin hacerse notar en exceso, aunque se trata de una naturalidad plena de inteligencia y cálculo creador. Me refiero a ese escribir de aparente transparencia, mediante el que construye complejas redes textuales literarias y complejos razonamientos y argumentos, ya se trate de dar serena y fluyente salida a obras imaginarias o a sus no menos importantes obras ensayísticas, sociológicas, teórico y crítico literarias, etc., si bien ha manifestado siempre su preferencia por la obra de creación propiamente dicha por, entre otras razones, la proyección a más larga vida de las mismas:

Quienes hayan tenido la curiosidad de seguir, más o menos de cerca, los pasos de lo que pudiera llamarse mi carrera literaria [...] saben que –en medio de la publicación de escritos muy diversos– mi vocación y principal empeño han estado dirigidos siempre hacia la prosa narrativa. El cultivo de relatos imaginarios me ha procurado la mayor satisfacción, y en este género creo haber producido obras dotadas de alguna perennidad. (Ayala, 1989: i).

El unificador rasgo de su plural escritura antes referido, coexistente con el que supone el cultivo de una lúcida actitud crítica frente a lo real, se manifiesta, pues, en su poliédrica obra toda que se nutre de novelas, extensas y cortas, relatos y cuentos, muy diversos estudios literarios, tratados de sociología y derecho, trabajos sobre el cine, estudios y artículos políticos y sobre política, textos sobre los mil y un aspectos de lo real, habiendo empleado no sólo la común vía editorial del libro para llegar a los lectores, sino también la del periodismo.

Sobre el sentido de su producción narrativa

Nuestro escritor, pues, ha terminado por convertirse en uno de los más autorizados intelectuales críticos en el más pleno sentido dieciochesco de esta expresión, esto es, intelectual de saber universal, plural, complejo y de incommovible actitud crítica que le lleva a intervenir socialmente, como digo, a través de libros y periódicos, existiendo en su obra toda un móvil y unidad de base que dan sentido a la misma, independientemente de los deslindes disciplinares. Ayala se sitúa de principio frente al espectáculo del mundo e intenta explicarse y explicar lo que ve, esto es, persigue dar su *razón del mundo*. Esto explicaría, entre otras cosas, la extensión de su obra, consecuencia de la identificación del acto de vivir y del acto de escribir; consecuencia, pues, de esa permanente tensión intelectual de explicarse y explicar lo que le rodea. Esto hace que la pluma de Ayala se pasee por su convulso, crítico y caótico tiempo –nuestro tiempo– plena de desamparo, además de llena de dudas sobre la condición humana, persiguiendo finalmente intervenir

en su medio social a través de la orientación de sus lectores, practicando una crítica de valores, como queda dicho, así como a través de la creación de estructuras artísticas con vocación de perdurabilidad, estructuras fundamentalmente narrativas, al concebir nuestro escritor el discurso narrativo como un discurso ético, precisamente como género ejemplar.

Además, esto explica que reconozca en la obra de arte una dimensión cognoscitiva y considere que las obras literarias, desprovistas de toda urgencia y aplicación instrumental, puedan cumplir con la función social de buscar la radical autenticidad del ser humano a través de una interpretación directa y sin compromiso de la concreta coyuntura en que se encuentran con vocación de perdurabilidad, obteniéndose así en los lectores las consecuencias que fueren, dado que las creaciones literarias juegan un decisivo papel formativo en la realidad de la vida humana, un papel que no se limita a la introducción de personajes de ficción que encarnan un valor universal, sino que indaga en la condición de la vida humana y busca respuestas acerca del sentido de la existencia.

Aquí radica uno de los argumentos que vienen a explicar el interés e importancia de su obra literaria. Esto permite comprender el valor especial que nuestro escritor otorga a la misma, así como el originario sentido y proyección social que le atribuye:

Puedo así responder a la cuestión de lo que he hecho con la vida que me fue dada: dedicarla a elaborar unas cuantas ficciones poéticas. Con esto, sin embargo, no está dicho todo. Falta por aclarar el sentido que para mí ha tenido y tiene esa dedicación. Hubiera sido legítimo que me consagrara a escribir novelas y otras fabulaciones con el propósito de brindar al consumo de las gentes un entretenimiento más o menos divertido o –acaso, si tan buena era mi suerte– un objeto de deleite estético; pero la verdad es que jamás escribí con tan altruista intención [...], sino más bien con la de esforzarme por formular en imágenes mi visión del mundo y proponer al juicio de los demás esta cifra de su realidad, justificando así de alguna manera mi presencia en él. Esto explica, creo, el modo de mi relación con el arte literario, mi respeto quizá excesivo hacia las letras, la vinculación estrechísima entre la narración y el narrador, separados por una distancia cada vez más pequeña conforme éste avanzaba en edad... (Ayala, 1990: 81).

Estamos, pues, ante una obra narrativa en la que cabe plantear la relación entre literatura y vida superando la idea de contradicción o contraste entre las mismas. Estamos ante una obra narrativa que en su origen viene a funcionar como modelo de efecto preceptivo en la conducta de la gente, con la idea de que cumpla la siguiente decisiva función que, según Francisco Ayala, las creaciones literarias juegan en la realidad de la vida humana: indagar en la condición de la vida y buscar respuestas acerca del sentido de la existencia. Ahí radica la efectividad de la ficción. En este sentido, si tenemos en cuenta que nuestro autor, con el paso del tiempo, ha ido estrechando los vínculos entre narración y narrador, como ha dejado dicho en la cita anterior, comprenderemos no sólo cuánta vida hay en su obra literaria, sino muy especialmente cuánta literatura hay en su vida. Esto explica la preciosa consistencia de sus obras narrativas, la verdad y ejemplaridad de su ficción, así como el difícil equilibrio creador a la hora de fraguar unas obras en las que las estrategias de verosimilitud se multiplican, practicándose un fecundo hibridismo entre lo que llamamos ficción y lo que conocemos comúnmente como realidad. Para corroborar cuanto queda dicho, sólo hay que acudir a la lectura de las múltiples consideraciones vertidas en *El tiempo y yo* o *El mundo a la espalda* y, aquí y ahora, a la de los relatos de los que paso a hablar.

Relatos y verdades histórica, religiosa y vital

He seleccionado para la presente ocasión tratar de tres importantes relatos de nuestro autor que se corresponden con tres mundos narrativos diferentes suyos que finalmente vienen a encontrarse y, pese a su respectiva distancia cronológica, a mostrar una cierta hermandad no sólo en lo que se refiere al compartido estilo ayaliano, sino también en ciertos aspectos que iré exponiendo en su momento. Se trata de “San Juan de Dios” (1946), “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna” (1980) –título definitivo, pues en su primera publicación apareció como “Triunfo glorioso del príncipe Arjuna”– y “Dulces recuerdos” (1987), relato que les ha sido regalado por la organización del Congreso en una preciosa edición no venal.

“San Juan de Dios”

Esta obra apareció publicada por primera vez en el seno de *Los usurpadores* (1949), importante libro de ficción de nuestro autor con el que rompe un tiempo de silencio creador que se autoimpuso Ayala como consecuencia de la guerra civil y de sus urgencias. Este libro contó con un esclarecedor y necesario prólogo, a tenor de lo que escribe en una nota de aquel tiempo (Ayala, 1992: 205), escrito por el propio Ayala y firmado por un personaje de su invención, F. de Paula A. G. Duarte –el nombre de este personaje está formado sobre la base del nombre completo de nuestro autor: Francisco de Paula Ayala García-Duarte–, en el que suministra al lector una preciosas claves de lectura de tan bien trabados relatos a sus inmediatos lectores argentinos inicialmente, pues fue en Buenos Aires donde apareció en su publicación primera, si bien desde aquel lejano año de 1949 y hasta hoy, convertido en una de las piezas magistrales de Ayala, no ha parado de editarse con importantes estudios previos (v. Richmond, 1992).

Pues bien, nuestro autor dejó dicho a través de ese prologuista inventado que esta obra, muy de su predilección ciertamente por “el tono subjetivo de su comienzo, el ambiente que evoca [y] los acentos nostálgicos de su secuencia narrativa” (Ayala, 1965: 91), en lo que viene a coincidir con “Dulces recuerdos” –téngase en cuenta que la historia contada se desarrolla en la reconquistada Granada del siglo XVI–, gira alrededor de ese terrible y cotidiano hecho destacado por el escritor granadino –el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo como una usurpación–, del siguiente modo: “en “San Juan de Dios” el impulso para imponerse y dominar conduce, ciego, hacia la propia destrucción”. Para nuestro prologuista, además, este relato entreabre mediante el tratamiento de lo que pueda suponer la ejemplar práctica de la “caridad ardiente” “un cauce piadoso a la naturaleza humana para salvarse de la desesperación”. No se olvide que estamos ante una obra escrita tras la muy dura experiencia de la guerra civil y, al igual que las del resto de *Los usurpadores*, supone una ejemplar meditación creadora sobre su propio tiempo y la radical condición humana, evitando caer en el subgénero de la novela histórica, aunque comience en principio narrando un episodio histórico real: San Juan de Dios, santo granadino de origen portugués, fue efectivamente un celoso practicante de la caridad y fundador de la Orden Hospitalaria de su nombre– sobre el que Ayala construye su ficción, muy cuidada por cierto en sus aspectos discursivos al tratar de darle una, antes sugerente que puramente imitadora, “moderada inflexión de época”, lo que en el caso de nuestro relato supone lo siguiente en sus propias palabras:

Así, por ejemplo, a la atmósfera agitada, patética, del “San Juan de Dios” corresponde cierto énfasis verbal, a cargo sobre todo de los discursos proferidos por uno y otro caballeros para trazar, directa, dramática, la historia de su rivalidad y de su apasionada lucha. Enfático es también cómo se muestran en su curso las señales del

destino –el castigo de las manos violentas, amputadas por el acero; el de las manos lúbricas, forzadas a palpar, muerta, la carne cuyo calor habían profanado–, entre otros contrastes como la novela ofrece. Pero ese tono levantado destaca en ella sobre el doble marco de la simple, directa y a veces brutal naturalidad del muchacho, y la oscura efusión piadosa del santo, no libre de alguna malicia villana. Por otra parte, la presentación de toda la trama a partir de una vieja pintura aleja y encuadra la narración convenientemente. (Ayala, 1993: 345).

En efecto, la novela comienza con la descripción que hace el narrador en primera persona de un cuadro de San Juan de Dios en el tránsito de su muerte que aparecía colgado en la sala familiar de su infancia, descripción similar a la que cerrará circularmente su relato, lo que le da pie a contar la peripecia vital por la que, cuatrocientos años antes, había atravesado el Santo a partir de su llegada a la Granada reconquistada por los Reyes Católicos, ciudad que vivía en un largo periodo de forzada cristianización, convulsiones sociales y efectivo vacío de poder. A partir de aquí y mediante el recurso de una veraz espacialización de la novela en Granada –repárese en que aparecen en el discurso narrativo ya nombrados o ya descritos espacios urbanos hasta hoy existentes–, el escritor desarrolla su ficcional historia novelesca en la que alcanzan hondo protagonismo dos emparentados nobles granadinos –de tan simbólico como paradójico apellido común: “Amor”– que viven un episodio de trágica rivalidad por el amor de una noble –uno de ellos acabará con sus manos cortadas– y común salvación cristiana por la práctica de la caridad como ya hermanos y seguidores de la labor emprendida por San Juan de Dios en la ciudad.

Éste es el núcleo de una historia que se alimenta de experiencia autobiográfica – puede leerse a este respecto su discurso “El arte en mi obra”, el texto de su conferencia “Regreso a Granada” y la primera parte de sus memorias, *Recuerdos y olvidos*–, verdad histórica e invención literaria con un abierto propósito moral. En este sentido, Ayala afirma en dicho discurso:

Interesa notar que dentro de ese libro [*Los usurpadores*] se encuentra un relato único que no se apoya en ningún texto pretérito sino en una tradición oral de mi propia casa y familia granadinas. Se trata de la primera pieza del volumen [...] que arranca precisamente de algo tan concreto como un lienzo antiguo colgado en una de las paredes de mi casa, lienzo que había contemplado yo desde que abrí los ojos al mundo y que representaba la hora de la muerte del santo, arrodillado junto al catre. A partir de ahí continúa mi escrito con episodios de intenso valor plástico totalmente inventados por mí, en los que se introduce también el elemento musulmán que para aquel entonces era todavía un factor vivo en mi ciudad natal. (Ayala, 2002: 12).

En cuanto a los aspectos de la realidad histórica que pasan a formar parte de la realidad poética, no hace falta insistir en que se trata de los relativos a la vida de San Juan de Dios y a la ciudad de Granada en un momento particularmente crítico de su existencia histórica, si bien –no hay que decirlo– imaginariamente recreados. Finalmente, queda referirnos a la inventada historia de los dos caballeros granadinos que constituye el cuerpo central de la novela.

Pues bien, con estos elementos, elabora Ayala su texto altamente simbólico y cervantinamente ejemplar, sometiéndolo a una estructura narrativa circular (Valverde, 2001: 230) que no pretende ser novedosa y de la que el autor posee clara conciencia: “Un narrador apoyándose en circunstancias personales, formula unas reflexiones de carácter general y anuncia el tema de su relato. La trama de éste aparece así encerrada dentro de un marco subjetivo” (Ayala, 1990: 75). A partir de ahí, se suceden las distintas secuencias del relato y sus respectivas e intensas y muy plásticas escenas que

contribuyen, como afirma C. Richmond (1992: 81-85), a realzar el sentido por la vía de los sentidos, esto es, por la intensidad sensorial de las verbales imágenes allí contenidas.

La crítica ayaliana –y también el propio autor como experto lector crítico de su propia obra– ha sabido ver por lo general tanto en éste como en el resto de los relatos que conforman *Los usurpadores* que la mirada al pasado histórico no sólo no obedece a ninguna actitud escapista, sino que resulta antes un extraordinario medio de, como dejara dicho Emilio Orozco, esencializar un sentido dramáticamente conflictivo de angustiosa vivencia del presente (Amorós, 1978). En este sentido, C. Richmond afirma que los lectores nos vemos reflejados en estas historias de pasiones humanas, a través del pasado histórico español, en lo que tiene de universal y permanente (Richmond, 1992: 82). En realidad, Ayala pone en práctica una suerte de distanciamiento o alejamiento para provocar, como dicho queda, un efecto. Pero, además, este alejamiento se complementa en el relato que presentamos con la construcción de un discurso de base realista cuya tersa prosa acentúa no pocas veces acciones y rasgos de los personajes hasta lograr efectos de ya sutil o ya franca deformación grotesca, cuando no opera por la vía del establecimiento de agudos contrastes que vienen a nutrirse de imágenes de gran plasticidad.

En todo caso, este relato coincide con “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”, del que trataré a continuación, en un aspecto no menor: en el tratamiento de la guerra fratricida y en el del poder, tal como aguda y fundamentadamente ha señalado C. Blanes:

También aquí [en el “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”] el conflicto bélico es enfocado de modo “oblicuo” y “desde dentro”, con una gravedad desconocida desde *Los usurpadores*. Su coherencia con las piezas de este volumen [...] vendría a confirmar hasta qué punto entre distintas etapas no se dan cambios bruscos sino fluida continuidad dentro de una intertextualidad profunda. El tema histórico-político es tratado en ambas con idéntica voluntad estética y coherencia intelectual. Por lo demás, “Arjuna”, como todos los relatos de *Los usurpadores*, contiene una infalible máxima moral: que el poder ejercido por el hombre sobre el hombre es siempre una usurpación. (Blanes, 2001: 227).

Claro que tal poder –tal usurpación– es tratado por nuestro autor granadino de diferente modo, siendo entendido antes como destino o misión que como “avidez insaciable en la conducta humana” (Blanes, 2001: 228) en el caso del relato del que vamos a ocuparnos.

“Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”

El presente relato apareció publicado por primera vez en octubre de 1980 en la revista *Nueva Estafeta*. Posteriormente pasó a formar parte del libro *De triunfos y penas*, publicado en la barcelonesa editorial Seix-Barral, en 1982, y unos años después es incluido en *El jardín de las malicias*, libro que, prologado por Rafael Conte, vio la luz en Madrid de la mano de Mondadori en 1988, entre otras ediciones de las que no me resisto a nombrar la exenta promovida e introducida por Manuel Ángel Vázquez Medel en 1997.

Calificado de fábula moral por la crítica (Navarro, 1992: 57, entre otros), y no podría hacerse de mejor manera, este relato tiene su arranque narrativo en unas pinturas –de esta manera entra en relación con el arranque de “San Juan de Dios” e incluso con el de “Dulces recuerdos” al partir el narrador del recuerdo de una imagen fotográfica en este último caso– y, muy especialmente, en un libro sagrado del hinduismo, tal como ha contado el propio Ayala con cierto detalle en el segundo volumen de sus memorias, *Recuerdos y olvidos*. Pues bien, nuestro autor, siguiendo de cerca –reescribiendo, como

dice Vázquez Medel (1998: 165-166)– parte de la *Bhagavad-Gita* (Canto del Divino Señor), levanta su narración dividida en cuatro partes que llevan por título “El sueño de Arjuna”, “Arjuna juega al ajedrez bajo una pérgola”, “Vacilación del príncipe ante la batalla” y “La victoria de Arjuna”. Este hermoso y plástico relato moral se presenta como un diálogo siguiendo, como ha quedado dicho, el sagrado libro hindú, que forma parte a su vez del libro doctrinal *Mahabarata*, en el que, por cierto, se establece un diálogo entre Arjuna y Krisna (el Divino Señor) en el campo de batalla de Kuruksetra mediante el que le enseña diversas doctrinas y, en particular, el desprendimiento de los deseos y posesiones y el amor tierno y devoto por la divinidad como uno de los principales caminos de liberación (nótese que en la vida de un hindú se suceden, según el orden cósmico, una etapa de introducción en la vida brahmánica; luego la de dueño de casa, en la que asumirá todos sus deberes –matrimonio, procreación y cuidado de los suyos–; para concluir con su retirada del mundo, desprendiéndose de todo lo que represente un obstáculo para el despertar supremo, etapa final ésta en la que se convierte en hombre sin hogar y sin lugar fijo que recorre el mundo en busca del conocimiento del brahmán o miembro de la casta sacerdotal).

Si tenemos en cuenta lo que acabo de exponer, podrá comprenderse la lógica interna del relato ayaliano, aunque desde un principio se advierta que se trata de una profunda indagación en la realidad humana como realidad esencial en sentido próximo a Schopenhauer, cuya filosofía no es ajena al propio Ayala ni dejará de rezumar a través del personaje central del relato que nos ocupa (v. Murcia, 2004). De ahí que los personajes se nos presenten en clave pura y simplemente humana. Así, la deidad hindú, Krisna, dará lugar a Sendar, humano, apreciado y sabio preceptor del príncipe Arjuna, que mantendrá un sostenido diálogo con él para mostrarle, en palabras de Vázquez Medel, la “*senda* de una vida digna abierta a la muerte”. La demostración de este camino se efectúa a través de tres experiencias vividas por el joven príncipe y de las que el preceptor extraerá la correspondiente lección moral. En el primer caso, se trata del sueño de Arjuna –una pesadilla, en realidad– que Sendar interpreta como una seria advertencia de los peligros que le acechan a su edad y como un modo de que debe colocarse por encima de los engaños e ilusiones del mundo aceptando el hecho de la muerte. La segunda experiencia contada por Arjuna y que le consulta a su sabio acompañante –el intenso y finalmente reprimido deseo carnal por una joven cortesana tras haber jugado con ella una partida de ajedrez en un jardín– conduce a Sendar a mostrarle la enseñanza de que, puesto que vivimos en el mundo y mientras estemos en él, estamos condenados no sólo a padecer dolor sino también a infligirlo, siendo imposible la pasividad, razón por la que debe aceptarse lo que la propia condición y estado impone si bien con altas miras: “Así [le dice Sendar], habrás elevado y dignificado lo que son exigencias del mundo, y todo cuanto hagas estará bien hecho, pues estará hecho con desprendimiento e indiferente distancia.”. Y la tercera –la vacilación que siente el príncipe ante la batalla que ha de mantener contra sus propios parientes en defensa de sus legítimos derechos por los estragos que imagina se derivarán de ella– se resuelve en la lección siguiente: debe pelear no para procurar su bien sino para defender un orden justo sobre la tierra, cualquiera que sea el resultado que se obtenga, victoria o derrota. En todo caso, la batalla culmina con la victoria del príncipe Arjuna –último apartado del relato, que viene a servir de corolario (Vázquez Medel, 1998: 171)–, quien, tras perder a su preceptor en la misma y aceptar sin consternación esta pérdida, gobernó en paz y justicia hasta que, al cabo de un tiempo, pudo dejar el trono a su heredero y retirarse al desierto, poniendo en práctica todas las lecciones aprendidas y siendo ésta su verdadera victoria final: saber desprenderse de todo y aceptar su final.

No hace falta insistir demasiado en que Francisco Ayala sigue el rastro de ese texto doctrinal –escribe sobre él– como modo de plasmar artísticamente la búsqueda del

sentido de su tiempo más allá de las apariencias, tal y como viene a hacer también en “San Juan de Dios”, si bien desprendiéndose ahora de tan seria y siniestra gravedad (Vázquez Medel, 1998: 166). Su indagación artística vuelve a plantearse la crucial cuestión de la condición humana y, a través de ese personaje ejemplar, a cristalizar sus ideas acerca del poder, de la violencia, de la justicia, de la acción e inacción humanas, de la realidad y su apariencia, de la débil frontera entre la felicidad y el dolor, de la presencia del amor y de la muerte y de sus paradojas y aceptación, etcétera. Tal vez, por todo esto, Vázquez Medel haya valorado este hermoso relato, escrito en plena y sabia madurez, como una síntesis de la cosmovisión de nuestro escritor. Tal vez, por todo lo expuesto, Orringer lo haya considerado un “cuento filosófico” mediante el que Ayala “recomienda la potenciación autosuperadora del sueño, del amor, de la guerra y de la muerte, resumen simbólico acaso de toda la experiencia humana” (Orringer, 1998: 40).

“Dulces recuerdos”

El último texto objeto de nuestra atención apareció publicado en el diario madrileño *El País* el 9 de agosto de 1987 como colaboración a una serie de relatos que el periódico fue publicando en un suplemento dominical veraniego y que éste había solicitado a una serie de escritores. Esta circunstancia, el uso de un narrador-protagonista en primera persona del singular, el título mismo y su proximidad estilística y discursiva a las memorias de nuestro autor, *Recuerdos y olvidos*, además de la eficacia del construido texto para provocar tal efecto lector, estuvieron en el origen de una lineal interpretación del cuento en clave no ficcional por parte de determinados lectores cuando, como el mismo Ayala ha dejado escrito y razonado (Ayala, 1987b), se trata de una pieza narrativa de ficción –sólo autobiográfica en el sentido que ahora se dirá– en la que, cabe añadir, late una profunda meditación sobre el tiempo y la temporalidad humanos.

Precisamente, esta confusión o, por decirlo con mayor propiedad, este cambio en la convención de recepción lectora que suele aplicarse a los textos periodísticos (Chicharro, 1996), suscitó una clarificadora reflexión de nuestro escritor sobre la distinción en literatura entre lo que es ficción artísticamente orientada y lo que es relato fidedigno de hechos realmente ocurridos (Ayala, 1987b). En cualquier caso y antes de exponer los principales argumentos al respecto, que iluminarán la lectura del relato, tan breve como pleno de lirismo, debo afirmar que se trata de la narración de un tan imaginario como goloso episodio de la infancia junto a un perro contado en primera persona por un narrador desde la perspectiva de la vejez. Así pues, en tiempo presente, el narrador recuerda la imagen de su perro y amigo de los días infantiles con el que vivió una secreta experiencia en un día familiar señalado digna de su momentánea recreación memorial: un atracón de dulces y el subsiguiente trastorno o pasajera enfermedad vivida a solas con su inseparable compañero por aquel niño, Ricardito. El relato mantiene, al igual que ocurre en el caso de “San Juan de Dios”, una estructura circular, pues comienza y acaba con el recuerdo de la imagen de aquel perro, Barbián, introduciendo diálogos en tiempo presente que se refieren al tiempo recordado, especialmente los que mantuvieron el niño y su padrino, José.

La espacialización en esta diáfana pieza narrativa alcanza su importancia, pues ésta se alimenta obviamente, entre otras, de las experiencias reales vividas por el autor, razón por la que, sin ser nombrada, aparece la sombra verbal de una capital de provincias que recuerda a su Granada natal –como tan granadinas resultan algunas de las dulces especialidades allí nombradas–, la sombra verbal de un simbólico jardín y casa realmente familiares –la casa del abuelo– que indirectamente conociera el autor –

téngase presente el famoso cuadro que la madre de Ayala pintara de su jardín familiar y que aún conserva nuestro autor (v. ilustración final)—, entre otros aspectos, lo que nos plantea la necesidad de una serie de explicaciones e interpretaciones al respecto, para lo que nos será de preciosa ayuda el texto que escribiera nuestro autor para orientar ciertas lecturas efectuadas en el sentido antes dicho, aunque éstas fueran resultado de la capacidad de embaucamiento del, como digo, bien construido discurso y de la inmediata suspensión de la regla de ficción.

Pues bien, según Ayala, si bien la historia aquí contada no puede decirse que pertenezca a una experiencia vital directa, es en lo fundamental autobiográfica si se entiende que la biografía de un escritor consiste en sus escritos, pues éstos “se nutren de la sustancia de la vida” (Ayala, 1987b). Ahora bien, aclara el autor,

en lo sustancial la vida humana no está reducida a los acontecimientos en que cada individuo, y en su caso el escritor, pueda haberse visto implicado [...] A la vida humana pertenecen, no menos sustancialmente, los impulsos biológicos y psíquicos de cada cual, los patrones culturales asumidos, las tradiciones recibidas, su educación artística y literaria, y luego sus peculiares aspiraciones, propósitos, deseos, frustraciones y logros, sueños y ensoñaciones, fantasías, ilusiones y desengaños, y por supuesto, las ideas en que su visión de la realidad se articula y que le permiten expresar de manera consciente, articulada, el modo de su instalación en el mundo [...] De cuáles sean los elementos que, como idóneos, haya seleccionado [de este complejo arsenal] para una determinada estructura poética dependerá el grado y nivel en que ésta pueda ser considerada biográfica. (Ayala, 1987b: 144-145).

En esta medida y en cuanto obra literaria, “Dulces recuerdos” es autobiográfica, aunque lo en ella contado sea resultado de su invención y por lo tanto no pueda aplicarse al relato de la biografía de nuestro centenario escritor.

Una vez aclarado este aspecto, cabe concluir señalando que “Dulces recuerdos” cuenta, salpicada de dulces ironías, la historia de ese goloso niño y, si tenemos en cuenta el complejo proyecto creador de Ayala y su incesante búsqueda del sentido del humano vivir a través de los artefactos literarios, algo más. Por ejemplo, la conciencia del nacimiento de la culpa coincidente con la pérdida del paraíso de la ignorancia infantil, lo que explicaría la estrecha unión inicial y radical separación y desapego posteriores por parte de aquel niño de ese animal que es Barbián. El viejo que recuerda a aquel niño está mostrando no sin dulce nostalgia —esta obrita, de 1987, nutre una fase última de la escritura de Ayala caracterizada por su melancólico lirismo y proceso de interiorización (Vázquez Medel, 1998: 166)— el nacimiento de la conciencia del error y el consecuente comienzo del ejercicio de una ética y libertad propias. De ahí que, como bien dice Blanes, la escena de las náuseas y vómitos simbolicen “el malestar moral originado por la incipiente conciencia del mal”, necesitando de “la purgación mediante la expulsión de la sustancia causante de la angustia” (Blanes, 2001: 179-180). Por otra parte, el recuerdo de la casa y espacios familiares, incluido el jardín, y la conciencia de su pérdida simbolizan el humano anhelo de una felicidad inalcanzable, además de la conciencia de un destierro del paraíso (Blanes, 2001: 179-180). Todo ello alimenta la sostenida reflexión sobre la fugacidad de la vida y la temporalidad humana en tanto que tiempo vivido por la conciencia como un presente, que permite enlazar con el pasado y el futuro.

Hasta aquí esta aproximación a la figura de un excelente escritor y a estos relatos de recreación histórica, fábula moral y evocación del tiempo y su humana significación que se unen, además de en los aspectos señalados con anterioridad, en la posesión de una limpia escritura sin desmayos, fruto de una de las más formidables alianzas de la ética y la estética en nuestro panorama cultural literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, Andrés (1978), “Introducción”, a AYALA, Francisco, *Los usurpadores / La cabeza del cordero*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-28.
- AYALA, Francisco (1949), *Los usurpadores* (edición de C. Richmond), Madrid, Cátedra, 1992.
- (1965), *Mis mejores páginas*, Madrid, Gredos.
- [1977], “Regreso a Granada”, en *Relatos granadinos*, pp. 71-83; *El tiempo y yo o El mundo a la espalda*, pp. 54-69.
- (1980), “Triunfo glorioso del príncipe Arjuna”, *Nueva Estafeta*, 23, octubre, pp. 4-10; “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”, en *Narrativa Completa*, pp. 1.197-1.205; (introducción de Manuel Ángel Vázquez Medel), Huelva, Fundación El Monte, 1997, Cuadernos Literarios “La Placeta”.
- (1987a), “Dulces recuerdos”, *El País*, Madrid, 9 de agosto; en *Narrativa Completa*, pp. 1.267-1.273.
- (1987b), “Los recuerdos y los olvidos”, *El País*, 4 de noviembre; en *El tiempo y yo*.
- (1992), *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, Madrid, Alianza.
- (1999), “Efectividad de la ficción literaria”, *El País*, Madrid, 20 de marzo, p. 11.
- (2006), *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*, Madrid, Alianza.
- BLANES VALDEIGLESIAS, Carmen (2001), *Un jardín barroco en los relatos de Francisco Ayala*, Málaga, Universidad de Málaga.
- CHICHARRO, Antonio (1996), “Del periodismo a la novela”, *Ínsula*, 589-590, enero-febrero, pp. 14-17; en *Aviso para navegantes (Crítica literaria y cultural)*, Salobreña, Alhulia, 2004, pp. 145-156.
- MURCIA SERRANO, Isabel (2004), “La influencia de Schopenhauer en Francisco Ayala: A propósito de «Glorioso triunfo del príncipe Arjuna»”, en VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.), *El tiempo y yo. Encuentro con Francisco Ayala y su obra*, Sevilla, Alfar, 2004, pp. 159-171.
- NAVARRO, Rosa (1992), “Introducción”, a AYALA, Francisco, *Relatos*, Madrid, Bruño.
- ORRINGER, Nelson O. (1998), “La superación del tiempo y del espacio en las ficciones de Ayala”, en VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (ed.), *Francisco Ayala: El escritor en su siglo*, Sevilla, Alfar, pp. 29-45.
- RICHMOND, Carolyn (1992), “Introducción”, a AYALA, Francisco, *Los usurpadores*, Madrid, Cátedra, pp. 13-96.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio y CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario. Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*, Granada, Diputación Provincial, 1992.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1980), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura (El ámbito de actuación social LITERATURA)*, Madrid, Taurus, 1990.
- VALVERDE VELASCO, Alicia M. (2001), “Ayala y el cuento literario. Estructura narrativa de *Los usurpadores*”, en SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. y VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (eds.), *Francisco Ayala, escritor universal*, Sevilla, Alfar, pp. 223-232.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1998), “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna: Síntesis de la cosmovisión ayaliana”, en VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (ed.), *Francisco Ayala: El escritor en su siglo*, Sevilla, Alfar, 1998, pp.163-178.



“Nuestro jardín”, de Luz García Duarte
(Óleo sobre lienzo, 57,5 x 82 cm)

FILOLOGÍA Y POESÍA EN LA TRADUCCIÓN DE LOS CLÁSICOS: AUSIÀS MARCH Y LUDOVICO ARIOSTO

JOSÉ MARÍA MICÓ
Universidad Pompeu Fabra

La traducción, filología máxima

No será necesario recordar una vez más la indiscutible verdad sobre los libros traducidos que Cervantes pone en boca de uno de los amigos de don Quijote («jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento», I, 6), pero tal vez resulte aleccionadora la lectura de otro pasaje menos frecuentado –salvo por los traductores– en que el propio Caballero de la Triste Figura conversa en la imprenta barcelonesa con un traductor del italiano (II, 62):

–¡Cuerpo de tal –dijo don Quijote–, y qué adelante está vuesa merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano *piace*, dice vuesa merced en el castellano *place*; y adonde diga *più*, dice *más*, y el *su* declara con *arriba*, y el *giù* con *abajo*.

–Sí declaro, por cierto –dijo el autor–, porque esas son sus propias correspondencias.

–Osaré yo jurar –dijo don Quijote–, que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. [...] Y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen.

Don Quijote se hace eco de un prejuicio humanístico contra la traducción de poesía en lengua vulgar, pues deja expresamente fuera, como dignas de todo elogio, las versiones «de las reinas de las lenguas, griega y latina». Ese prejuicio perdura hoy bajo diversas formas que a veces rozan el ridículo, como cuando, para preciarnos de eruditos o por no parecer ignorantes, citamos obras literarias extranjeras en su lengua original, que tal vez no dominamos y que posiblemente hemos leído en el castellano del traductor de turno. Por tanto, empezaré por confesar públicamente mi pecado de traducción de «lenguas fáciles», y concretamente del catalán y el italiano, dos de las lenguas más próximas geográfica e históricamente a la española. Esta labor, que parece estar en las antípodas de la investigación filológica monolingüe, forma parte a mi ver del mismo horizonte, del mismo paisaje y del mismo designio, porque toda traducción poética comparte el propósito más noble de la filología, que es el de entender y dar a entender los textos, y la ambición más alta de la creación, con la peculiaridad o la ventaja de ser una ambición secreta y servil, consagrada a la reconstrucción, es decir, a la recreación de una virtualidad literaria ajena. Si, como escribió Octavio Paz, «aprender a hablar es aprender a traducir» ⁽¹⁾, los textos literarios sólo pueden cobrar su sentido pleno cuando son reiterada e incansablemente traducidos a través de las generaciones.

La traducción es, pues, la filología máxima, pero está como ella condicionada por la historia. Muy a finales del siglo XV, Juan del Encina tradujo las églogas de Virgilio en octosílabos y en el estilo bajo («rústico» lo llama él mismo) propio del *sermo umilis*, y su versión, hoy inservible para quien quiera leer y entender cabalmente la lengua y la literatura del poeta de Mantua, conserva un gran valor histórico y aun un cierto encanto

⁽¹⁾ Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 21.

por su comicidad desenvuelta. Así sonaba el *Titire, tu patulae recubans sub tegmine fagi* de la primera égloga: «Títiro, cuán sin cuidado / que te estás so aquesta haya, / bien tendido e rellanado, / (...) / no hay quien cordojo te traya»; y lo que sigue es el *incipit* no menos famoso de la IX, *Quo te, Moeri, pedes?*: «¿Adónde aballas la pata, / Meris?». Sin embargo, para traducir la égloga IV, que hablaba de «cosas mayores» y que la Edad Media interpretó como vaticinio del nacimiento de Cristo, Encina escogió el estilo más elevado y la métrica más culta que tenía a su disposición, el *arte mayor* del *Laberinto* de Juan de Mena y los eruditos *decires* del Marqués de Santillana. Además de esto, el cónsul Polión se convirtió en el rey Fernando el Católico y la diosa Lucina en la Virgen María. Este abismo expresivo entre la traducción de la égloga IV y la de las demás no es desde luego justificable en términos de fría fidelidad traductológica, pero es perfectamente comprensible a la vista de la historia literaria, porque la traducción es, entre otras cosas, integración del canon ajeno en el propio. Siete décadas más tarde, las versiones virgilianas de Fray Luis de León y del Brocense dependen de la mediación del bucolismo idealizante e italianizante de Garcilaso de la Vega.

Algo parecido sucedió, sólo en el curso de veinte años, con las traducciones de Ausiàs March: en 1539, los versos de Baltasar de Romaní calcaban la obligatoria cesura tras la cuarta sílaba, pero en 1560, tras el triunfo de la métrica italiana en España, los endecasílabos de la bella traducción de Jorge de Montemayor fuerzan el significado del texto y lo petrarquizan inevitablemente ⁽²⁾.

En este punto es necesario establecer una distinción entre dos conceptos manejados por la teoría de la traducción y que el lector puede ver tratados en el importante estudio de Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa* ⁽³⁾; me refiero a los conceptos de reversibilidad y de equivalencia funcional. La reversibilidad, tal vez factible en textos no literarios y próximos en el tiempo, es prácticamente inalcanzable en textos poéticos, sobre todo si pertenecen a épocas remotas. Imaginemos a Camões devuelto al portugués a partir de la traducción latina que de algunos de sus sonetos hizo Vicente Mariner, o a Marcial re-latinizado a partir de una décima de Quevedo. El resultado sería absurdo, y aunque tal vez conservase una parte esencial de la información semántica, las pérdidas *poéticas* serían irreparables. Sin embargo, Quevedo tradujo a Marcial en redondillas, quintillas y décimas porque esa era la mejor manera, y tal vez la única, de naturalizarlo como poesía epigramática para sus contemporáneos. ¿Habría hecho mejor calcando artificiosamente la métrica cuantitativa de su modelo? Al mismo Quevedo se ha atribuido alguna vez, creo que por error, una traducción parcial del *Cant espiritual* de Ausiàs March en la que, evitando la transposición en endecasílabos, se opta también por la redondilla, decisión muy efectiva para aproximarla al tono de la poesía religiosa barroca:

Puys que sens tu algú a tu no basta,
dóna-m la mà o pels cabells me lleva;
si no estench la mia 'nvers la tua,
quasi forçat a tu mateix me tira.

Pues sin Ti cualquier que prueba
a Ti llegarse es en vano,
dame tu divina mano
o por los cabellos lleva.
Y si temiendo tu ira

⁽²⁾ Amplió estas consideraciones en la colectiva *Historia de la Traducción en España*, ed. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, pp. 175–208.

⁽³⁾ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milán, Bompiani, 2003 (aunque pronto contaremos con la traducción española de Helena Lozano Miralles).

no estiendo la mía a la tuya,
tú, forzado antes que huya,
para Ti mesmo me tira ⁽⁴⁾.

Con el fin de que la gran literatura del pasado siga siendo literatura para nosotros, debemos aspirar a la máxima reversibilidad posible del sentido literal y a la máxima equivalencia funcional de los elementos estilísticos, metafóricos, retóricos, versificatorios y aun culturales, porque el texto de los clásicos goza del privilegio de la perennidad, pero cada época necesita sus traducciones ⁽⁵⁾.

Filología y poesía en March

En la «Nota del traductor» de las *Páginas del Cancionero* expliqué los problemas del apelativo *Plena de seny* como muestra del deseable maridaje entre filología y poesía. Para no repetirlo aquí, pondré otro ejemplo doblemente inédito, pues afecta al texto original y forma parte del material que he ido acumulando con la idea –aplazada, pero no abandonada– de ofrecer un día todo Ausiàs March en traducción métrica. En el poema VII, plagado de problemas de interpretación, leemos la copla siguiente:

Enveja:s tal que tot primer confon
a tots aquells qui ab si la s'ajusten;
los envejats un poch ne molt no gusten
aquell mal tast que·ls envejosos fon.
Tal és Amor, car yo qui la m'ajust,
sent grans dolors dant-me folls moviments,
e vós haveu d'açó tals sentiments
com fort destrall ha de tallar molt fust.

March compara el amor con la envidia, y por eso la amada, como el envidiado, ni siquiera se da cuenta del amor que el poeta siente por ella. Es tan insensible como un hacha que va a cortar madera. Pero ¿por qué *molt fust*, «mucha madera», rebajando con el adjetivo la ponderación de la indiferencia de la dama? Tal vez debiéramos pensar en la posibilidad de que el autor quisiese decir *mòlt fust* («madera molida, machacada») o, mejor aún, *moll fust*, es decir, «madera blanda». Este sentido del adjetivo *moll*, 'blando', plenamente valenciano y común a varias lenguas románicas en la Edad Media, puede documentarse con mucha facilidad sin salir de la obra de March: «que yo amàs un cor de carn tan dur, / ffeu-lo ser moll» (XV, 31: «que ame tan duro corazón, pedidle / que se ablande»); «Axí com cell que·ll cap té dins calt forn / y el cors lançat sobre llit fresch o moll» (CII, 130: «Como el que tiene en horno la cabeza / y el cuerpo sobre un lecho fresco o blando»); «Fes que ta sanch mon cor dur amollesca» (CV, 13: «Haz que tu sangre el corazón me ablande»), y muchos casos más. Por otra parte, el sustantivo *fust*, como el castellano *madera*, tolera tanto el sentido genérico como el concreto, y por si

⁽⁴⁾ Cito, modernizando el texto, por Martín de Riquer, *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1946, p. 432.

⁽⁵⁾ Las traducciones son árboles de hoja caduca y muchos de los clásicos de las otras literaturas han ido perdiendo en castellano su vigor literario. Por razones distintas, ese era el caso –y ojalá no siga siéndolo– de dos grandes poetas que necesitaban volver a ser literatura en España y a cuya traducción me he dedicado en los últimos años: Ausiàs March, *Páginas del Cancionero*, edición de Costanzo Di Girolamo, traducción de J. M. M., Valencia, Pre-Textos, 2004, y Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, traducción, introducción y notas de J. M. M., Madrid, Espasa – Biblioteca de Literatura Universal, 2005. Los párrafos siguientes sólo pretenden hacer un balance rápido de esa experiencia, ofreciendo algún dato nuevo para la reflexión.

eso fuera poco, en March son frecuentes los versos con hemistiquios simétricos y antítesis de los adjetivos, como puede verse, sin ir más lejos, en el poema anterior de la colección: «que bon sement en mala terra met», «negre forment no dóna blanca pasta» (vv. 34 y 43). Ese podría ser el caso de VII, 40, con paralelismo sintáctico, simetría entre dos sustantivos concretos (*destral* y *fust*) y antítesis de sus respectivos epítetos (*fort* y *moll*). Naturalmente, para cambiar el texto de los clásicos no basta una impresión de lector, por ingeniosa que pueda parecer, pero es que en este caso la propuesta, nacida con toda simplicidad en el proceso de traducción, estaría muy lejos de ser lo que los especialistas llaman una *emendatio ope ingenii*, pues lo más curioso es que, entre las variantes de los testimonios antiguos, dos buenos manuscritos –que a lo que alcanzo no suelen coincidir– comparten la lectura *moll*, desatendida, o descartada sin explicación, por todos los editores modernos ⁽⁶⁾:

molt *FABG₂HLM* : mal *NDbcde* : moll *EK*

La creación y la traducción no deberían olvidar nunca que los textos literarios —aun los de ayer mismo— existen en la historia, y la filología no debería perder de vista el hecho de que la poesía no es sólo una cuestión de significado, sino de valor literario. Es posible que, con el tiempo, la poesía y la filología desautoricen mi traducción de la sexta estrofa del poema VII de Ausiàs March, que hoy por hoy no puede ser otra que la siguiente:

La envidia es tal, que empieza confundiendo
a todos los que aceptan su comercio;
no llegan a gustar los envidiados
el amargor que aflige a los que envidian.
Así es Amor, pues yo, que lo he aceptado,
gran dolor siento y tengo impulsos locos,
y de esto tenéis vos tanta conciencia
cual dura hacha que corta blanda tabla.

De algunos poetas extranjeros de los siglos XIX y XX tenemos dos, tres y en algún caso hasta media docena de traducciones recientes, pero Ausiàs March, «el mejor poeta lírico europeo del siglo XV» en autorizada opinión de Costanzo Di Girolamo ⁽⁷⁾, no tiene aún una traducción completa con la mínima dignidad literaria, ni aun con el imprescindible desciframiento literal ⁽⁸⁾. Fue un clásico indiscutible para Santillana, Garcilaso, Montemayor o Quevedo, lo sigue siendo para algunos de los mejores poetas contemporáneos –como Carlos Marzal–, forma parte esencial –o debería hacerlo– del canon hispánico, y más de dos tercios de su obra siguen siendo hoy una *terra incognita* para los lectores españoles.

⁽⁶⁾ Tomo los datos de la edición de Robert Archer, Ausiàs March, *Obra completa*, Barcelona, Barcanova, 1997, p. 63 del volumen de *Apèndix*.

⁽⁷⁾ *Páginas del Cancionero*, p. 9.

⁽⁸⁾ Hay varias selecciones y antologías a cargo de muy buenos traductores y poetas contemporáneos, como Enrique Badosa, José Batlló, Pere Gimferrer, Juan Antonio Icardo o Juan Ramón Masoliver, pero la única traducción moderna completa es una prosificación de Rafael Ferreres (Madrid, Castalia, 1979) que, aunque representa un gran esfuerzo, meritorio en sí mismo, «es una versión palabra por palabra», «a veces da un texto aún más oscuro que el original» e «incurre a menudo en muy graves errores de interpretación» (Costanzo Di Girolamo, *Páginas del Cancionero*, p. 75).

Ariosto y la traducción de la forma

La primera traducción del *Orlando furioso*, y también la más afortunada editorialmente, fue la de Jerónimo de Urrea (1549). El «capitán» Urrea, aludido para mal en el *Quijote*, eliminó buena parte del canto tercero (el de exaltación de la familia d'Este), desvirtuó episodios importantes (entre ellos el del viaje de Astolfo a la luna) al suprimir por motivos religiosos varias octavas con alusiones al arcángel san Miguel o a san Juan Evangelista, dulcificó las críticas ocasionales a los españoles y, sobre todo, añadió no pocas octavas (especialmente en el canto XXXV) para incorporar a su versión un elogio de diversos próceres de los que Ariosto no tuvo noticia. Hoy esa conducta nos sorprende, pero era bastante común y respondía al deseo interesado de *traducir* de manera efectiva el elemento panegírico que contenía el original. Además, tanto la atenuación de las implicaciones religiosas como la hispanización de los temas y de los personajes se dieron en otras traducciones del *Furioso*, como en la versión, también en octavas, de Hernando de Alcocer (1550) y en la prosificación de Diego Vázquez de Contreras (1585), elogiada por Alonso de Ercilla precisamente porque el traductor había acertado a quitar «las cosas licenciosas y las impertinentes para nuestra nación».

No se conocen traducciones de los siglos XVII y XVIII, pero a lo largo del XIX aparecieron varias, tanto en verso (de Augusto de Burgos y de Vicente de Medina y Hernández) como en prosa (de Manuel Aranda y Sanjuán y de Francisco J. de Orellana). La última traducción versificada, publicada en 1883, fue la del incansable Juan de la Pezuela, conde de Cheste, quien suprimió el largo y divertido episodio de Astolfo y Giocondo (es decir, casi todo el canto XXVIII), mientras que la pudicia o el nacionalismo le inspiraron otras muchas censuras menos llamativas y más estratégicas.

De eso hace más de ciento veinte años, y hoy todas esas traducciones, en verso o en prosa, tienen un indudable interés histórico y filológico, pero no literario, y ni siquiera nos aseguran la comprensión literal y completa del texto de Ariosto. Además de las censuras o modificaciones arbitrarias que las hacen inútiles para un lector de hoy, los dos traductores más destacados, Jerónimo de Urrea y Juan de la Pezuela, fueron víctimas de lo que podríamos llamar la superstición de la forma. La conservación o el calco escrupuloso de las rimas en disposición idéntica a la original (es decir, la octava con rimas consonantes *ABABABCC*) no es garantía alguna de fidelidad, y aun puede suceder lo contrario, pues suele obligar a decir cosas que el autor nunca dijo. Pondré un par de ejemplos tomados literalmente al azar, con la única prevención de que procedan de episodios importantes.

En la isla de Alcina, Ruggiero se topa con unos personajes monstruosos que son la representación alegórica de los pecados (*Orlando furioso*, VI, 62).

Chi senza freno in s'un destrier galoppa,
chi lento va con l'asino o col bue,
altri salisce ad un centauro in groppa,
struzzoli molti han sotto, aquile e grue;
ponsi altri a bocca il corno, altri la coppa;
chi femina è, chi maschio, e chi amendue;
chi porta uncino e chi scala di corda,
chi pal di ferro e chi una lima sorda.

Por mor de la rima, Urrea convierte la lentitud del asno y el buey (v. 2) en «corredor, suelto venado»; el conde de Cheste transmuta los tres tipos de aves del verso 4 (avestruces, águilas y grullas) «en gimios y en raposas»; después conserva algo del paralelismo del v. 5, pero a costa de decir absurdamente «éste un cuerno, botella aquél

destapa», y los monstruos del pareado, provistos en Ariosto de garfios y escalas de cuerda, van en Pezuela «vibrando un asador, de un perro encima».

En otro pasaje del *Orlando*, un viejo ermitaño quiere aprovecharse de Angélica, a la que ha dormido con una pócima (VIII, 49-50):

Egli l'abbraccia et a piacer la tocca
 et ella dorme e non può fare ischermo.
 Or le bacia il bel petto, ora la bocca;
 non è chi 'l veggia in quel loco aspro et ermo.
 Ma ne l'incontro il suo destrier trabocca;
 ch'al disio non risponde il corpo infermo:
 era mal atto, perché avea troppi anni;
 e potrà peggio, quanto più l'affanni.
 Tutte le vie, tutti li modi tenta,
 ma quel pigro rozzon non però salta.
 Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta;
 e non può far che tenga la testa alta.
 Al fin presso alla donna s'addormenta;
 e nuova altra sciagura anco l'assalta:
 non comincia Fortuna mai per poco,
 quando un mortal si piglia a scherno e a gioco.

Ariosto ensarta maliciosamente una serie de alusiones sexuales basadas en el contraste entre el *destrier* ('corcel') y el *rozzon* ('rocín, jamelgo'): el ermitaño quiere y no puede, porque el cuerpo no le responde («non può far che tenga la testa alta»). Urrea dice las dos veces *rocín* e intenta compensar en las rimas, aun a costa de convertir «quel loco aspro et ermo» en un «vallejo» y el «per poco» en un «por poquito», el humor que se le escapa por la otra vía. La metáfora zoológica desaparece por completo de la traducción del Conde de Cheste, para quien el ermitaño «en vano se revuelve y se atormenta».

Imagine el lector cuál puede ser el saldo de estas leves y alevnes infidelidades en una obra de casi cuarenta mil versos. Ariosto ya no era Ariosto, y urgía recuperar en castellano y, con ello, devolver a la literatura española uno de los textos más influyentes de la literatura universal, que fue inspiración y ejemplo para maestros como Cervantes, Góngora o Lope de Vega. Más allá de la increíble riqueza y variedad de los episodios, convenía preservar también la legibilidad de la narración, la musicalidad del verso y la agilidad de la ironía, tres de las grandes virtudes del *Orlando furioso* que, por una razón u otra –alguna vez por impericia de los traductores, pero sobre todo por la misma evolución de la lengua y por las transformaciones de la sociedad literaria–, se habían difuminando o desvanecido. Como mínima muestra de mis opciones de traducción, doy aquí la versión de las recién citadas octavas de Angélica y el ermitaño:

Él la abraza y la toca, y ella duerme
 sin poder hacer nada. Como nadie
 lo ve en aquel lugar desierto y yermo,
 la besa ora en el pecho, ora en la boca.
 Mas su corcel tropieza en el intento,
 porque el cuerpo gastado no responde:
 no le permite obrar su edad anciana,
 y menos puede cuanto más se afana.
 Lo intenta de mil modos, pero el pobre
 jamelgo ya no está para dar saltos.
 Tensa la rienda, le sacude el freno,
 mas no consigue que alce la cabeza.
 Al fin junto a la dama se adormece,

y aún ha de sucederle otra desgracia,
que la Fortuna, cuando prende a alguien,
no lo quiere soltar sin ensañarse.

Después de muchas reflexiones y probaturas, opté por una traducción en estrofas de ocho endecasílabos: sueltos los seis primeros, y en rima asonante o consonante los dos últimos, para que el pareado de cierre –además de otras asonancias ocasionales en los pasajes más elaborados y aliterativos– garantizase la función cohesiva y estructurante de la octava, de gran importancia en el compromiso lírico-narrativo del *romanzo* ariostesco. A juzgar por lo que hicieron Urrea, Alcocer y Vázquez de Contreras, en el siglo XVI sólo eran concebibles las dos soluciones extremas: o la octava con rimas *ABABABCC* o la prosificación, pero hoy podemos buscar otras fórmulas que, evitando las tergiversaciones de las rimas forzadas, preserven la condición poética del original. Creo que la misma fórmula aplicada al *Orlando* valdría para la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, que anda entre nosotros bastante desvalida y que algún día habrá que traducir como merece (⁹).

Sea como fuere, no me cabe duda de que, con el pasar de las generaciones,

Forse altro tradurrà con miglior plettro.

(⁹) No sé si algún día emprenderé esa tarea, pero quiero aprovechar para agradecer aquí, además de la propuesta que en su día me hizo Claudio Guillén, la generosa recepción que mi traducción del *Orlando* ha tenido entre lectores como Ramón Andrés, Rossend Arquès, Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca, José Luis García Martín, Javier Gómez Montero, Pier Vincenzo Mengaldo, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Rafael Ramos, Francisco Rico, Javier Rioyo, Cesare Segre, Jaime Siles y algún reseñador anónimo que ojalá se sienta aludido en esta nota.

Apéndice: otro poema de Ausiàs March

VI

Molt he tardat en descobrir ma falta,
 per joventut que m' negà speriment.
 En hun cas nou l'om és mal conexent,
 e ja pus fort havent rahó malalta
 4 per gran esforç de folla voluntat;
 car tant com és la voluntat moguda,
 hom deu haver del seny major ajuda
 8 si virtuós deu ésser nomenat.

Qui son camí verdader ha erat
 per anar lla hon vol sojorn haver,
 és-li forçat que prengua mal sender
 12 e may venir a son loch desijat.
 Tal cas m' à pres, volent-me contentar
 mon ferm voler per altre tal amant:
 no ha trobat lo seu propii senblant,
 16 car son esguart és verament amar.

L'enteniment en qui-l juhý no's clar,
 fforçadament ha pendr'opinions;
 voluntat mou sufistiques rahons,
 20 ffent-les valer e per bastans passar.
 Sí com florí qui bona color ha
 e no val res, coneguda sa ley,
 n' à pres a mi qu'en pensa muntí rey,
 24 ffahent rahons quals veritat desfà.

E si pas mal, bon dret ho consentrà,
 puys és dit foll cell qui serveix senyor
 qui no pot fer content bon servidor
 28 e per null temps negun dret juhý fa;
 e més, que mal administrador és:
 al cavador dóna loguer de metge;
 en los lochs plans fa durar l'estret setge,
 32 e fort castell en tera tost l' à mes.

Pren-me'n axí com al grosser pagés
 que bon sement en mala terra met;
 ultracuydat, pens'aver bon splet
 36 d'aquell terreny qui buyda los graners.
 Assats ha seny qui no ha sentiment
 per encerquar e trobar la rahó,
 e pren esment de mal del companyó;
 40 per cas passat jutja lo seu present.

Seguint l'estil que natura consent
 e ço que-l seny en veure clar abasta,
 negre forment no dóna blancha pasta,
 44 ne l'ase ranch és animal corrent;
 tanpoch serà que nulla dona senta
 ne veja prim lo fin secret d'Amor,
 si per amar no sofrir gran dolor
 48 y en sentiment triada'n millers trenta.

Plena de seny, si algú mi esmenta,
 tots los hoents dien que só mellor,
 pus flach e fort e callant amador,
 52 ma voluntat faent d'Amor serventa.

VI

Mucho he tardado en descubrir mi falta:
 mi juventud no toleró experiencia.
 Los casos nuevos son mal entendidos
 4 y aún peor con la razón enferma,
 porque la loca voluntad se impone;
 cuando la voluntad es muy activa,
 más necesita el hombre su juicio
 8 si quiere ser llamado virtuoso.

Quien ha errado el camino verdadero
 pensando solamente en el descanso,
 es forzoso que tome mal sendero
 12 y nunca llegará donde desea.
 Así me ha sucedido: saciar quise
 mi firme amar con otro semejante,
 y no he podido hallar correspondencia,
 16 pues amar de verdad es mi designio.

Quien no goza de claro entendimiento
 obligado se ve a tomar consejos;
 voluntad da sofisticas razones
 20 y quiere que se acepten como buenas.
 Como el falso florín de hermoso brillo,
 que nada vale, así me ha sucedido:
 en la imaginación me elevé a rey,
 24 mas la verdad deshace mis razones.

Y si lo paso mal, es por derecho,
 pues está loco aquel que sirve a un amo
 que al leal servidor no da contento,
 28 que no emite ningún juicio justo
 y administra de pésima manera:
 paga al enterrador jornal de médico,
 prolonga el duro asedio en campo llano
 32 y al instante derriba un gran castillo.

Me ocurre como al rudo campesino
 que echa buena simiente en mala tierra;
 confía en obtener buena cosecha
 36 de un bancal que vacía los graneros.

Bastante juicio tiene quien, sin luces
 para buscar y hallar una razón,
 aprende la lección del mal ajeno
 40 y por pasados casos juzga el suyo.

Según lo que consiente la natura
 y lo que el juicio alcanza a ver bien claro,
 ni el negro trigo da la masa blanca,
 44 ni el asno cojo es animal ligero;
 tampoco puede ser que mujer sienta
 ni vea, sutil, de Amor el fin secreto,
 si por amar no sufre y si no tiene
 48 un juicio escogido entre millares.

Toda cordura, si me nombran, todos
 opinan que yo soy mejor amante,
 el más débil y fuerte y silencioso,
 52 pues es mi voluntad de amor sirvienta.

ORTEGA Y DOSTOIEVSKI EN LA NARRATIVA DE ROSA CHACEL

SULTANA WAHNÓN
Universidad de Granada

1. *El primado de la conciencia en Estación. Ida y vuelta*

En el prólogo que escribió para *La sinrazón*, cuando ésta se reeditó en España, Julián Marías dijo, entre otras cosas, que Rosa Chacel era “un nombre insustituible en la literatura española de nuestro siglo” y que se encontraba “entre los más admirables escritores de un siglo admirable”.¹ Sin embargo, por extraño que pueda parecer, el prólogo de Marías no satisfizo a la autora, quien años después se refirió a él en estos términos: “Mirándolo bien, no es un prólogo. Es una semblanza mía extraordinaria, pero del libro ni una palabra”.² En realidad, lo que le reprochaba Chacel al filósofo era que en otro trabajo suyo, también sobre *La sinrazón*, hubiera dicho –según ella misma recordaba– que este libro no era una novela: “Ha dicho cosas excelentes de mi calidad literaria en *La sinrazón*, pero también ha dicho que no es una novela. ¡Le parece que *La sinrazón* no es una novela! Ve en ella la literatura, pero no ve la novela”, exclamaba la autora con sincera consternación y, por supuesto, sin compartir en absoluto la opinión de Julián Marías.³

El desconsuelo de la novelista debió de ser tanto mayor por cuanto que la valoración procedía de un discípulo de Ortega, cuyas tesis e ideas sobre el género novelesco habían inspirado en gran medida su tarea narrativa. Pero, a decir verdad, Marías no era el único que por aquellos años localizaba las mejores cualidades de la obra de Chacel en la escritura, es decir, en su lenguaje y estilo, en lugar de en valores más específicamente narrativos. No otra era también la opinión de la mayoría de los jóvenes escritores que habían asumido la tarea de recuperar y reivindicar a la autora tras su regreso a España desde el exilio. Bien porque realmente estuviesen convencidos de lo que decían, bien porque estuviesen influidos por su propia concepción formalista de lo literario, estos escritores, entre los que se encontraban Gimferrer, Ana María Moix, Clara Janés y Luis Antonio de Villena, enfatizaron sobre todo los valores lingüístico-estilísticos de la obra de Chacel, su escritura. Así ocurría, por ejemplo, en la reseña que Luis Antonio de Villena escribió para las *Novelas antes de tiempo* y que localizaba lo más valioso de esta *literatura* –y él mismo rectificaba: “me corrijo..., novelística”– en su “estilo y lenguaje ricos, abundantes, emanadores”. Sin desatender lo que en ella había también de pensamiento o “idea” –de hecho, Villena caracterizaba la literatura de Chacel como “idealista”–, el artículo era, sobre todo, una celebración de su lenguaje, de su “perfección contundente”, de “su frase siempre exacta y nunca escueta”, en suma, de todo eso que –como decía ya al final del artículo– hacía que uno se detuviese y exclamase: “¡Pero qué bien está escrito!”, frase que, según Villena, era “el marchamo infalible de todos los grandes escritores”.⁴

¹ Julián Marías, “Prólogo” (1969), en Rosa Chacel, *La sinrazón*, Barcelona, Plaza & Janés, 1994, págs. 7–12.

² Shirley Mangini, “Entrevista con Rosa Chacel”, *Ínsula*, núm. 492, noviembre 1987, págs. 10–11.

³ *Ibidem*.

⁴ Luis Antonio de Villena, “Rosa Chacel: novelar ideas”, *Nueva Estafeta*, núms. 31–32, 1981, pág. 100.

No debe extrañar, pues, que todavía poco antes de su fallecimiento en 1994, Chacel siguiera lamentándose de que su obra estuviera poco reconocida en España.⁵ Aunque tras su regreso del exilio no le faltaron homenajes ni monográficos, es muy posible que la autora echara de menos una más justa y precisa valoración de su aportación a la narrativa española del siglo XX. Tal como ella lo veía, la novela española no estaba precisamente en su mejor momento cuando ella empezó a escribir. A comienzos de los años veinte, los grandes escritores del siglo XIX ya habían desaparecido o eran muy ancianos, y los noventayochistas que todavía publicaban, Unamuno, Valle-Inclán y Baroja, habían creado mundos tan personales que sólo cabía imitarles.⁶ Para encontrar su propio camino en novela, Chacel tuvo, pues, que mirar fuera de España, hacia la narrativa que se escribía en otros países. Y en este sentido el primer y gran modelo que encontró fue Dostoievski, de quien se confesó voraz lectora desde que tenía doce años, y cuyo retrato, según ella misma declaró en cierta ocasión, tenía siempre encima de la mesa mientras escribía.⁷

En lo que a España se refiere, sólo una figura le sirvió de modelo y de continua fuente de reflexión e inspiración, pero no fue la de un novelista, sino la de un filósofo. A Ortega lo empezó a leer Chacel casi al mismo tiempo que empezó a escribir, es decir, a comienzos de los años veinte. Para entonces, Chacel ya había dejado su primera vocación artística –iba a ser pintora o escultora, pero tuvo que abandonar el proyecto por razones de salud– y se había decidido por la literatura; frecuentaba el Ateneo y había entrado en contacto con los escritores de vanguardia en España, con los ultraístas. Su primer cuento lo publicó precisamente en la revista de este grupo, en *Ultra*. Ya en ese momento, Ortega, a quien todavía no había conocido personalmente, ejercía sobre ella un auténtico magisterio, que en su caso, además, era el que le hacía caminar con seguridad hacia la meta que se había marcado, la de ser novelista:

...Ortega ejercía su influencia personal en dos formas: una, con su presencia, otra, con su simple existencia. El hecho Ortega era una cuestión personal de toda mi generación. La empresa de Ortega, su triunfo intelectual y social eran nuestro triunfo; estoy por decir que su talento era nuestro talento (...). Ortega estableció esa especie o casta (...) intelectual que consiste, estrictamente, en vivir poniendo el honor en la misión de pensar. (...) Si logro retrotraer mi pensamiento a aquellos años –del 1920 al 25– y hacerme la idea de que no he pasado de allí, podré revivir aquella confianza ciega, aquella seguridad que daba sentido a nuestra vida.⁸

De manera que Chacel leía ya a Ortega cuando en 1922 salió de España hacia Italia, acompañando a su marido, el pintor extremeño Timoteo Pérez Rubio, que había obtenido una beca de cuatro años para la Academia de Roma. En el libro de memorias que le dedicó, con el título de *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Chacel contaría luego que, cuando marchó hacia la Italia del Duce, llevaba sólo dos libros en su equipaje: el *Retrato del artista adolescente*, de Joyce, en la magnífica traducción de Dámaso Alonso, y el primer tomo de las obras de Freud. Pero también que, una vez instalados en la Academia, ella y su marido pedían de vez en cuando libros a España, entre los que se encontraban las obras de Proust, más libros de Freud, “y de España creo que sólo Ortega”.⁹

⁵ Véase *El País*, sábado 12 de marzo de 1994, pág. 31.

⁶ Véase R. Chacel, “Noticia” (1974), en *Estación. Ida y vuelta*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 74.

⁷ Antonio Núñez, “Encuentro con Rosa Chacel”, *Ínsula*, núms. 296–297, 1971, pág. 20.

⁸ Cit. por Shirley Mangini, “Introducción”, en Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta*, op. cit., pág. 28.

⁹ R. Chacel, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, en *Obra completa. Autobiografías*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2004, págs. 298–299.

Fue aquí, en Roma, al mismo tiempo, pues, que leía a Joyce, a Proust, a Freud, a Ortega y, por supuesto, siempre a Dostoievski, donde Chacel empezó a escribir su primera novela, *Estación. Ida y vuelta*, que estaba ya terminada antes de regresar a España, es decir, a finales de 1926. Se trataba de una original novela de vanguardia que no se parecía a casi nada de lo que por entonces se hacía en España y que, por lo mismo, está considerada como la novela de la Generación del 27 –honor que compartiría con *Locura y muerte de nadie*, de Benjamín Jarnés. Es un lugar común afirmar que Chacel la escribió desde los presupuestos del “arte por el arte” o de la literatura “deshumanizada”, tal como éstos fueron expuestos por Ortega en su conocido ensayo *La deshumanización del arte*.¹⁰ Sin embargo, una relación directa entre esta concreta novela de Chacel y este concreto ensayo orteguiano es difícil de probar. Aun cuando la autora misma ha reconocido que escribió esta novela bajo la influencia de Ortega y completamente convencida de sus tesis, el prólogo donde hizo estas declaraciones no citaba precisamente *La deshumanización del arte*, sino otros ensayos anteriores del filósofo: las *Meditaciones del Quijote*, de 1914, y el primer tomo de *El Espectador*, de 1916.¹¹ Todo lo cual parece, por otro lado, perfectamente lógico, si se tiene en cuenta que *La deshumanización del arte* apareció primero en las páginas del periódico madrileño *El Sol* en 1924 y se publicó como libro, junto con *Ideas sobre la novela*, en 1925, es decir, cuando Chacel se encontraba en Roma y en el mismo año en que ella comenzó a escribir su novela. Es, por lo tanto, muy verosímil que en ese momento o no hubiera leído todavía el famoso ensayo de Ortega o, si lo había leído, no estuviera tan familiarizada con él como lo estaría, seguramente, con esos otros ensayos anteriores que conocía desde hacía tiempo.

Claro es que estos otros ensayos de los años diez contenían ya, en lo esencial, el pensamiento estético de Ortega. Según la propia Chacel, la idea esencial que ella extrajo de aquellos primeros libros del filósofo fue la de la necesidad de *innovar*, de crear algo nuevo, y sobre todo personal, sin imitar a nadie: “Meditar en el Quijote era ir por nuestro propio camino, sin más innovación que la de ir con los ojos abiertos a todo lo que pasaba y a todo lo que quedaba”.¹² Pero, además de esto, y puesto que había leído tan bien a Ortega, Chacel había tenido que entender perfectamente que el camino por el que, según el filósofo, no se podía ya seguir transitando era el de la novela del XIX, con la que las *Meditaciones del Quijote* habían sido especialmente severas. Lo que Ortega le reprochó aquí a la novela realista y al realismo decimonónico en general fue su énfasis positivista en lo real y en los hechos: “Hechos, sólo hechos”, dijo con sarcasmo y parafraseando a un personaje de Charles Dickens. No menos crítico se mostró con la novela naturalista, tipo Zola, a la que censuró su concepción determinista del hombre y su consecuente afán en “la representación del medio” en la novela. Pero, como en aquella década de los diez Ortega no tenía todavía una alternativa contemporánea que oponer a esta novela decimonónica, el modelo literario que eligió para simbolizar el cambio que deseaba fue el cervantino, el del *Quijote*, cuyo protagonista era todavía un héroe, es decir, alguien que, aun sin ser libre del todo, quería serlo, que no se sometía al medio ni al ambiente, y cuyas aventuras no eran en realidad aventuras, acción, sino proyecciones de un ideal subjetivo en la realidad objetiva. La original tesis de Ortega en este ensayo era, precisamente, la de que en el Quijote, a despecho de las apariencias, la

¹⁰ Véase, por ejemplo, Shirley Mangini, “Introducción”, *op. cit.*, pág. 25.

¹¹ Véase R. Chacel, “Noticia”, *op. cit.*, pág. 74.

¹² *Ibidem*, pág. 75.

primacía no era ya de las aventuras, de la acción, sino de lo que llamaba él “lo psicológico”, es decir, del “mundo interno”, la “conciencia”, “lo subjetivo”.¹³

Se entiende, pues, que a la hora de elegir un camino narrativo propio, Rosa Chacel optase por escribir una novela en la que la primacía la tuviera también lo psicológico. *Estación. Ida y vuelta* es, desde luego, una novela completamente ajena a los cánones de la novela realista, con apenas hechos ni, por consiguiente, acción, aventura o intriga. No es que carezca del todo de argumento: acertamos a ver que el protagonista está enredado en un clásico triángulo amoroso y hasta llegamos a conocer algunos datos, muy escasos, acerca de las dos mujeres entre las que oscilan sus sentimientos. Pero ese argumento, amén de ser mínimo, lo conocemos sólo a través de la conciencia del protagonista, que es quien narra –mejor dicho, quien *piensa*– en primera persona y quien nos presenta los escasos hechos de que se nos da noticia, que por lo mismo nos son presentados tal y como él los vive, no tal y como son, es decir, subjetiva, no objetivamente. Es precisamente la índole de este protagonista, que piensa mucho más que vive, lo que me lleva a proponer un posible vínculo entre la novela de Chacel y el contenido de otro ensayo de Ortega, de ésos que Chacel debía de haber leído bien, puesto que llevaba años publicado: el “Ensayo de estética a manera de prólogo”, que el filósofo publicó en 1914 como prólogo a un libro de poemas de Moreno Villa.

Además de la primera formulación de la teoría orteguiana de la metáfora, este ensayo contenía una crítica del utilitarismo estético, que, acompañada de una apología del desinterés en sentido kantiano, acababa desembocando otra vez, como en las *Meditaciones del Quijote*, en una crítica del arte y la literatura del siglo XIX. Pero aquí lo cuestionado no fue ya el realismo, sino el romanticismo o, al menos, la concepción de la literatura como “expresión de la interioridad humana, de los sentimientos del sujeto”, que se tiene por característicamente romántica.¹⁴ Según explicaba Ortega, el siglo XIX había entendido mal el papel de lo subjetivo y del sentimiento en el arte. Lo específicamente estético, esto es, desinteresado, no era –decía– expresar la subjetividad propia, las emociones y sentimientos del yo personal, sino, al contrario, representar la subjetividad, propia o ajena, como algo extraño y ajeno al yo propio, haciendo así de ella un objeto de contemplación estética. Y, para ilustrar cómo podía el arte hacer esto, el filósofo invocó de nuevo esa criatura de la imaginación que era el irreal “objeto” Don Quijote,¹⁵ pero, además, echó mano también de un ejemplo escultórico: el del *Penseroso* de la capilla medicea, es decir, la figura de Lorenzo de Médici esculpida por Miguel Ángel en figura de pensador.

Si esta concreta escultura podía simbolizar lo que, para Ortega, era el arte, lo estético, era, en primer lugar, porque, como Don Quijote, el *Penseroso* de Miguel Ángel era un “objeto puramente imaginario”; y, en segundo lugar, porque en el caso de la criatura escultórica podíamos contemplar estética y, por lo tanto, objetivamente, lo más subjetivo, es decir, el acto de pensar en sí mismo, sin que mediara la palabra del escultor: “En el *Penseroso* tenemos el acto mismo de pensar ejecutándose. Presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente”.¹⁶ Justamente por no mediar la palabra del escultor, por no ser el escultórico un arte narrativo, sino puramente representativo (imitativo en sentido aristotélico), era del todo imposible que

¹³ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, págs. 111–112.

¹⁴ J. Ortega y Gasset, “Ensayo de estética a manera de prólogo”, en *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, Madrid, Tecnos, 1995, pág. 178.

¹⁵ “Don Quijote no es ni un sentimiento mío, ni una persona real o imagen de una persona real: es un nuevo objeto que vive en el ámbito del mundo estético, distinto éste del mundo físico y del mundo psicológico” (*ibidem*).

¹⁶ *Ibidem*, pág. 172.

el espectador se identificase con la figura representada: “Me doy perfecta cuenta – concluía Ortega– de que el *Penseroso* es él y no yo, en su *yo* y no en el mío”. De ahí que, al final del ensayo, apostara por un arte literario que, como la escultura de Miguel Ángel, dejara de narrar las cosas para pasar a presentarlas en su pura presencia, en el acto mismo de ejecutarse.¹⁷

Y quizás fuese esto lo que se propuso Rosa Chacel en su primera novela, cuyo protagonista podría ser perfectamente un *penseroso* en sentido orteguiano; y no sólo por tratarse de un personaje caracterizado por pensar, cuya única actividad o acción sería pensar, sino también y sobre todo por ser un personaje del que no se nos *dice* que piensa, sino al que *vemos* pensando, en el acto mismo de pensar ejecutándose. Como, además, era un protagonista masculino, parece muy verosímil que la autora se hubiese propuesto intencionadamente representar el pensar de alguien a quien fuera imposible identificar con ella misma ni, por tanto, considerar expresión de su subjetividad. Por todo lo expuesto, se entenderá que, además de parecerse al símbolo escultórico de Ortega, el protagonista de *Estación. Ida y vuelta* se parezca también a algunos personajes de Dostoievski, en especial al protagonista de *Memorias del subsuelo*, con cuyo morboso y desesperante diálogo consigo mismo habría, desde luego, que poner en relación el monólogo interior del personaje de Chacel. No obstante, la autora habría ido todavía más lejos que Dostoievski a la hora de encerrar a su personaje en su mundo interior, desconectándolo de la realidad exterior. Mientras que en las *Memorias del subsuelo* es posible todavía saber bastante de lo que ocurre alrededor del sujeto pensante porque él mismo lo narra, es decir, porque su diálogo interior se da todavía en el interior de una trama, de un argumento; en la novela de Chacel, en cambio, el predominio que llega a tener la actividad mental del sujeto es tal que prácticamente anula la acción, reducida a la mínima expresión. Existe, además, otra diferencia con Dostoievski: el monólogo interno del personaje de Chacel incorpora ya técnicas surrealistas, propias del ambiente vanguardista que respiró la autora, y en las que pudieron influir también sus lecturas de Freud. Como ejemplo, véase el siguiente pasaje de la novela en el que, por supuesto, asistimos directamente a lo que ocurre en el interior de la mente del protagonista:

Sin metáfora, yo he sentido positivamente mi voluntad sujeta por un hilo de araña (...). Haber pasado un gran rato inmóvil, hecho cosa abandonada, y volver poco a poco a recobrar la voluntad, más bien que vuelva ella hacia nosotros (...). Porque además la responsabilidad... ¿Qué puede suceder si se rompe el hilo? Es preciso que la conciencia ayude o que haga la vista gorda. Y después de esto viene el pensar. Pero, ¿cómo he podido? ¿Y cómo no acontece el cataclismo esperado? Y ¿cómo pude haberme pasado así la vida! ¿Pude? No, no pude. Hubiera podido. Ésa es la cuestión. Ese condicional es la complicación psicológica del verbo.¹⁸

La novela era tan original que no sólo no se parecía a nada de lo que por entonces se hacía en España, sino que ni siquiera era del todo asimilable a lo que habían hecho o estaban haciendo los grandes narradores europeos del momento: ni los que Chacel conocía, Proust y Joyce, ni los que todavía no había leído, Kafka, Musil, Canetti o Virginia Woolf. Sólo pasado el tiempo se le pudo encontrar conexión con una corriente, de la que esta novela se considera por eso un precedente: la del *nouveau roman* francés, con el que la propia autora ha dicho sentirse identificada, al igual que con algunas novelas españolas de posguerra como *Tiempo de silencio*, de Martín Santos. En cualquier caso, la primera novela de Chacel era, desde luego, demasiado experimental

¹⁷ *Ibidem*, pág. 173.

¹⁸ R. Chacel, *Estación. Ida y vuelta*, *op. cit.*, pág. 125.

no sólo para los lectores de la época, sino incluso para los de hoy, lo que explica no sólo el escaso éxito que tuvo en su momento, sino la pobre recepción de que disfruta todavía ahora.

Y quizás sea también esto lo que explicaría la pequeña decepción que Rosa Chacel se llevó cuando, por fin, tras su regreso a Madrid desde Roma, entró en contacto personal con Ortega. La beca que le había sido concedida a su marido finalizó en 1927, y fue en ese emblemático año cuando la escritora regresó a España ya con su primera novela, *Estación. Ida y vuelta*, bajo el brazo. Se la había enviado a Ortega desde Roma, secretamente persuadida de que al filósofo le iba a gustar mucho y de que la publicaría en su famosa colección *Nova novorum*, creada precisamente para impulsar la joven narrativa española. Pero en su encuentro en Madrid Ortega se limitó a ofrecerle su revista, la *Revista de Occidente*, para publicarle un adelanto de la obra, que finalmente se publicó en *Nova Novorum*, sino tres años después, en 1930, en la editorial Ulises, de Julio Gómez de la Serna, donde pasó “totalmente inadvertida”.¹⁹

Todo esto permite sospechar que a Ortega no le convenció del todo la novela de Chacel. Y es muy posible que fuera así debido precisamente al excesivo predominio que la autora había dado a lo psicológico en detrimento de la fábula. Hay que tener en cuenta que, para cuando leyó la novela de Chacel, el filósofo ya había publicado tanto *La deshumanización del arte* como las *Ideas sobre la novela*, ensayos ambos en los que, sin dejar de insistir en la necesidad de un arte nuevo, alejado de los presupuestos del decimonónico, había empezado ya a llamar la atención sobre el hecho de que la innovación y los experimentos del arte joven tenían unos límites infranqueables: los de la esencia de cada género. Según lo veía Ortega, ni siquiera la pintura podía prescindir del todo del elemento figurativo. En su opinión, el pintor podía, si lo deseaba, reducir al mínimo la presencia de lo real en su obra, o incluso deformarlo hasta hacerlo irreconocible, pero no podía, salvo riesgo de “ejemplar fracaso”, prescindir del todo de las figuras reales. Y no es que el filósofo ignorase que por aquellas fechas había pintores que, como Picasso, estaban haciendo precisamente esto, sino que el ejemplar fracaso de que hablaba lo ilustraba precisamente, en nota a pie de página, con algunas de las obras de Picasso.²⁰

Y si, para Ortega, esto era así incluso en el caso de la pintura, mucho más lo era, claro, para el de la literatura, que, en su opinión, podía y debía despojar a la representación o al contenido del papel central que hasta entonces había tenido, pero no prescindir completamente de ellos. En *Ideas sobre la novela* esto se concretaba, para la novela, en la tesis orteguiana sobre el carácter “imprescindible” de la trama. Sin renunciar, ni mucho menos, a su vieja idea acerca del primado de lo psicológico sobre la acción, el filósofo alertaba ahora sobre el riesgo de eliminar del todo la acción, que, a su juicio, seguía siendo, como ya se ha dicho, *imprescindible*.²¹ Ortega insistió en esto en otro momento del ensayo:

Sólo a través de un mínimum de acción es posible la contemplación. (...) hace falta que el autor disponga en nosotros algún interés imaginario, un mínimum apasionamiento que sirva de soporte dinámico y de perspectiva a nuestra facultad de ver. (...) Con un poco de tensión y movimiento le basta. Ahora que ese poco es inexcusable.²²

¹⁹ Véase Shirley Mangini, “Entrevista con Rosa Chacel”, *op. cit.*, pág. 10.

²⁰ “Un ensayo se ha hecho en este sentido extremo (ciertas obras de Picasso), pero con ejemplar fracaso” (J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en *El sentimiento estético de la vida*, *op. cit.*, pág. 238, n. 5).

²¹ J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, en *Meditaciones del Quijote*, *op. cit.*, pág. 168.

²² *Ibidem*, pág. 173.

De ahí precisamente que la obra de Marcel Proust no le pareciera “perfecta”. Desde su punto de vista, el novelista francés había exagerado el primado de lo psicológico, creando así una novela sin apenas acción ni dramatismo, de donde, decía, “las dificultades y la insatisfacción que el lector encuentra en la lectura de Proust”.²³ De modo que, si pensaba esto de *En busca del tiempo perdido*, cabe imaginarse lo que pudo pensar del experimento vanguardista, estilo *nouveau roman*, que Chacel le había mandado desde Roma. Es muy posible que viera en él una especie de cuadro de Picasso en versión literaria. Pese a esto, el talento de la joven escritora no le pasó inadvertido, como lo prueba el que le ofreciera la *Revista de Occidente* para que colaborara en ella con asiduidad –cosa que Chacel hizo–, y sobre todo, el que, muy poco después de este primer encuentro, le hiciera el encargo que iba a modificar su destino literario, apartándola de la dirección estrictamente vanguardista de su primera novela: la biografía novelada de Teresa Mancha, la amante de Espronceda, para la colección *Vidas extraordinarias del siglo XIX*.

2. El aprendizaje de la trama: hacia la novela polifónica

Chacel tardó bastante en llevar a término este encargo. El primer capítulo del que fue su segundo libro apareció también en *Revista de Occidente* ya en 1930, el mismo año en que se estaba publicando por fin *Estación. Ida y vuelta*, pero *Teresa*, que así se llamó este segundo libro, no estuvo terminado del todo hasta 1936, año en el que, por razones obvias, no pudo ya publicarse en España. Se publicó por primera vez en el exilio, en Buenos Aires, en 1941, aunque lo que finalmente apareció no fue una biografía novelada, sino simplemente una novela.²⁴ En el prólogo que años después escribió para este libro, la autora reconoció, en primer lugar, que jamás lo habría escrito de no habersele encargado y, en segundo lugar, que, desde el momento en que decidió aceptar el cometido, se propuso “hacer simplemente una novela”.²⁵ Puesto que Ortega le había encomendado la biografía del personaje histórico del siglo XIX del que menos se sabía y que menos actuación pública había tenido, creyó entender que el verdadero propósito del filósofo al hacerle este extraño pedido había sido el de impulsarla “hacia la tarea novelística”.²⁶

Parece, en efecto, verosímil que Ortega le asignara la tarea de escribir esta biografía novelada sólo para encauzar sus dotes narrativas hacia una práctica más tradicional del género. El filósofo debía de ser muy consciente de que ninguna biografía, por novelada que fuese, podía prescindir de los elementos clásicos de la estructura narrativa: argumento, trama, nudo, desenlace, personajes, etc. Pero, fuese o no así, lo cierto es que, al invitarla a que contase una vida, la vida de Teresa Mancha, Ortega obligó, voluntaria o involuntariamente, a la joven novelista a que diese cabida en su escritura a todo eso que ella se había afanado en eliminar de su primera obra, es decir, a lo narrativo mismo, con sus dosis imprescindibles de tensión y dramatismo. Además, al tratarse del relato de una vida extraña, el encargo la forzaba igualmente a escribir en tercera persona, es decir, a la manera del narrador omnisciente de la novela tradicional.

²³ *Ibidem*, pág. 167.

²⁴ R. Chacel, *Teresa*, Buenos Aires, Ediciones de Nuevo Romance, 1941. La edición que se manejará aquí será la de Barcelona, Mondadori, 1991, que incluye una “Advertencia” a modo de prólogo de la autora.

²⁵ R. Chacel, “Advertencia”, en *Teresa*, ed. cit., pág. 8.

²⁶ *Ibidem*.

Todo lo cual no obstó, sin embargo, para que Chacel siguiese adelante con su idea de experimentar e innovar con las formas narrativas. Sólo que en esta ocasión las tesis que le inspiraron sí fueron ya directamente las que Ortega había expuesto en *Ideas sobre la novela*. Así lo confirmaría, al menos, la propia autora años después de haberla escrito, en la ya citada “Advertencia”, donde reprodujo literalmente las palabras con las que el filósofo había cerrado su famoso ensayo: “No en la invención de *acciones* –había escrito ahí Ortega–, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco”.²⁷ La novelista citó estas palabras, para a continuación explicar que esto era, precisamente, lo que ella había querido hacer en *Teresa*: inventar un alma interesante, el alma de Teresa Mancha, y hacerlo además de manera tal que el lector pudiera *verla* representada ante sus ojos, en lugar de tener que conocerla indirectamente a través de lo que *dijera* la voz narrativa.²⁸

El ensayo de Ortega que había inspirado a Rosa Chacel a la hora de escribir *Teresa*, es decir, *Ideas sobre la novela*, no versaba sólo sobre el Quijote, sino también sobre cierta narrativa actual en la que el filósofo veía ya la alternativa a la anteriormente denostada novela realista del XIX. Dos autores encarnaban, para él, el porvenir del género: por supuesto y ante todo, Dostoievski; y luego, en segundo lugar y a pesar de las deficiencias que le encontraba, Marcel Proust. A decir de Ortega, ambos novelistas se caracterizaban por haber recuperado la esencia cervantina del género, desplazando el interés del lector desde la acción hacia los personajes, desde la trama a las figuras. Y Ortega estaba convencido de que en esto residía el porvenir del género, de que la novela debía dejar de ser narración de peripecias, invención de argumentos interesantes, para volver a ser lo que, en su opinión, había sido siempre, es decir, un género “esencialmente retardatario”, cuya eficacia estética dependía menos del argumento o de los acontecimientos narrados, cuanto de la lenta y morosa descripción de la vida interior de los personajes:

No, no es el argumento lo que nos complace, no es la curiosidad por saber lo que va a pasar a Fulano lo que nos deleita. (...) necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y que al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas.²⁹

Se entiende, pues, que Chacel, que había leído atentamente el ensayo de Ortega, y que, además, ya había dado muestras de su disposición a hacer de la psicología del personaje el tema de su narrativa, no se esforzase tanto en inventarle una historia interesante a Teresa, cuanto en crearle un alma interesante. Su proyecto fue escribir una novela morosa, retardataria, de personaje más que de acción, con pocos sucesos y mucha vida interior de la protagonista, tal y como Ortega había descrito que tenía que ser la novela del porvenir –aunque ya con ese *mínimum* de trama que, para el filósofo, era imprescindible y a que, además, le obligaba el carácter biográfico del libro. De ahí que, en el fondo, le diera igual no poder utilizar en su novela algunas de las cosas que había podido averiguar sobre la vida de Teresa Mancha y que no le pareció prudente en

²⁷ *Ibidem*, pág. 16.

²⁸ Esta afirmación pone de manifiesto el vínculo que existiría entre su primera y su segunda novela, cuya protagonista sería también, por decirlo haciendo uso del símbolo orteguiano, una *penserosa*, es decir, un personaje con más vida interior que aventuras.

²⁹ J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, *op. cit.*, pág. 170. Sobre el paralelismo entre las ideas de Ortega y las tesis de Bajtin sobre el arte de Dostoievski, véase: José María Pozuelo Yvancos, “Bajtin, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo”, en T. Albaladejo, F. J. Blasco, R. de la Fuente (eds.), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Madrid, Júcar, 1992, págs. 61–87.

ese momento dar a conocer.³⁰ Para hacer lo que ella quería hacer en esta novela, le bastaba con tener un “cañamazo” de la historia; y este cañamazo estaba en el *Canto a Teresa* de Espronceda, que le sirvió de “guión” para la historia, al que añadió lo que, para ella, era sin duda lo más importante de su invención literaria: la descripción de cómo Teresa vivió, pensó y sintió ese guión.

En lo que al guión o cañamazo de la historia se refiere, el *Canto* lo cifraba en cuatro momentos clave. En primer lugar, el momento del amor puro, insuperable, de los versos:

Y aquellas horas dulces que pasaron
tan breves, ¡ay!, como después lloradas,
horas de confianza y de delicias,
de abandono, y de amor, y de caricias.

En segundo lugar, el momento de la decepción, representado por los versos:

¡Quién pensara jamás llegara un día
en que, perdido el celestial encanto
y caída la venda de los ojos,
cuanto diera placer causara enojos!

En tercer lugar, el momento de la caída:

¡Ah! ¿quién, impío,
¡ay! agostó la flor de tu pureza?
Tú fuiste un tiempo cristalino río,
manantial de purísima limpieza,
después torrente de color sombrío,
rompiendo entre peñascos y maleza,
y estanque en fin de aguas corrompidas,
entre fétido fango detenidas.

Y, en cuarto y último, el momento de la desesperación:

Y si tú, en fin, llorar quisiste
y no brotó una lágrima siquiera
tu seco corazón, y a Dios llamaste
y no te escuchó Dios, y blasfemaste...

El argumento de *Teresa*, la novela de Chacel, consta también de estos cuatro momentos, pero con la particularidad de que en ella todos estos momentos estarían vistos y analizados *desde dentro* de Teresa, es decir, desde una perspectiva que no sería ya la de Espronceda. Al contar los mismos hechos desde otro punto de vista, si se quiere, feminista o, cuando menos, femenino, la novela dialoga con el texto de Espronceda, establece con él una relación intertextual, de carácter además polémico. A Chacel no le convencía la lectura que el *Canto* ofrecía de la caída de Teresa. Al presentarla como un cristalino río, transformado luego en sombrío torrente, Espronceda aludió poética y veladamente a algo que, aunque menos conocido hoy día, era todavía vox pópuli en la España de comienzos de siglo: que, tras el fracaso de sus amores con el

³⁰ “El biógrafo de Espronceda, Cascales Muñoz, me contó infinidad de murmuraciones de la época, que no quise emplear porque en aquel tiempo todavía vivían personas próximas a Teresa, que tenían empeño en que no se hiciese luz sobre su pasado (...) y prescindí de ellas sin esfuerzo: con lo que ya tenía era suficiente para trazar la línea de Teresa” (R. Chacel, “Advertencia”, *op. cit.*, pág. 13).

poeta romántico, Teresa acabó ejerciendo la prostitución. A esto era, precisamente, a lo que aludía la enigmática interrogante del *Canto*:

¿Cómo caíste despeñado al suelo
astro de la mañana luminoso?
Angel de luz, ¿quién te arrojó del cielo
a este valle de lágrimas odioso?

Pero la única respuesta que el poema de Espronceda ofrecía a esta interrogante distaba mucho de despejar el enigma, puesto que el poeta se limitó aquí a responsabilizar de la caída de Teresa a la propia naturaleza femenina, encarnada en el mito bíblico de Eva, en una argumentación que a Rosa Chacel le pareció misógina y, más aún, hipócrita:

Mas, ¡ay!, que es la mujer ángel caído
O mujer nada más y lodo inmundo,
Hermoso ser para llorar nacido,
O vivir como autómata en el mundo;
Sí, que el Demonio en el Edén perdido
abrasara con fuego del profundo
la primera mujer, y, ¡ay!, aquel fuego
la herencia ha sido de sus hijos luego.

Se comprende, pues, que la novelista no se conformara con la versión de los hechos de Espronceda y que, a falta de datos históricos y pruebas con que confrontarla, se propusiera meditar sobre los hechos conocidos para reconstruir la que podría haber sido la verdad de lo ocurrido, o al menos la versión de los hechos que podría haber ofrecido Teresa. Para llevar a cabo este trabajo de reconstrucción, Chacel contaba con los únicos versos del *Canto* que de verdad la convencían: aquellos en que Espronceda había descrito a Teresa como “Espíritu indomable, alma violenta”. Esta caracterización fue, pues, su punto de partida para inventar a Teresa, a la que imaginó, de acuerdo en esto con el poeta, como una representante del *tipo* de “la más ruda y silvestre mujer ibérica”.³¹ A partir de esto, trató de imaginar qué podía haber ocurrido en la vida y en la cabeza de Teresa para que, como decía el *Canto*, hubiese caído despeñada al suelo. Y la conclusión a la que llegó tras sus investigaciones en la biografía de Espronceda fue la de que, en realidad, la mayor responsabilidad de aquella caída debía recaer sobre el propio poeta, de quien Chacel descubrió una imagen poco difundida: la de alguien bastante inmaduro y muy preocupado por las apariencias, que al regresar a Madrid tras el exilio en Francia, relegó a Teresa al papel de amante escondida para no molestar a su madre, sin dejar por eso de llevar al mismo tiempo una vida bastante licenciosa, que incluía infidelidades varias. Con todo, el descubrimiento decisivo lo hizo la autora en la Biblioteca Nacional, cuando pudo leer un libro de Cascales Muñoz, titulado *El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo, en general*, en el que el biógrafo había recopilado algunos poemas de Espronceda y de sus amigos e imitadores, tremendamente obscenos, que le dieron pie para imaginar el momento culminante de su novela, aquél en que Teresa, revolviendo los papeles de Espronceda en busca de datos que confirmaran sus sospechas de que le era infiel, encuentra estos poemas de Espronceda, y la imagen heroica y gloriosa que ella tenía del poeta exiliado se derrumba de manera irremediable.³²

³¹ R. Chacel, “Advertencia”, *op. cit.*, pág. 12.

³² *Ibidem*, pág. 13.

Teresa, la segunda novela de Chacel, es, pues, una novela muy interesante, cuyo valor más importante no reside ni mucho menos en su estilo ni en lo bien que está escrita, porque de hecho no está bien escrita (el lenguaje peca de excesivamente retórico), sino en lo que hay en ella de diálogo polémico con ese texto clásico de la literatura española que es el *Canto a Teresa* de Espronceda. La novela puede, igualmente, ponerse en relación, por su temática, con otros textos clásicos del XIX, en especial con *Madame Bovary* de Flaubert, novela que, aunque la autora no había leído todavía cuando escribió su *Teresa*, fue luego, una vez leída, objeto de críticas por su parte, si bien no desde el punto de vista estético, sino sólo desde el punto de vista ético, en razón de la lectura que Flaubert hizo en su novela del adulterio femenino. Para Chacel, ni Flaubert ni Espronceda habían sido capaces de comprender el alma femenina ni, por consiguiente, tampoco de penetrar en las verdaderas razones que podían llevar a una mujer del siglo XIX al adulterio.³³

Pero, a pesar del indudable interés temático y ético que tiene esta novela de Chacel, y de la forma en que la autora trató de ajustarse a las recomendaciones de Ortega sobre el porvenir del género narrativo, *Teresa* no era todavía una buena novela. Y no lo era, sobre todo, por el evidente desajuste que habría entre ese moroso recrearse en la vida interior del personaje y el uso de la narración en tercera persona a que la obligó el carácter biográfico del encargo. Al contrario de lo que ocurría en *Estación. Ida y vuelta*, donde todo lo veíamos a través de la conciencia del protagonista, en *Teresa* la vida interior de la protagonista se describe siempre en tercera persona, a la manera decimonónica, como puede verse en este pasaje de la novela, que constituye, además, una buena muestra del primer estilo de Chacel, todavía demasiado retórico y, por consiguiente, no demasiado idóneo para el género narrativo:

Por su mente cruzaba a cada momento la idea tantas veces esquivada. Aquello que le acosaba en la soledad y que nunca tenía el valor para afrontar. Era el peso más hondo de su corazón y se sentía tentada de dejarlo caer sobre la capacidad piadosa de Laura, para sondear su dimensión. Por otra parte, la tentación era originada por el deseo de degradar aquel secreto: sospechaba en él emboscada una chispa de esperanza. Lo veía esconderse, recatarse en el fondo de su conciencia, como si pudiera aguardar para florecer una estación más íntima y tibia. ¿Por qué no descubrirlo, ofrendándolo a aquel momento de ficticia amistad?... Pero el secreto se abismó tanto que, persiguiéndolo, Teresa se olvidó de disimular su alejamiento.³⁴

Los esfuerzos de Chacel por escribir una novela innovadora, psicológica, retardataria, en el marco de la estructura narrativa tradicional, decimonónica, con que Ortega quiso disciplinarla, no podían quizás dar mejores frutos. De ahí que en cuanto publicó *Teresa* y se liberó por fin del extraño encargo de Ortega, se propusiera reemprender el viejo proyecto de escribir una novela innovadora, tanto temática como estructuralmente. El fruto de este tercer proyecto fue ya su obra más conocida y reconocida, para muchos la mejor de sus novelas, su obra maestra, las *Memorias de Leticia Valle*, una obra que rendía homenaje ya desde el mismo título a Dostoievski, en uno de cuyos relatos se había inspirado la autora para escribir esta novela. Ella misma ha contado muchas veces que la idea de la novela se le ocurrió en Roma, cuando todavía estaba escribiendo *Estación. Ida y vuelta*, y su marido y un amigo le comentaron entusiasmados las *Memorias de un pecador*, del novelista ruso, donde un hombre

³³ Para la crítica chaceliana del bovarismo, *ibidem*, págs. 17–19. Para todos los aspectos relacionados con su concepción de la mujer, hay que tener en cuenta también el importante ensayo, *Saturnal*, que publicó en 1972 y en el que expuso de forma sistemática las tesis sobre las relaciones entre los sexos que venía elaborando desde los años treinta (R. Chacel, *Saturnal*, Barcelona, Seix Barral, 1991).

³⁴ R. Chacel, *Teresa*, *op. cit.*, pág. 163.

seducía a una niña de trece años, y ésta se colgaba. Según la autora, al escuchar esta historia, recordó ella otra real, ocurrida en Valladolid, que le habían contado hacía unos años y que le había impresionado mucho, y les dijo: “Bueno, bueno, yo escribiré un día una novela en que sea una niña de trece años la que seduzca a un señor y sea éste quien se tenga que colgar”.³⁵

La presencia de Dostoievski en esta novela no sería sólo temática, intertextual, como la de Espronceda en *Teresa*. En *Memorias de Leticia Valle* Chacel no se limitó a polemizar con el determinado contenido ético de una novela del escritor ruso, sino que, además, escribió bajo su influencia estilística y estructural. El personaje de Leticia Valle, otra *penserosa* en sentido orteguiano, inauguró, pues, la larga serie de personajes chacelianos de estirpe dostoievskiana y, por tanto, polifónica, a los que ella misma caracterizaría, años después, como *poseídos por la idea*.³⁶ Escrita en forma autobiográfica, de memorias o apuntes, como ocurría en *Estación. Ida y vuelta*, Chacel cedía otra vez la voz a su personaje, que, por tratarse de un personaje femenino de apenas doce años, tampoco podía identificarse fácilmente con la autora, quien se situaba por tanto, una vez más, a prudente distancia estética del mismo, tal como Ortega llevaba demandando que se hiciera desde que escribió su prólogo a las poesías de Moreno Villa. Un ejemplo de lo que acabo de decir puede verse en este pasaje de las *Memorias*, en el que vemos directamente a Leticia Valle reflexionando sobre sí misma:

Antes, cuando hablaba de mis cosas, era como pidiendo que me defendiesen de ellas. Ahora, las peores ya no me dan miedo: me atrevo a repetirlas aquí, las escribiré para que no se borren jamás en mi memoria. Y no por consolarme: necesito mirarme al espejo en ellas y verme rodeada de todas las cosas que he adorado, de todas las cosas de que me han separado, como si ellas me hubiesen hecho daño. Aquí ya no pueden quitármelas, ni ellas pueden irse; aquí serán como yo quiera, no pueden nada contra mí, como tampoco pueden estas otras que están de veras a mi alrededor; las veo, pero me niego a crearlas.³⁷

La diferencia con respecto al primer *penseroso* de Chacel, el protagonista de *Estación. Ida y vuelta*, residía en que, a diferencia de éste, Leticia Valle no se limitaba

³⁵ Gema Vidal y Ruth Zauner, “Rosa Chacel: la pasión de la perfección”, *Camp de l’Arpa*, núm. 74, 1980, pág. 72.

³⁶ Me refiero aquí al pasaje de *La sinrazón*, novela publicada en 1960, donde Chacel puso en boca de Santiago, su protagonista, las siguientes palabras, en las que es el propio personaje quien remite su modo de ser, el de lo que aquí vengo llamando un *penseroso*, a las ideas de Ortega sobre la novela, en términos que, además, muestran una asombrosa semejanza con los propiamente bajtinianos: “Un filósofo actual ha dicho que habría que novelar la vida íntima de las ideas. Sí, eso es lo que hace falta, crear un género, una serie de biografía de ideas, cosa muy diferente de la novela de ideas. La biografía de una idea tendría que empezar por su gravitación, profética, pesando sobre la vida, como una preñez; pesando y aligerando: esperanzando—; luego, su alumbramiento, su hacerse verbo, luego su pasión (...). Esto es lo que hay que revelar; la vida íntima, ultraíntima, visceral, entrañable, del *hombre poseído por la idea y de la idea poseída por el hombre*” (R. Chacel, *La sinrazón*, Barcelona, Plaza & Janés, 1994, pág. 303; *cursiva nuestra*). Compárense las palabras de este personaje chaceliano con el siguiente pasaje de Bajtin: “Todos los personajes principales de Dostoievski como hombres de idea son absolutamente desinteresados, puesto que la idea efectivamente *se ha posesionado* del núcleo profundo de su personalidad. Ese desinterés no es un rasgo de su carácter objetivo, ni una definición externa de sus actos: el desinterés expresa su vida real en la esfera de la idea (‘no necesitan los millones, sino resolver una idea’): el *ser posesionado por una idea* y el ser desinteresado parecen ser sinónimos” (Mijáil M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 125; *cursiva nuestra*). Dado que la novela de Chacel se publicó en 1960 y el libro de Bajtin se reeditó en ruso en 1963 y no se difundió en Occidente hasta bien entrados los años setenta, no parece posible especular con una influencia directa del teórico ruso sobre la novelista española.

³⁷ Rosa Chacel, *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993, pág. 6.

sólo a pensar. Entre aquella primera novela y esta tercera había estado el ejercicio de contención que supuso *Teresa*, y la escritora ya manejaba muy bien el arte de la trama, de la intriga. Aunque escrita en primera persona y centrada en la vida interior de la protagonista, esta novela tiene tensión y dramatismo, no traspasa nunca la medida de la lentitud conveniente y posee una fábula bien estructurada. Dado que está escrita en forma autobiográfica, es la propia Leticia, por supuesto, la que nos cuenta lo que ocurre en el mundo exterior, que vemos sólo desde su perspectiva, pero lo que el lector ve es ya mucho más de lo que podía verse en *Estación. Ida y vuelta*. El pasaje que transcribo a continuación es un ejemplo de cómo Chacel logró por fin incorporar la trama, lo narrativo propiamente dicho, a la actividad de conciencia de un personaje centrado en su vida interior, pero, al mismo tiempo, narradora de acciones:

Afortunadamente, yo pasaba la mayor parte del tiempo con mi tía Aurelia, que era la menos aficionada a hablar. Vivíamos puede decirse que solas, pues el ama y las criadas quedaban perdidas en la parte interior de la casa, y no venía a vernos casi nadie. Mi profesora, unas temporadas venía muy puntualmente todas las mañanas, otras se estaba varios días sin aparecer. Tanto ella como el médico decían que yo sabía demasiado y que me convenía más pasear que estudiar. Mi pobre tía me sacaba a pasear todos los días, y siempre, antes o después de nuestro paseo, nos deteníamos en casa de mi abuela.³⁸

Podría decirse, pues, que en *Memorias de Leticia Valle* Chacel encontró por fin la fórmula para hacer compatible la representación propiamente estética del sujeto, del otro, con ese minimum de tensión que, según Ortega, era inexcusable en el género novelesco si no se quería aburrir a los lectores y dejarlos insatisfechos. Lo que en *Teresa* fue sólo un ensayo frustrado, una extraña combinación de materia novelesca del siglo XX y modo narrativo decimonónico, en *Memorias de Leticia Valle* fue ya una obra perfecta, cuya eficacia estética residía, ahora sí, en su escritura, en su lenguaje o estilo, que, a diferencia del de *Teresa*, era ya muy sobrio y conciso, casi escueto, propiamente narrativo; pero también y sobre todo en su estructura, una lograda y moderna estructura narrativa con la que Rosa Chacel se ganó poder ser considerada no sólo una buena escritora, sino también una buena novelista.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 11.

Comunicaciones

TEORÍA DE LA LITERATURA

LA AUTENTIFICACIÓN DE LOS MUNDOS FICCIONALES EN LOS CUENTOS DE JAVIER MARÍAS

CRISTINA BARTOLOMÉ PORCAR
Instituto de la Lengua (CSIC)

1. *Introducción*

Durante la lectura de un texto ficcional, nos adentramos en un mundo posible con sus normas y restricciones; la forma en que se establecen las mismas por parte del autor, y se perciben desde el punto de vista del lector, se trata de una de las cuestiones principales de las que se ocupa la semántica intensional. En esta comunicación vamos a presentar la aportación de uno de sus principales teóricos, Lubomír Doležel, en torno a lo que él ha denominado la función de autentificación. El objetivo de este trabajo consiste en contrastar dicha con ejemplos extraídos de los dos libros de relatos de Javier Marías: *Mientras ellas duermen* (1990) y *Cuando fui mortal* (1998); con ello indagaremos en la particular conciencia de la voz narrativa forjada por escritor madrileño.

2. *La teoría de la autentificación de Lubomir Doležel*

Lubomir Doležel lleva ocupándose de la cuestión de la teoría de los mundos posibles al menos desde finales de los setenta y principios de los ochenta (Thomas Pavel, 1999: 16), por ello sus ideas sobre el tema han ido evolucionando en sus distintas publicaciones. Sin embargo, como él mismo reconoce haber logrado su versión definitiva en *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles* de 1998, vamos a estudiar únicamente esta última aportación.

En el prólogo “De las entidades inexistentes a los mundos ficcionales”, el autor expone que la ficcionalidad es, antes que nada, un fenómeno semántico localizado en el eje de la “representación (el signo)-el mundo”. Concluye que para que sea factible la utilización de la teoría de los mundos posibles en el marco de la semántica ficcional hay que replantearse el concepto inicial propuesto por Leibniz. Mientras para Leibniz la teoría tenía un carácter metafísico puesto que los mundos ficcionales adquieren una existencia trascendental y son descubiertos a través del uso del intelecto, Doležel defiende la idea, de que los mundos posibles no son descubiertos, sino contruidos por actividades creativas de las mentes y manos humanas. Los mundos ficcionales, por tanto, “son un tipo especial de mundo posible; son artefactos estéticos contruidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales” (1998: 35).

Lubomír Doležel plantea en *Heterocósmica* cuestiones de semántica extensional e intensional, dos facetas que separa con claridad. Por una parte, la extensión es “el significado constituyente de un signo lingüístico que lo dirige hacia el mundo” (1998: 198), por tanto, el significado extensional tiene que ser expresado en un metalenguaje, es decir, un sistema normalizado representacional. Una semántica extensional de los mundos ficcionales parafrasea la textura original en representaciones, es decir, designa macroestructuras narrativas. Las intensiones son nociones más complejas, son funciones que van de las extensiones a las texturas, por lo que sirven para enlazar el marco de los mundos posibles con la teoría del texto:

Los mundos ficcionales presentados en la primera parte de este libro son entidades extensionales. [...] Pero, obviamente, el autor construye los mundos ficcionales y el lector los reconstruye a través de la redacción original del texto (la textura), es decir, como formaciones intensionales. La estructuración intensional del mundo está representada formalmente por el concepto de función intensional (1998: 202-203).

Con fines literarios, la función intensional está redefinida por Doležel como una regularidad global de la textura que afecta a la estructuración del mundo ficcional. De este modo, la macrosemántica ficcional incluye tres procedimientos analíticos sucesivos: toma las regularidades de la textura, de esas regularidades deriva hacia la regularidad intensional estructuradora del mundo ficcional y, finalmente, aplicando un metalenguaje extensional (es decir, la paráfrasis), reconstruye la estructura del mundo extensional.

La autentificación es una de dichas funciones intensionales¹, en este caso para definirla, Doležel parte de la diferencia entre la existencia real y la existencia ficcional, ya que “existir realmente es existir independientemente de la representación semiótica; existir ficcionalmente significa existir como un posible construido por medios semióticos”, por ejemplo la literatura utiliza el texto ficcional para construir mundos (1998: 209). Por tanto, el poder del texto para conceder existencia ficcional se denomina fuerza autentificadora, que consiste en la capacidad de que un estado posible de cosas no realizado se transforme en un existente ficcional textualmente autentificado, es decir, un hecho ficcional. La definición de hecho ficcional que cita Doležel, basándose en Warnock es: “aquello que alguna afirmación verdadera afirma, o como aquello que alguna persona afirma al realizar una afirmación verdadera” (1998: 211).

Con el paso de la no existencia de los posibles a la existencia se construye el mundo. Doležel señala la diferencia entre los actos simbólicos y los actos de construcción de mundo. Los primeros, por ejemplo afirmar la verdad o la falsedad de algo, mentir, imitar o simular, presuponen la existencia de un mundo independiente al que las frases se refieren. Los textos ficcionales, por el contrario, no implican la existencia de un mundo previo, sino que lo crean a la vez que son enunciados, lo que es lo mismo, son actos preformativos. Aunque Doležel rechaza la teoría de los actos de habla, en el caso de la autentificación adapta a sus intereses algunas ideas de Austin². Según el autor, los actos de construcción de mundo son performativos con una determinada fuerza elocutiva por lo que deben cumplir una serie de condiciones de éxito (de felicidad, según Austin) para que las entidades ficcionales tengan existencia ficcional. Por ejemplo, una condición indispensable es que el hablante, o narrador, tenga autoridad suficiente, una autoridad que mientras “en el mundo real [...] la proporcionan los sistemas sociales, en la mayor parte de los casos institucionales; en la ficción se inscribe en las normas del género literario” (1998: 215).

Para explicar los distintos casos, Doležel maneja su tipología particular de los narradores que ya había planteado en su estudio *Narrative modes in Czech Literature* de

¹ Lubomir Doležel explica en *Heterocósmica* dos funciones intensionales: la autentificación y la saturación. La saturación, que no es objeto de este estudio, está destinada a la forma en que el texto ficcional manipula la incompletitud de los mundos ficcionales.

² Austin señalaba la diferencia entre los enunciados asertivos –los estudiados por la filosofía que pueden ser verdaderos o falsos– y los performativos –aquellos en los que se hace lo que se dice y a los que sólo se les pueden asignar condiciones de felicidad–. Más adelante Austin cambió sus ideas y dijo que todas las oraciones sirven para cumplir actos o bien de construcción de significado (locucionario o locutivo) o con fuerza para hacer y conseguir cosas (ilocutivo). Un tipo especial de acto sería aquél que produce efectos en el locutor (perlocutivo) (Reyes, *El abc de la pragmática*, 1995).

1973³. En ese libro explicaba la estructura profunda del texto narrativo el resultado de la suma entre el discurso del narrador (DN) y el discurso de los personajes (DP por *dramatis personae*), lo que resume en la siguiente fórmula: T-> DN + DP⁴. Esta concepción del discurso narrativo está en la base de los dos tipos de autenticación que plantea el autor: diádica y gradual.

2.1. La autenticación diádica

Es el modelo más simple en el que aparece un narrador anónimo e impersonal junto con el estilo directo de la persona o personas ficticias ya que el DP y el DN aparecen plenamente diferenciados. De este modo: “las entidades presentadas por el discurso del narrador anónimo de tercera persona se autentican *eo ipso* como hechos ficticios, mientras que no lo son aquellas presentadas por el discurso de las personas ficticias” (1998: 214). La autoridad del narrador viene dada por la convención puesto que carece de valor de verdad, de fuente subjetiva (es anónimo) y de situación espacio-temporal (el acto de habla no tiene contexto). Estas condiciones le conceden automáticamente una fuerza performativa.

En cuanto a los posibles virtuales pronunciados por los personajes, sí que pueden tener valor de verdad, no por la coincidencia con lo dicho por el narrador, sino por la coincidencia con los hechos ficticios. Además, los *dramatis personae* también pueden presentar hechos si cumplen las siguientes tres circunstancias: “primera, el hablante ha de ser fiable (de «confianza»); segunda, tiene que existir un consenso entre las personas del mundo en relación con la entidad en cuestión; tercera, el elemento virtual nunca debe dejar de ser autenticado en la narración autorizada” (1998: 216-217). En el relato de Javier Marías, «Un epigrama de lealtad», una tercera persona anónima y omnisciente nos habla de un librero, que guarda celosamente los volúmenes de su tienda, en concreto un libro, el epigrama de lealtad de John Gawsworth. Un grupo de tres mendigos se acerca a su tienda y le pregunta el precio de su libro predilecto. Uno de ellos dice “¿Usted sabe qué fue de John Gawsworth?”, a lo cual el librero responde que se sabe muy poco del autor. El mendigo, entonces, se identifica: “-Es verdad que fue un escritor menor y que su figura es oscura, pero no es verdad que haya muerto. Estos dos no quieren creerme pero John Gawsworth soy yo. Yo soy el rey de Redonda” (1990: 173). Encontramos enfrentadas dos posibilidades: creer o no al mendigo. El narrador no confirma ni niega estos hechos, no pueden ser autenticados. Para recoger estos casos, Doležel diferencia dos subdominios: los hechos autenticados completamente por la autenticación diádica y los virtuales, entre los cuales están los dominios privados, creencias, visiones, ilusiones y errores de las personas ficticias individuales.

2.2. La autenticación graduada

La autenticación gradual sirve para explicar todos los ejemplos con un narrador en primera persona y para los de tercera persona subjetivada que no caben en el modelo diádico. Esta función graduada “asigna diferentes calificaciones (grados) de

³ Lubomir Doležel ha trabajado mucho sobre la tipología del narrador, su primera taxonomía aparece en que “The typology of the narrator: point of view in fiction” de 1967, trabajo que amplía en su volumen *Narrative modes* (1973). Por eso, en una nota a pie de página de *Heterocósmica*, el autor dice: “No causará sorpresa que confíe en mi propio sistema conceptual presentado en Doležel 1973” (1998: 212).

⁴ He traducido DC (characters' discourse) por DP (discurso de los personajes) que utiliza Doležel en *Narrative modes* (1973: 4).

autenticidad a las entidades ficcionales, distribuidas a lo largo de una escala entre «lo plenamente auténtico» y «lo no auténtico» (1998, 219)⁵. Según había aclarado en *Narrative modes*, los modos subjetivos se caracterizan porque el narrador asume las funciones de representación (pues es el intermediario verbal de los hechos narrados), interpretación (al expresar sus actitudes y opiniones) y acción (al convertirse en un agente narrativo) (1973: 6). Por esta complejidad las formas subjetivas tienen una función de autenticación de tres valores: auténtico, no auténtico, y relativamente auténtico (una zona de transición de hechos ficcionales relativos). Los textos ficcionales en tercera persona subjetiva aunque tienen los rasgos formales de esta forma de narración pero adquieren los rasgos de autenticación de los personajes. Por tanto, la fuerza de autenticación se debilita, los hechos están mezclados con actitudes, creencias, suposiciones, emociones... que crean una zona de transición de hechos relativos entre los dominios virtual y real. El modo narrativo en primera persona es idéntico al discurso directo de los personajes: por un lado, aparentemente no tiene ninguna fuerza de autenticación, sin embargo, al poseer una posición privilegiada y tener la información de primera mano, en ausencia de una tercera persona, se le transfiere su autoridad, bien es cierto que, al no tener autoridad por sí mismo, tiene que ganarse nuestra confianza como lectores. Las principales maneras de obtener esa autoridad consisten en: delimitar el campo de su conocimiento e identificar sus fuentes. La primera persona (o forma *Ich*) natural es aquella que adopta un género de discurso como las cartas, diarios, memorias, o manuscritos encontrados, etc... Sin embargo, en la actualidad, aparece la forma *Ich* completamente literaria (no natural), lo que prueba que se ha convencionalizado el modo, el autor escribe un texto muy poco natural: un discurso en primera persona con los rasgos semánticos y la fuerza performativa de la tercera persona (o forma *Er*) autorizada, lo que demuestra que ha triunfado la convención.

Javier Marías hace un uso indiscriminado de la primera persona narrativa subjetiva en once de los doce relatos de *Cuando fui mortal* y la mitad de los de *Mientras ellas duermen*, sus cuentos proporcionan un amplio corpus de las distintas manifestaciones que puede tener esta forma. El caso más curioso es «Cuando fui mortal», aparecido en el libro del mismo nombre, el narrador nos descubre desde un comienzo su verdadera naturaleza: “A menudo fingí creer en fantasmas y fingí creerlo festivamente, y ahora que soy uno de ellos comprendo por qué las tradiciones los representan dolientes e insistiendo en volver a los sitios que conocieron cuando fueron mortales” (1998: 85). Sin embargo, el narrador se enfrenta ante un tipo de muerte muy peculiar y alejada del imaginario al uso, puesto que el cambio de vida consiste en poder recordar no sólo lo que él vivió, sino todos los detalles de su vida que pasaron desapercibidos:

Todo es concreto y es excesivo, y es un tormento sufrir el filo de las repeticiones, porque la maldición consiste en recordarlo *todo*, los minutos de cada hora de cada día vivido, los de tedio y los de trabajo y los de alegría, los de estudio y pesadumbre y abyección y sueño, y también los de espera, que fueron la mayor parte (1998: 86).

El narrador en primera persona adquiere una omnisciencia singular; puede traer a la memoria su infancia, lo cual le permite comprender *a posteriori* varios momentos cruciales de su pasado. En primer lugar, entiende por qué su padre no reía durante las visitas del doctor, por qué su madre se iba tanto con el médico a los toros, o por qué

⁵ Este es uno de los cambios principales de la teoría de Doležel sobre la autenticación: mientras en sus primeras versiones de la teoría de la autenticación oponía dos categorías: la existencia frente a la no existencia ficcional (1980: 101). En *Heterocósmica* corrige sus palabras y señala que: “el performativo literario transforma una posible entidad en un hecho ficcional” (1998: 211) y propone diferentes modos, rangos y grados distintos de existir ficcionalmente.

algunas noches el padre se ponía la radio a todo volumen. Ese doctor que entonces le caía simpático, estaba chantajeando a su familia con desvelar su pasado republicano a cambio de mantener relaciones con la madre. En segundo lugar, comprende que su mujer es la responsable de su asesinato. Lo que podemos concluir de este ejemplo es que, tal y como señalaba Doležel, el poder de la convención hace que, a pesar de que un narrador muerto sea algo imposible, se mantenga intacta su autoridad.

En «Menos escrúpulos» la narradora, que no podemos identificar con el autor, es un ama de casa que se presenta por necesidad para un papel de actriz porno. Para entretenerse antes de la filmación comienza a hablar con su compañero. Nos encontramos, a partir de ese momento, ante un diálogo entre los dos personajes, es decir, ante una estructura diádica... Sin embargo lo único que tiene poder de autentificar la narradora es el hecho de estar hablando, las emociones y sentimientos que observe de su interlocutor, el discurso de personaje se quedaría en el terreno de la virtualidad. Sin embargo, él nos cuenta una historia, construye un mundo, él era un tutor y guardaespaldas de una joven cuyo único objetivo era quitarse la vida, un trabajo duro que le hacía dudar de todo. Al final del relato la autora deslegitima toda esta historia: “me asalto la duda de si el actor Lorenzo no estaba actuando, para distraerme y quitarme los nervios” (1998: 150). El problema en este caso es que el personaje se convierte, a su vez, en un narrador en primera persona que presenta unos hechos ficcionales precisos de autentificación. La narradora principal tiene más fuerza autentificadora que el secundario, nos encontramos con una estructura de cajas chinas que representan esos grados de existencia ficcional de los que hablaba Doležel.

2.3. *Subversiones de la autentificación*

Por último, el autor también se ocupa de los mundos imposibles el resultado de una anomalía en la creación de ficciones: el mal uso de la autentificación. Cuando no se cumplen las condiciones de éxito, como en el caso de un narrador sin autoridad o insincero, el acto es nulo y priva al discurso de la capacidad de crear mundos. Dos ejemplos en los que se abusa de la autentificación por la ruptura de las condiciones pragmáticas (de éxito) de los actos de habla performativos es la narrativa *skaz* en la que la textura pasa de la forma *Er* a la forma *Ich*, de un estilo elevado a un lenguaje coloquial, de la omnisciencia al conocimiento limitado. El otro ejemplo es la narración auto-reveladora (metaficcional) en la que la literatura se burla de sus propios mecanismos de construcción. En suma, Lubomir Doležel parece prescribir la totalidad de posibilidades de la textura narrativa, sin embargo, los relatos de Javier Marías nos hacen repensar la viabilidad de la teoría en aquellos que entran en contacto con los mundos imposibles.

3. *Problemas de la teoría de Doležel y los cuentos de Javier Marías*

Javier Marías ha señalado en numerosas ocasiones la importancia que tiene la institucionalización del pacto de ficción en la actualidad, de hecho en *Literatura y fantasma* señala: “El acto de leer literatura nos parece tan natural que solemos olvidar que ese acto depende de una serie de convenciones sin las cuales sería poco menos que imposible” (2001: 165). En el caso de la novela, el pacto de lectura se lleva estabilizando desde la aparición del Quijote y consiste en tomar “lo que no se nos oculta que es ficción, esto es, algo no sucedido, que no ha tenido lugar en la realidad” (2001: 111). Todas las estrategias del autor han de estar orientadas para persuadir al lector de

que: “va a sumergirse en una *ficción* o invención, está dispuesto a creérsela y a vivirla como relato verídico” (2001: 213). Lo interesante de la poética de la ficción de Javier Marías es que recoge un segundo movimiento del receptor: la indagación en busca de lo que denomina “La huella del animal”: “que se extingue al dejarla y que nunca veremos más que en esa huella, la cristalización de una experiencia que ignoraremos siempre fuera de su cristalización y en la que sin embargo podemos reconocernos” (2001: 168). Dicho de otro modo, el lector, por una parte, asume que es una ficción y prescinde de toda la información paratextual pero, por otra parte, ha de encontrar las marcas de ese individuo, para aproximarse a la verdad que nos pretende transmitir. El autor madrileño, consciente de estos dos movimientos simultáneos, ficcional y no ficcional, y juega en su narrativa con estas ambigüedades. La actitud de Javier Marías revela un aspecto importante que no está recogido en la teoría de la autenticación de Lubomir Doležel: la propia autenticación de la persona narrativa.

Javier Marías es un gran defensor de la autobiografía ficticia, un género que define por no poseer marcas autobiográficas en el paratexto, pero tener todo el aspecto de una confesión por estar narrado en primera persona o por algunos rasgos físicos o autobiográficos coincidentes entre el narrador y el autor. El mejor ejemplo de ello es *Todas las almas*, donde Javier Marías habla en primera persona de la vida de un profesor en la universidad de Oxford. Quien sepa algo de la vida del escritor madrileño conoce que el autor también pasó una temporada en esa ciudad inglesa, además algunos detalles del narrador como su gusto por los libros antiguos, coinciden con los de Javier Marías. Sin embargo, para confundir al lector, también aporta datos inventados, como que está casado y tiene un hijo, dos detalles que le ayudan a establecer esa máscara, ese disfraz que marca distancias. En ocasiones, esto le ha causado algún problema como, por ejemplo, con el profesor Rico quien se vio mal reflejado en una de sus obras y que protestó por la falta de adecuación entre su manera de hablar y la del personaje⁶. Para Lubomir Doležel, lo único relevante es lo existente dentro del marco del texto, personajes y narradores, sean reales o ficticios, tienen la misma entidad dentro del marco de la ficción, sin embargo el lector de este texto buscará indudablemente la autenticación del marco de la narración.

El relato titulado «Lo que dijo el mayordomo» comienza con un texto en cursiva de unas cuatro páginas firmado por el propio Marías, en las que el autor confiesa que el episodio tuvo lugar mientras él estaba en Nueva York y se quedó colgado en el ascensor de un rascacielos. A continuación transcribe la conversación que mantuvo con un criado que trabajaba para un adinerado matrimonio. Se trata de una historia inquietante en los límites de la realidad puesto que: “La afición favorita de aquel individuo era la magia negra, y ya había logrado hacerse con un mechón del cabello de su joven señora, cortado mientras ella seesteaba en un sillón una tarde de sumo verano y sumo sopor” (1990: 212). El único propósito de su interlocutor es asesinar a su patrona por no haber sido capaz de llorar tras la muerte de su propia hija. El autor crea, por tanto, dos planos: el relato inicial de los hechos, con un pacto autobiográfico, y el diálogo sometido al pacto ficcional y, la autenticación diádica. El autor hace que así el lector salte de un terreno a otro para dotar de mayor o menor grado de autenticación a los hechos según se correspondan.

⁶ Esta anécdota la cuenta Javier Marías en su artículo “El profesor contado” recogido en la antología *Literatura y fantasma* y aclara su pensamiento sobre la ficcionalidad: “Cualquiera debería saber que el hecho accidental de que alguien lleve en una novela el mismo nombre que lleva en la vida no priva de ser ficticio al de la novela, esto es, al que es contado o representado. Incluso seguiría siendo ficticio si fuera representado o contado en una biografía veraz” (2001: 210).

Precisamente por la conciencia que tiene de esta doble lectura Javier Marías nos propone un juego titulado: «La canción de Lord Rendall». Este texto apareció engañosamente en su antología de relatos de autores diversos titulada *Cuentos únicos* (Armstrong, 1989). Javier Marías construye un autor ficticio, un tal Ryan Denham. Al comienzo del texto, presenta una breve biografía del mismo que explica su origen (nacido en 1911 y fallecido en combate en el Norte de África) y una bibliografía de sus principales trabajos. La nota introductoria también aporta al lector una ayuda para interpretar el cuento, pues hay una referencia a una supuestamente famosa canción inglesa que reproduce el diálogo entre Lord Rendall y su madre después de que haya sido envenenado por su novia: “¿Qué le dejarás a tu amor, Rendall, hijo mío?”, éste responde: “Una soga para ahorcarla, madre, una soga para ahorcarla” (1990: 144). El narrador del relato es un soldado que ha estado luchando en el frente y ha caído prisionero. Mientras se acerca a su casa piensa en la alegría que le va a dar a su mujer Janet, pero cuando se asoma a la ventana, ve a su mujer con otro hombre que la mata al otro lado del cristal sin que él pueda hacer nada. El relato termina con una alusión a la susodicha canción: “Y cuando el hombre y yo acabamos de cantar la canción de lord Rendall, no pude evitar preguntarme cuál de los dos tendría que ir a la horca” (1990: 152). El juego planteado pone de relieve que, a veces, la búsqueda de la huella del animal nos puede llevar por caminos erróneos, pero, precisamente por subvertir esta convención de lectura, pone de relieve la inevitable búsqueda del lector de un significado trascendental. Lubomir Doležel opina que todo juego metaficcional invalida la función de la autenticación, sin embargo, nosotros pensamos que no es así, tan sólo añade un nuevo nivel en el juego de cajas chinas de la narración: la autenticación de la persona narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMSTRONG, Martín *et alii* (1989), ed. J. Marías, *Cuentos únicos*, Madrid, Siruela
- DOLEŽEL, Lubomír (1967): “The typology of the narrator: point of view in fiction”, *In Honor to Roman Jakobson*, vol. I, París, Mouton, pp. 541-552
- DOLEŽEL, Lubomír (1973): *Narrative modes in Czech literature*, University of Toronto Press
- DOLEŽEL, Lubomír: (1980): “Verdad y autenticidad en narrativa”, comp. A. Garrido Domínguez., *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, 1997, pp. 95-122
- DOLEŽEL, Lubomír: (1998) *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Félix Rodríguez (trad.), Madrid, Arco, 1999
- MARIAS, Javier (1990): *Mientras ellas duermen*, Madrid, Alfaguara
- MARIAS, Javier (1998): *Cuando fui mortal*, Madrid, Alfaguara
- MARIAS, Javier (2001): *Literatura y fantasma: Edición ampliada*, Madrid, Alfaguara
- PAVEL, Thomas (1999): “Prólogo”, L. Doležel, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, trad. J. M. Lorente, Murcia, Universidad de Murcia
- REYES, Graciela, *El abc de la pragmática*, Madrid, Arco Libros, 1995.

LA DESARTICULACIÓN DEL PREJUICIO DEL PERSONAJE SEROPOSITIVO EN LA NARRATIVA DE LA GENERACIÓN *McONDO*

HENRI BILLARD
Université de Poitiers

Hace justo diez años, dos autores chilenos, Alberto Fuguet y Sergio Gómez, publicaron una antología que reunía a 17 escritores hispanoamericanos nacidos con posterioridad a 1959. Tanto el título del libro como la fecha de nacimiento que sirvió para poder acotar una experiencia común entre los autores, aluden sin disimulo a dos hitos de la cultura latinoamericana: el realismo mágico y la revolución cubana. Sin embargo, al leer el “prólogo-manifiesto” de los compiladores, queda en evidencia que al menos una de las intenciones no era otra que llamar la atención sobre una imagen externa de América Latina que ya no correspondía –al menos en su conjunto– a su realidad social ni menos aún política. De hecho, en cada uno de los relatos de la antología el espacio representado ya no tiene nada que ver con aquel lugar tropical, mitológico y mágico, que tanto cautivó a los lectores de Europa y Estados Unidos.

La narrativa latinoamericana de los sesenta apuntaba a reflejar la realidad de un continente, describir sus dictaduras o enaltecer sus particularidades, en esta línea podemos encontrar a García Márquez, Vargas Llosas, Roa Bastos. Sus textos más importantes están directamente ligados a la “revelación” de un continente. Mientras que las obras que comienzan a aparecer a partir de la ola democrática de los ochenta tienen una mayor dedicación a la subjetividad de los personajes, a las historias de amor o de suspenso, al entretenimiento sin compromisos históricos ni continentales. No se trata de escribir una obra abarcadora que dé cuenta de una situación social o política, ni siquiera que presente una nueva visión filosófica de la condición humana, sino que se retoma la influencia de la gran narrativa norteamericana de mitad del siglo XX: Capote, Fitzgerald, Salinger; e incluso de los policiales de los cuarenta y cincuenta.

La narrativa que se sitúa entre los ochenta y los noventa recurre entonces a lo urbano, al desconcierto, a los conflictos personales, a la incapacidad de encontrar un proyecto de vida claro. No hay una búsqueda de una identificación colectiva con tal o cual idea de continente, sino, por el contrario, casi una declaración de individualidad, de diversidad y diferencia. En suma, como bien lo señalan los compiladores de la antología *McOndo*: “El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)” (Fuguet y Gómez, 1996: 13).

El realismo mágico aparece entonces como una estética que sirvió muy bien como forma de expresión y de autonomía, pero que ya no representa la voz auténtica de la literatura latinoamericana. Los autores de *McOndo* buscan nuevas formas de expresión, lo que podría interpretarse claramente como el proyecto de una nueva generación literaria. Esta idea de una “generación *McOndo*” o “generación de los 90” puede debatirse porque es evidente que ya no existen grupos o escuelas de literatura como en generaciones anteriores. En efecto, cada uno de los autores “macondianos” tiene sus propios intereses o como dice Jaime Bayly: “[...] la mía es una generación muy dispersa [...] es como un archipiélago donde cada uno tiene su isla, su feudo en el que cada uno hace lo que le da la gana” (Zeiger, 2002:15). Sin embargo, es indudable que ya se pueden empezar a identificar ciertos aspectos o elementos que este conjunto de escritores nacidos después del 59 tienen en común, como resultado de los cambios radicales en la fisonomía de las sociedades latinoamericanas en los últimos veinte años.

Si antes la representación del personaje homosexual en la literatura hispanoamericana correspondía más bien a una metáfora de la perversión, la

degeneración o la monstruosidad¹, en los relatos de la generación *McOndo* podemos evidenciar una ruptura con esta tradición. Ahora encontramos retratos más verídicos de los personajes gays en los cuales el narrador–protagonista da por sentado que el lector conoce su orientación sexual y, por lo tanto, comparte con éste sus vivencias, sus contradicciones y sus deseos con absoluta naturalidad. Esta “humanización” se cristaliza mediante la representación de un espacio en el cual el personaje gay vive situaciones de la vida cotidiana como cualquier otro ser humano. En este sentido las novelas de los escritores argentinos Osvaldo Bazán² y Pablo Pérez, del autor peruano Jaime Bayly, junto a los cuentos del autor chileno Pablo Simonetti, han comenzado a deconstruir el **estereotipo** según el cual: “«la homosexualidad» está consistentemente asociada a todo tipo de horrores” (Llamas, 1997: 113).

Uno de estos elementos “generacionales” tiene relación con la representación literaria del personaje seropositivo. Desde la aparición de la enfermedad VIH sida, un *leitmotiv* de los relatos en que el protagonista era seropositivo era la inevitable muerte de éste, como por ejemplo, en las crónicas recopiladas en el libro *Loco afán, Crónicas de Sidario* del escritor chileno Pedro Lemebel. En cambio, en las obras de los autores “macondianos” la muerte pierde protagonismo para ser reemplazada progresivamente por el desafío que representa para este personaje la necesidad de “inventarse” una nueva manera de vivir, una nueva cotidianeidad, ante un cuerpo que debe mantenerse sano. Este nuevo arquetipo literario, representado por un personaje seropositivo que ya no aparece como una víctima que aguarda pasivamente la muerte, nos pareció que ameritaba un estudio porque constituía un aporte novedoso a la literatura latinoamericana.

Otro elemento que nos motivó a realizar este trabajo guarda relación con el relativo silencio de la crítica con respecto a este nuevo paradigma temático. Por ejemplo, hemos podido constatar que los estudios y críticas aparecidos en la prensa y en revistas especializadas se han abocado principalmente a la aparición de una nueva identidad cultural y a la influencia de la globalización de la cultura y los medios de comunicación de masas en la concepción de los diecisiete cuentos de la antología *McOndo*. En nuestra investigación no hemos encontrado, por ejemplo, ningún trabajo dedicado a la coexistencia en un mismo volumen de cuentos de personajes literarios heterosexuales y gays destinado al público hispanoamericano. Solamente Diana Palaversich menciona que: “los cuentos de McOndo incluyen un aspecto frecuente en los 90: la homosexualidad y el SIDA” (Palaversich, 2000: 55) y dos académicas estadounidenses señalan: “[a]l no integrar a ninguna escritora, los editores fijaron un tono totalmente masculino a la antología, aunque no siempre se trate de una voz narrativa heterosexual” (Margrave y Smith-Seminet, 1998: 15).

En este trabajo intentaremos entonces mostrar la manera en que se articula este cambio en el tratamiento del personaje seropositivo en la obra de uno de los escritores pertenecientes a la generación *McOndo*. Para ello tomaremos la novela *Un año sin amor. Diario del sida* del autor argentino Pablo Pérez (Buenos Aires, 1966).

La obra literaria puede ser criticada y comprendida en su estructura interna, pero en el caso particular que nos interesa creemos que también cabe ponerla en relación con el

¹ “En *Los premios*, de Julio Cortázar, hay también un ‘monstruo homosexual’ que marca límites y traza fronteras. Se trata de Bob, un marinero que viola a Felipe, un adolescente argentino, después de una engañosa seducción.” (Giorgi, 2004: 56)

² Osvaldo Bazán (Argentina, 1963), ha publicado tres novelas *...y un día Nico se fue* en el año 2000, *La más maravillosa música (una historia de amor peronista)* en 2002 y *La canción de los peces que le ladran a la luna* en 2006. Pablo Simonetti (Chile, 1961). Nos referimos sobre todo al cuento “Amor virtual” de la colección *Vidas vulnerables*, publicada por Alfaguara, en Santiago de Chile en 1999.

contexto social e histórico en el cual esta obra ha sido concebida. En este sentido, hemos estudiado la novela prestando atención a los aspectos formales y estructurales que se repiten, tratando de describir cómo se manifiestan en la estructura del texto la relación entre sida y homosexualidad con respecto a las sociedades latinoamericanas. Hemos incluido además en este análisis un enfoque psicoanalítico, porque esta herramienta de análisis nos permitirá comprender por qué los personajes dicen o no dicen algo y hacen lo que hacen, más allá de la comprensión que nos brindan los enfoques puramente sociológicos o antropológicos. El aporte más significativo del psicoanálisis a la comprensión de la conducta humana ha sido la elucidación de sus motivaciones inconscientes. A continuación veremos ejemplos de comportamientos que aparecen como irracionales o difícilmente comprensibles a menos que realicemos interpretaciones psicoanalíticas. Tales interpretaciones explicitan lo implícito y hacen coherente lo que a simple vista parece paradójico.

La aparición de enfermedad VIH-sida fue una catástrofe que marcó un antes y un después en la historia de la humanidad. Dadas las múltiples repercusiones de este fenómeno, los escritores no podían permanecer indiferentes. Así, el VIH-sida tomó rápidamente la forma de un material literario que vino a nutrir varios textos, como en su época la tuberculosis lo hizo con *La dama de las camelias* o *La montaña mágica*. Entre los más destacados figuran los relatos *Antes que anochezca* de Reynaldo Arenas –un alegato político-sexual del escritor cubano donde culpa a la homofobia del régimen de Fidel Castro de provocar la enfermedad y la muerte–, *Palace Days* de Edmund White, y *Al amigo que no me salvó la vida*, de Hervé Guibert.

Un año sin amor. Diario del sida es una novela en forma de diario y como tal está escrita en primera persona. Este diario íntimo transcurre en 72 días, entre el 17 de febrero y el 31 de diciembre. El texto se encuentra dividido en varias partes, algunas de las cuales tienen nombre y otras llevan simplemente fechas. Así, cada uno de los epígrafes aluden a la muerte. Entre los más significativos podemos citar: “Más tarde”, “La muerte”, “Lo desconocido”. *Un año sin amor* tiene, entre otros méritos, el haber despertado el interés tanto de la crítica de su país como del medio universitario. Así, por ejemplo, la revista *Veintitrés* señaló: “[Pablo Pérez] cuenta con honestidad brutal –mezclada con humor– sus encuentros sexuales en cines porno y sesiones sadomasoquistas” (Mazzini, 2001: 54). Por otra parte, en el año 2004 la novela fue incluida entre las lecturas obligadas del curso *Literatura del Siglo XX* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Además en el año 2005, Pablo Pérez y Anahi Berneri escribieron el guión de la película basada en la novela. La cinta ganó el Premio *Teddy* a la mejor película de temática gay del 55 Festival Internacional de Cine de Berlín y además obtuvo el reconocimiento unánime de los críticos del Festival de Mar del Plata.

Pablo, el narrador-protagonista, es un joven seropositivo de treinta años. Es profesor de francés, vive en Buenos Aires y su familia se interesa poco o nada por su suerte. Sabemos además que vivió en París, que su pareja murió de sida y que se ha propuesto escribir un diario para “transmitir optimismo” (Pérez, 1998: 21)³. En el diario íntimo de Pablo encontramos claramente los diferentes estados de ánimo de un personaje seropositivo, pero la novedad radica en que éste asume y enfrenta su condición para vivir con ella. Así, uno de los ejes de la novela se sitúa en la tensión asociada a la renuencia a seguir un tratamiento que no ofrece garantías. Como se sabe antes de la triterapia existían medicamentos, como el AZT, cuyos efectos secundarios eran a menudo casi más dolorosos que la misma enfermedad. Contrariamente a lo que sucedía en los relatos cuyo tema central era la enfermedad VIH-sida anteriores a

³ En adelante todas las citas de la novela remitirán a esta edición.

McOndo, ahora la ficción nos ofrece la representación de un protagonista seropositivo que cree en sus derechos y sobre todo en su derecho a tener el mejor tratamiento posible.

Sigo pensando que necesito un buen médico. Es terrible para mí porque no creo en la Alopátia, me estoy decepcionando de la Homeopatía, y mis autocuraciones naturistas darían mejores resultados si tuviera un médico como la gente que me orientara y tomase las riendas del asunto. Por ahora siento que el mejor médico soy yo mismo, trato de conciliar las voces de las distintas ciencias médicas, desechando los diagnósticos y prescripciones que no me inspiran confianza, es por puro instinto. (23-24).

Cabe detenerse en la expresión “si tuviera un médico como la gente” porque ésta traduce tanto la crítica al cuerpo médico como la desesperación de Pablo. Aquí aparece retratada una crítica implícita a la deshumanización de la relación médico-paciente. Un médico “como la gente” sería uno capaz de empatizar con las dolencias del enfermo y no tan sólo uno capaz de prescribir medicamentos. Pese a la indiferencia de los médicos y al temor que siente frente a la fatiga de su cuerpo, él se esfuerza por buscar una solución. Entre sus planes no está dejarse morir, él opta entonces por “conciliar las distintas voces” para poner término de esta manera al deterioro constante de una existencia fragmentada por la enfermedad. La escritura se transforma entonces en un medio para existir, para dejar una huella tras de sí. El 22 de febrero Pablo recibe una proposición de Arturo, un amigo editor, para dar forma precisamente a este proyecto:

Hola, Pablito, te llamaba porque se me ocurrió una idea: Si tenés ganas de escribir, se podría hacer un pequeño diario de la traducción, contando, digamos, de cada día que trabajamos, un poquito el entorno, cómo se constituye la traducción, bueno, un besito, hasta luego (25).

En efecto, Pablo está traduciendo del francés los escritos personales de *RV*, el hombre muerto de sida con el que tuvo una relación de pareja en París. En la novela una nota al pie de página nos explica que este seudónimo quiere decir “Forma abreviada de Hervé” (25). De esta manera Pablo Pérez crea un narrador ficticio, un *alter ego* de él mismo, lo que permite suponer que *RV* no es otro que Hervé Guibert dado que ambos se conocieron en París. Sin embargo, como la novela precisa que *RV* falleció en 1994 mientras que el autor francés desapareció en la ciudad de Clamart en 1991, se puede concluir que el personaje fue claramente “ficcionalizado”. Por medio de este recurso, la novela busca poner en evidencia una nueva manera de expresar el deseo homosexual en la literatura latinoamericana, y más aún, si se tiene en cuenta de que se trata del deseo de un personaje seropositivo que reclama para sí el derecho a tener una vida sexual.

A lo largo de toda la novela Pablo imagina una serie de proyectos a futuro y al mismo tiempo intenta escribir todos los días, incluso si tan sólo se trata de algunas líneas. Dejar una huella material se ha transformado en un imperativo vital: “Tengo que escribir” (19). Pablo se aferra a la vida por medio de la escritura porque se ha dado cuenta de la muerte; es decir, él vive “la amenaza de la muerte como efectiva y próxima” (Jankélévitch, 1966:19) al mismo tiempo que él siente “que esta amenaza le concierne personalmente” (Jankélévitch, 1966:20).

Cuando fui a dar el examen de ingreso, pensaba solamente en un curso para no perder mi francés, ya que no podía cursar el 8° de la Alianza Francesa por el precio. Caí

en la red y ahora pienso en terminar la carrera de profesor. Me pregunto cómo me embarco en un proyecto tan largo si desde hace varios días no dejo de pensar en el presentimiento de que voy a morir este año (45).

Tal y como lo dice el psicoanalista Germán García, en su análisis de la novela que nos ocupa, cuando Pablo toma conciencia de su condición de seropositivo se atenúa el efecto sorpresa de la muerte al mismo tiempo que se acentúa el del suspenso:

En la sorpresa ocurre algo que no espero, en el suspenso no sé en qué momento ocurrirá lo que espero. Una enfermedad que se llama mortal transforma la sorpresa, la contingencia de la muerte, en el suspenso de lo que ocurrirá de manera necesaria (García, 1999:12).

Este suspenso está omnipresente en la novela gracias al empleo de un vocabulario preciso y técnico. En efecto, cuando se narra todo lo que se relaciona con el estado de salud de Pablo, la enfermedad invade el relato y se transforma en una presencia concreta, descrita en términos puramente médicos:

Las espirometrías que me hicieron muestran que cuento con el 50% menos de mi capacidad respiratoria normal y según el médico, debería poder recuperarla un poco. Los cultivos de esputo no dieron ni tuberculosis ni *Pneumocystis carinii*, que son los dos grandes fantasmas del Sida contra el sistema respiratorio. Mañana paso una tomografía computada que espero ayude a un buen diagnóstico para que Rizzo me dé un mejor tratamiento (46).

Esta toma de conciencia en “primera persona” de su condición de enfermo, de su vulnerabilidad frente a la enfermedad y a la muerte, deja al menos a Pablo “la esperanza de sobrevivir” (Jankélévitch, 1966:145). Pablo sabe que la muerte llegará, pero en vez de esperarla él “se inventa” una nueva vida y se replantea su existencia. En el universo literario de los escritores de *McOndo*, los personajes seropositivos no sólo no mueren sino que el cuerpo enfermo puede incluso ofrecerse como objeto de placer.

Pablo ha elegido entonces la vida. Una de las maneras en que se manifiesta esta pulsión de vida la constituye la publicación de un anuncio explícitamente sexual en la revista *NX*, un semanario destinado al público gay argentino. Sin embargo, redactar el anuncio lo obliga a plantearse una serie de preguntas fundamentales sobre su existencia: “¿Qué soy? ¿Qué busco?” (55). Pablo se ve entonces confrontado a una introspección para la cual él no está todavía preparado: “Finalmente no sé si se entiende qué es lo que quiero, pero ya está, ya lo entregué y va a aparecer así: “30, 1,73, 60, tipo latino, buen cuerpo, tendencia *slave*, a veces muy obediente. Busco *master* o amigo varonil, activo, protector, bien dotado, para relación estable con sexo seguro” (55). Pablo pone al descubierto una serie de aspectos de su vida privada, como por ejemplo sus preferencias sexuales y el tipo de relación que desea establecer. Sin embargo, lo que pone de manifiesto su posición frente a la muerte es el hecho de pasar por alto su condición de seropositivo. Pablo tiene conciencia de la exclusión social que va asociada a la enfermedad que lo aqueja y por eso prefiere diferir el momento en el que revelará su “secreto”. Es decir, él prefiere anunciar su condición de seropositivo una vez que el contacto con un eventual compañero sexual se ha establecido. Sin embargo, su

estrategia no le ha dado el resultado esperado porque ha recibido varios “rebotes telefónicos” (139).

La novela aborda sin tabúes el tema de la sexualidad de los enfermos de VIH sida. En efecto, durante los años ochenta, el temor asociado al sida había obligado a cambiar los modelos de comportamiento sexual de los hombres gays. Las prácticas sexuales sin riesgo se convirtieron en la norma al mismo tiempo que la abstinencia sexual y la monogamia. La aparición del sida trajo como consecuencia paradójica una renovación del anhelo de los hombres homosexuales de ser aceptados y amados por otro hombre. Así, en la novela *Un año sin amor*, Pablo no quiere renunciar a su vida sexual porque él ve en ella una manera de reforzar su existencia en cuanto individuo. Pablo anhela igualmente encontrar el amor, pero él siente que su enfermedad es una “barrera” que dificulta su búsqueda: “Hace una semana que tengo un labio cortado y a veces sangra. Ni besar tranquilo puedo” (72). De esta manera el autor de la novela estudiada crea un personaje que no corresponde en nada a una caricatura grotesca de la homosexualidad.

En esta perspectiva, cabe señalar igualmente que la novela aborda el tema de las relaciones sadomasoquistas. La representación de estas prácticas en la novela aparece como el resultado de dos experiencias: una larga estadía del autor en París, ciudad en la que pudo establecer una relación con Hervé Guibert, y podríamos evocar también la importancia de los modelos importados por las películas X, tanto europeas como estadounidenses. En este sentido, cabe señalar que la presencia de las prácticas sadomasoquistas en el “menú erótico” latinoamericano se han vuelto corrientes desde la aparición y posterior democratización de Internet. Si bien estas prácticas no constituyen el eje de la novela, su presencia permite comprender mejor la complejidad de la vida psíquica de un personaje seropositivo. E igualmente, la novela hace visible literariamente en América Latina una sexualidad que no caracteriza a la mayoría de los hombres gays pero que existe: el autor logra de este modo que su novela sea además un documento de la vida gay contemporánea en donde la sexualidad es un aspecto más de la vida privada y que por ende se articula en torno a la noción de responsabilidad individual.

Pablo intenta consolidar los diferentes aspectos de su vida al mismo tiempo que tiene encuentros sexuales con diferentes personas. Sin embargo, este equilibrio que ha logrado construir no lo convence: “No me siento muy identificado con mi nueva forma de vida y es en ese punto en donde aparece la crisis. Este Pablo que trabaja, este Pablo que acepta un tratamiento del que siempre habló pestes, no es Pablo” (93). El trata de poner orden en su vida, pero la soledad y la falta de afecto junto a los efectos secundarios del tratamiento que finalmente ha decidido seguir, terminan por estresarlo, empujándolo al consumo de drogas y alcohol. Este conflicto interior lo conduce finalmente a incurrir en el riesgo de tener contactos sexuales no protegidos. La situación alcanza su nivel más crítico cuando Pablo tiene sexo con un desconocido del cual ignora su estado serológico.

El sábado me desesperé porque nadie quería estar conmigo. Tal vez tenía mucho aliento a alcohol. Ya eran las seis de la mañana cuando me fui con un chico que tenía los dedos deformes y que me cojió sin forro. Yo no pude decirle que no porque estaba muy caliente y borracho (132).

Este pasaje alude a un tema altamente polémico. En efecto la novela pone de relieve tanto el riesgo de reinfección o sobreinfección en que incurre Pablo como la posibilidad de contaminar a alguien seronegativo. Pablo Pérez, el autor, lo sabe. Por ejemplo, en una entrevista señaló que al principio estuvo tentado de quitar este pasaje porque según él: “iban a pensar que soy un enfermo mental” (Mazzini, 2001:52), pero que al final

optó deliberadamente por dejarlo “para que la gente sepa que un seropositivo no está siempre guardado en su casa con abstinencia” (Mazzini, 2001:52). De esta manera la novela adquiere una dimensión “pedagógica” que al mismo tiempo permite mostrar una temática existente en América Latina pero de la que sin embargo no se habla. Al abordar el tema de la protección y de la responsabilidad individual frente a la enfermedad VIH-sida, la novela desarticula los prejuicios y obliga al lector a plantearse la problemática desde otro punto de vista. Es más, la ficción está construida de tal forma que el personaje logra asumirse en su diferencia. Así, Pablo escribe un nuevo anuncio y esta vez se muestra tal y como es:

Hace un par de semanas salió publicado mi nuevo anuncio en *NX*: “30, 1,73, 62, seropositivo, buen cuerpo, carácter fuerte, masc. Busco hombre protector, act, viril, de hasta 40, para compartir placeres simples, exóticos, etcétera. Bienvenidos artistas, intelectuales, deportistas. Mentes cerradas, no” (139).

Pablo no recibe muchas respuestas, pero él sabe la razón y no la niega: “imagino que porque pongo seropositivo” (139). Por medio de este cambio el protagonista no se transforma en un personaje políticamente correcto: las prácticas sexuales arriesgadas, la ansiedad y la búsqueda del amor siguen presentes. Sin embargo, el castigo que acompañaba el final de los relatos en que había un personaje trasgresor simplemente no llega. Es más, este aspecto aparece como particularmente novedoso en la obra *Un año sin amor. Diario del Sida*, si se tiene en cuenta que en el momento en que la novela fue escrita el tratamiento de la triterapia no existía. Pablo ni agoniza, ni muere. Así el *pathos* característico con que concluían los diarios íntimos del sida es reemplazado por un final abierto, dejando al lector la posibilidad de imaginar el fin del relato.

En conclusión, Pablo Pérez, al igual que otros autores “macondianos” como Pablo Simonetti y Jaime Bayly, ha querido desarticular los prejuicios asociados tanto al personaje gay como al del seropositivo. Para ello ha pretendido contarlo todo sin juzgar ni menos aún condenar a su personaje. En este sentido, uno de los aportes temáticos de Pablo Pérez es que no intenta explotar la condición “periférica” del personaje gay; sino que lo desplaza deliberadamente del margen para situarlo en el centro del relato, insertándolo como un actor más de la vida urbana contemporánea. El autor establece además una particular relación entre la realidad y la ficción que seduce al lector. La escritura aparece entonces como un acto liberador y también como un ejercicio doloroso, que permite a la vez **reestructurar** al personaje y consolidar una identidad gay, que se expresa con una voluntad de autenticidad evidente.

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias:

- FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (1996): "Presentación del país *McOndo*", en *McOndo*, Barcelona, Mondadori, pp. 9-18.
- PÉREZ, Pablo (1998): *Un año sin amor. Diario del sida*, Buenos Aires, Perfil.

Estudios:

- GARCÍA, Germán (1999): *Suspense de la muerte*, Buenos Aires, Contemporáneos.
- GIORGI, Gabriel, (2004): *Sueños de exterminio*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1966): *La mort*, París, Flammarion.
- LLAMAS, Ricardo, (1997): *Miss Media. Una lectura perversa de la comunicación de masas*, Barcelona, Tempestad.

Artículos:

- MARGRAVE, Kelly y SMITH-SEMINET, Georgina, (1998): "De Macondo a McOndo: Nuevas voces en la literatura latinoamericana", *Chasqui-Revista de Literatura Latinoamericana*, n° 27(2), p.15.
- MAZZINI, Martín, (2001): "Escrito en el cuerpo", *Veintitrés*, p.54.
- PALAVERSICH, Diana, (2000): "Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. Realismo virtual", *Hispanérica*, vol. 29, n° 86, p. 55.
- ZEIGER, Claudio, (2002): "Los hermanos que perdí", *Radar*, p. 15.

EL SIGNIFICANTE SIGNIFICATIVO EN *EL PÚBLICO Y POEMAS EN PROSA* DE F. GARCÍA LORCA

JOSÉ CABRERA MARTOS

Entre la producción lorquiana relucen, por su abandono crítico, el poemario *Poemas en prosa* (1927-1929) y el drama *El público*¹. El carácter fragmentario y su dificultad en términos interpretativos, se nos muestran como las principales causas de este confinamiento; unido, en los exiguos casos de análisis, a un tipo de exégesis que elude lo polipétalo del artefacto literario, en aras de un esencialismo crítico construido como la única verdad: recordemos la edición “*princeps*” de *El público*, mediatizada por la intervención del editor Martínez Nadal que fundamenta su autoridad en lo complementario, el conocimiento personal del autor y, en consecuencia, de sus intenciones. Fernández Cifuentes (1986: 202) abordó hace tiempo, de modo directo y radical, este problema haciendo notar hasta qué punto *El público* nos ha llegado ‘enmarcado’ por este reduccionismo naturalizador. De ahí, y volvemos al inicio, que éstas obras sean normalmente relegadas del corpus principal lorquiano.

Lorca se entrelaza, en torno a 1927, en la llamada “modernidad inconclusa” habermasiana que propone la superación del proyecto moderno como constatación crítica de sus errores, alejado del inhibismo propio de actitudes postmodernas. Esta línea lo conecta con otro poeta moderno en cuanto a lo periférico de las convenciones y el modo de presentación textual, el Baudelaire de *Las flores del mal* y *Pequeños poemas en prosa*; convirtiéndolo en el exiliado de la ‘república’ platónica al desestabilizar las bases del ¿equilibrio? social basado en lo idéntico, la reproducción y el reposo, a través de lo mutable, la impresión y el movimiento. Esta modernidad revierte en nuevos modos de presentación literaria lejanos a la norma y a las formas tradicionales, ora populares –*Poema del cante jondo* o *Romancero gitano*– ora cultas: el teatro se poetiza y la poesía se prosifica. Praxis que posee su correlato teórico –afín al pensamiento de Wittgenstein– en su conferencia “Imaginación, inspiración y evasión”:

La imaginación está limitada por la realidad; no se puede imaginar lo que no existe. Necesita de objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura (*O. c.*: 258-271, vol. 3)

El intelectualismo cerebral y la imaginación limitada por la conceptualización romántica, deja paso al extrañamiento como método constante de liberar al objeto, al sujeto o a la realidad de una determinada lógica racional. Y este uso del extrañamiento engendra el examen de las mismas marcas genéticas de construcción artística y la esencialización de la palabra –tras los excesos decimonónicos– como rechazo de lo ripioso y superfluo, augurando la consolidación del verso libre y el poema en prosa. Consecuentemente, Lorca adopta en el poema el medio evocado: la prosa de la vida, significado, se correlaciona en la prosificación de la poesía, significativo, desarrollado en un intercambio dialógico de personajes en lid y en continuo cuestionamiento. El yo, alienado de su medio textual “natural”, constata la complejidad actorial, emparentando a Lorca con Yeats y su diferenciación del yo prosaico, *anima mundi*, y su yo pasional; o

¹ Utilizamos las ediciones y abreviaturas siguientes: *El público*, Madrid, Cátedra, 2001 (*E. p.*); *Poemas en prosa*, Granada, Comares, 2000 (*P. p.*); *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1997 (*P. N. Y.*); y *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986, (*O. c.*).

con Huidobro, en el polo contrario de la fragmentación versal a través del verso libre. Lorca aúna la forma y la experiencia a partir de la disyunción que constata la bipolaridad del pensamiento occidental: Hombre y mujer, lo moderno y lo antiguo, el director y el público, Alejandría como cuna y Nueva York como culmen.

Por esta razón, intentamos mostrar “el sentido” a partir no sólo de los significados contenidos, sino también de los significantes continentes y su proceso de significación basado en el uso y la caída de la máscara: la nociones textuales de “poeta” y “persona” como entidades, ya histórico-finita, ya triádico-eterna, se tambalean al desestabilizar la identidad y la expresión poética, en la búsqueda del cambio y la liberación, al igual que el biombo o una carta con el as de corazones para *El público* y *Así que pasen cinco años*, respectivamente²: el sujeto poético y el personaje dramático unitarios, desaparecen en favor de una serie de actores y narradores que devuelven lo polifónico al poema y al drama. La máscara de la unicidad esencial, construida por las leyes del *contrato social*, se evidencia: “El dos no existe es el uno y su sombra” (*P. N. Y.*), “Amor, amor, amor. / Amor del uno con el dos / y amor del tres que se ahoga / por ser uno entre los dos” o “Uno es uno y siempre uno [insiste el Emperador] he degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir” (*E. p.*). Lorca comete un tradicidio: su orden de composición y enunciación no supone una cierta coherencia organizativa, establecida culturalmente a partir de unas leyes lingüístico-semánticas que hacen “legible”, esto es, “comprensible” el artefacto literario, pero que imponen una determinada manera de mirar y, en definitiva, de comprender (J. Talens, 2000).

De ahí, que no asistamos a la lógica progresión narrativa³, sino a la espiral foucaultiana materializada en un discurso ilimitado que desemboca en la obra “inconclusa”, en términos tradicionales de circunscripción, como constancia de la falacia estructural del mundo cerrado. La discontinuidad estructural presenta una nueva realidad, desconexión aristotélico-hegeliana, porque “el verdadero drama es un circo donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar”, a partir de rupturas poético-imaginativas y del extrañamiento temporal producido por la iniciación, y no resolución, del discurso *in media res*: “A las seis de la tarde ya no quedaban más que seis niños por degollar” (“Degollación de los inocentes” *P. p.*) o “Antes te olían los pies y nosotros teníamos tres años” (*E. p.*)

Lorca, nos propone un nuevo modelo, denominado teatro imposible, poético y sensible:

Un verdadero *teatro*, hecho de metamorfosis y permutaciones. Teatro sin nada fijo, o laberinto sin hilo (Ariadna se ha colgado). La obra de arte abandona el dominio de la representación para convertirse en ‘experiencia’, empirismo trascendental o ciencia de lo sensible. (G. Deleuze ídem: 119).

Cabe preguntarse el por qué de este calificativo. No se trata de procedimientos poéticos introducidos en el discurso teatral, la forma del significante en la obra

² Teniendo en cuenta la divergencia significativa de “disfraz” y de “máscara”, relacionada con las nociones de “copia” y “simulacro”: “Si decimos del simulacro que es un copia de copia, icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza” (G. Deleuze 1988). El disfraz y la copia afirman la identidad y el modelo, frente al simulacro y la máscara; por esto Lorca, al recorrer la máscara niega la identidad única de lo real, mostrando su construcción sobre un determinado, que no único, modelo.

³ Exceptuando, a priori, la progresión temporal proyectada en los pasos del peregrino (“Santa Lucía y San Lázaro”), en la reiteración léxica y sucesiva de nexos temporales (“Suicidio en Alejandría”) o en la exposición cíclica dialogada (“Nadadora sumergida”).

lorquiana va unificándose poco a poco, como demuestra su estilo en su producción calificada de más vanguardista y fragmentada *Poeta en Nueva York*, *Poemas en prosa*, *Comedia sin título*, *Viaje a la luna* o *El público*; se refiere, más bien, a una de las características definitorias de la poesía desde el Romanticismo, la esencialidad: "el teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre". La única manera de constatar la situación del hombre moderno pasa por la utilización de este lenguaje, en cuanto que sus mecanismos expresivos son capaces de reunir realidades dispersas para separarlas o fundirlas en la búsqueda de un sentido distinto. Ahora bien, el "peligro" de este teatro reside en la trasgresión de las buenas formas del público convencional que "aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes" y en la modalización de un sujeto-receptor casi, como su teatro, imposible. El único sistema modalizante secundario que mantiene es el género denominado convencionalmente "teatro", de ahí, su afirmación con respecto a *El público*: "mi pieza no es una obra para representarse; es, como ya lo he definido, «Un poema para silbarse»" (*O. c.*: 929, vol. II)⁴. Si la escritura desde Sócrates supone la muerte de la comunicación y la orfandad del lenguaje (J. Derrida, 1975), igualándose, por tanto, al escritor con el enterrador. Lorca propone exhumar la "verdad de las sepulturas", convirtiéndose en el desenterrador de la palabra "hablada", del "teatro bajo la arena", frente al teatro fosilizado de telones huecos, el llamado "teatro al aire libre", destrozando los presupuestos y elementos fundamentales del teatro burgués "leído".

Ahora bien, ¿cuáles son estos procedimientos técnicos? La novedad del ciclo lorquiano se asocia a un lenguaje que responde, no a la yuxtaposición de lo normativo y lo reconstructivo, sino a un enfrentamiento e indagación en una nueva coherencia paradigmática a través del mismo código organizado de manera divergente y alejado de lo lógico y racional: A través de la sucesión de parlamentos, encontramos una breve porción de pasajes tradicionales y "transparentes" continuamente interrumpidos por el groso de enunciados opacos, sin glosa o reducción lógica posible, explicitando la ruptura de lo interno-privado y lo externo-público: "Es cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos ateridos [...] ¿Y qué pasaría? Pasaría que vendrían los hongos, y los latidos se harían quizás más intensos y apasionantes [...] Luna y raposa y botella de las tabernillas" para *El público*, simbolización reiterada en el poema en prosa "Degollación del bautista": "Tendrá que luchar con la raposa y con la luna de las tabernas". Sin olvidar, la tensión constante –el contrapunto rítmico– que elabora a partir, ora de lo escueto y repetitivo de estructuras sencillas y directas que agilizan la prosa, "–Quiero la mejor habitación que tenga. –Hay una. –Pues vamos.", ora de lo lento y rítmico en periodos distendidos (G. Edwards 1983: 120-122), cuasi a modo de réquiem: "El guardapolvo se desmayaba en la silla en su siempre última actitud, con lejanía poco humana ya, lejanía bajo cero de pez ahogado" ("Santa Lucía y San Lázaro" *P. p.*) o "La luna empuja de modo suave las casas deshabitadas, provoca la caída de las columnas y ofrece a los gusanos diminutas antorchas para entrar en el interior de las cerezas" (*E. p.*).

Otros procedimientos de ruptura tradicional del significante, señalados por Fernández Cifuentes (idem: 285-286) utilizan, de un lado, el "constante escamoteo de

⁴ Sin olvidar su tipología del dramaturgo: el del aplauso fácil que escribe "para el piso principal", caracterizado por escenificar "engañosas sirenas coronadas de rosas de invernadero"; y el que representa "los campos de rosas mojados por el amanecer, donde sufren los labradores", recuérdese el cuadro cuarto de *El público* como constatación de la lucha de clases silenciada desde una determinada posición política (*O. c.*: 1177-1180, vol. I).

los referentes, alusiones aisladas y fragmentadas a un número creciente de ‘órdenes posibles’ que en ningún momento se prestan a la reconstrucción”, presentando una continua interrogación de lo heteróclito: “Caballo blanco 1: El día es un fantasma que se sienta. –Julietta: Pero yo he conocido mujeres muertas por el sol” (*E. p.*) y generando la extrañeza lectora, la incompreensión lógica y la discontinuidad del referente lingüístico: “Yo he amado a dos mujeres que no me querían, y sin embargo no quise degollar a mi perro favorito” o “El abrazo diario tiene brisa de molusco” (“Nadadora sumergida”, *P. p.*); de otro, la introducción alógica de parlamentos inconexos que incitan al lector a la inclusión de un parlamento intersticial, como complemento comprensivo, o a su consideración de ilogicidad: recuérdese el estribillo poético de Arlequín en *El público*: “Tengo frío. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma”; o los pares de números que se transforman en progresión de nueve, desde el 22 hasta el cero, en el poema en prosa “Suicidio en Alejandría”: “13 y 22 [...] 12 y 21 [...] 11 y 20”.

Sin obviar la transparentación de la palabra “verdad”, básica para los pilares del orden, desmesurada y constante en *El público*: “Para que se sepa la verdad de las sepulturas”, “Acostumbrados al látigo de los cocheros y a las tenazas de los herradores tenéis miedo a la verdad”, “la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado o un trozo de cuero detrás de los cristales”, “Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta y ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos”, “El tumulto comenzó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad”... En *Poemas en prosa* y en *Poeta en Nueva York*, el sustantivo “verdad” deja paso a la acción de los términos “degollación” y “asesinato”⁵. Esta verdad en el significante lorquiano se relaciona, nuevamente, con la máscara, porque el mayor enmascaramiento se produce en el lenguaje –y la relación histórica del significante y el significado– y Lorca busca nuevos procedimientos de subversión, a través de la “vanguardia”, para estallar la concepción prosística de la vida y el deslizamiento del significante: un estilo aforístico y fragmentado, signo de condensación poética, onírico e ilusoriamente automático⁶, síntoma de lo subvertido, por medio de desautomatizaciones lingüísticas en inversión anagráfica –“Blenamiboá” y “Abominable” o “Namillergui” y “Guillermina” (*E. p.*)– o mediante enumeraciones o imágenes tachadas tradicionalmente de caóticas representando “un rechazo de este mundo creado, que el poeta moderno abandona para lanzarse hacia el mundo [...] el desorden enumerativo es manifestación del disgusto que siente el poeta frente a la realidad de nuestra vida, radicalmente desordenada: un caso, pues, de «asíndeton despectivo»” (L. Spitzer 1968: 200 y 285). El sentido se filtra por medio de correlaciones léxicas de sentido contrapuesto, acumulación significativa de significantes dispersos dirigidos al significado total de la lógica poética, en una construcción libre como muestran múltiples acotaciones de *El público* o el poema en prosa “Nadadora sumergida”.

Sin olvidar, la multiplicidad de códigos lingüísticos utilizados, la heteroglosia bajtiniana: el lenguaje cotidiano y metateatral –anuncios, focos, gas, butacas–; el tecnolecto científico-médico, “cáncer”, “radiografía” (*E. p.*), “luz de clínica” o “yodoformo” (*P. p.*); el tecnolecto comercial representado, álgidamente, en la “moneda” de *El público* y en el poema “Degollación del Bautista”: “Bajo un cielo de paños

⁵ El motivo del degollado –separar en dos–, constante en los dibujos lorquianos de arlequines –de nuevo, el disfraz– enlaza con la cuestión del doble y remite a la misma problemática: la ruptura del sujeto unitario.

⁶ Ilusión en tanto que siempre existe una coherencia “a menos que se acepte la falacia surrealista de la escritura automática [...] la existencia, por otra parte, del discurso paranoico puede implicar una absoluta falta de control de lo que emite por parte del emiteente, pero ello no significa que el código desde el que es posible descifrarlo haya nacido ex–nihilo, por generación espontánea” (J. Talens ídem: 17)

recogidos y monedas falsas”; y el léxico escatológico del diálogo de “Cascabeles” y “Pámpanos”, donde la repetición confirma lo cíclico –al igual que el anafórico y vortiginoso “¡Qué esfuerzo!” del poema “Muerte” de *Poeta en Nueva York*– en un desencadenamiento que va desenmascarando lo real hasta desembocar en la tragedia o en la misma inexistencia del título que dirige el sentido, caso de *Comedia sin título* (J. C. Rodríguez 1994).

En cuanto a la utilización del poema en verso dentro de *El público*, la figura de Julieta encarna lo lírico-versal, entendido como medio de expresión genuino de la ideología del sujeto libre enamorado que vierte su verdad interior a través de una rítmica y una tipología métrica establecida desde el Renacimiento: el imperio endecasílabo y sus satélites –aquellos versos rítmicamente fundamentados en sexta sílaba–, identificado con el soneto y la silva, con lo culto; en oposición a la cultura teocéntrica española, el octosílabo y sus respectivos, representantes del romance y lo popular. Consecuentemente, y a priori, Lorca caracteriza a Julieta antropocéntricamente, para desmontarla en los parlamentos posteriores, sobre todo, en el tercer acto. “El ritmo gran rebelde me rinde vasallaje” afirmaba Villaespesa al creerse sujeto, aunque, en el fondo, el ritmo lo dominaba culturalmente. Este empleo del verso persiste en dos parlamentos del Caballo Blanco I y de los Tres Caballos Blancos, caracterizados por la heterogeneidad métrica –endecasílabos y octosílabos–, que constatan el artificio y desdican la “perfección” de la forma, continuada en cuanto que convencionalismo-expectativa lectora en *Poeta en Nueva York*, rompiendo las normas clásicas métricas y estableciéndose sobre el versículo de “apariencia incontrolada”. Sin obviar, la profusa utilización de ritmos métricos ocultos en la prosa de *El público*: “Mi esqueleto tiene siete luces. Fáciles para mis siete manos. Mi esqueleto tiene siete sombras”. Este empleo versal llega al culmen en el “Solo del pastor bobo” de *El público*: Lorca recupera este personaje-estereotipo del teatro del Siglo de Oro, emblema del menosprecio de corte –la nobleza dominante– y alabanza de aldea, para actualizarlo y despreciar a la actual clase dominante. La aparente candidez del pastor se representa a través del vestuario, del lenguaje poblado de términos infantiles o bobos, lleno de diminutivos y sufijos en –eta⁷, y de la métrica poblada de rimas “pobres” y “ripiosas” junto a un ritmo desigual que alterna, “antirrítmicamente”, entre la quinta y la sexta sílaba. Pero esta aparente candidez, se utiliza con magistral significancia introduciendo, a través de un significante ingenuo, la amargura y el sarcasmo del significado: El pastor y su rebaño de caretas como constatación del dominio y el aborregamiento social basado en la preeminencia civilizada del “monstruo-cocodrilo” martiano, Estados Unidos, vinculándolo, nuevamente, con *Poeta en Nueva York* y con la dicotomía civilización / barbarie, invertida e identificada con la naturaleza y la ciudad, respectivamente. Si el pastor en el teatro contrarreformista servía para divertir y bucolizar, aquí carnavaliza y desenmascara, señalando el dramatismo irónico que constata lo dramático de lo real. Al mismo tiempo, este monólogo constituye el epítome de la obra, procedimiento de filiación coral dramático griega y reiterado en la figura de “Arlequín” de *Así que pasen cinco años*.

Tanto Julieta como el Pastor bobo, nos sirven de muestra para caracterizar al conjunto de personajes, ora como pluralidades discursivas polifónicas, ora como entrecruce de ideologías monológicas, que se interrelacionan y completan su significado, a veces, a partir de la amalgama de lo bíblico y lo grecolatino. De este modo, el sentido de la expresión “Tendrá que luchar con la raposa y con la luna de las tabernas” (“Degollación del Bautista”, *P. p.*), se completa en boca del “Caballo blanco”,

⁷ El habla “normativa” del pastor rudo, se fundamentaba en el empleo de recursos lingüísticos de carácter rústico apoyados, mayoritariamente, en el dialecto sayagués caracterizado por el uso del sufijo “ete/a”.

“Luna y raposa y botella de las tabernillas” (*E. p.*); asimismo, la Salomé bíblica y lasciva del poema “Degollación del Bautista” –continuada en la figura de Genoveva de “Suicidio en Alejandría” y “Amantes asesinados por una perdiz”–, remite a la pagana Elena de *El público*, ansiosa de la cabeza del emperador porque “quemar los cuerpos de todas las mujeres”, al más puro estilo meduseo que no petrifica, sino que incendia. Estas figuras bíblicas, hagiográficas (Sta. Lucía, S. Lázaro, S. Juan o S. Sebastián) o simbólico-cromáticas (El desnudo rojo o Los rojos) presentan el mecanicismo vital privado de cualquier dimensión moral. La sangre no purifica, sino que mancha, a pesar del ritual de sacrificio que también se nos muestra en *Poeta en Nueva York* (M. García-Posada 1981: 167).

Este desenmascaramiento extiende sus ámbitos a la risa irónica, como procedimiento climático de inversión actorial, y desemboca en la violencia, a través de la amalgama de lo tensivo y lo distendido: la escenas de patetismo o violencia se descargan mediante la ironía que alivia la desazón y aumenta el filo crítico que recorta, en “Nadadora sumergida”, a los personajes burgueses ubicados en su lugar natural, el salón, y su baile prototípico, el vals vienés, unido al vestigio teocéntrico erigido en la “Condesa X” –equivalente a las “damas” representantes de la clase dominante en *El público*–, para finalizar con la muerte de ésta y la burla hacia los *mass media* convertidos en prensa rosa y medios de producción y perpetuación ideológica. La *cultura oficial* caracterizada por lo alto, espiritual y noble, sufre un proceso de inversión a través de lo bajo y de las funciones asociadas al cuerpo tanto escatológicas como sexuales o instintivas (D. Sánchez-Mesa 1999: 245). De este modo, Lorca produce la desautomatización y extrañamiento a partir de “uñas arrancadas, sangre, anos, defecaciones” (*E. p.*) “Uñas abiertas, rumor de vidrios” –sin el gongorino “batir de alas”– (“Amantes asesinados por una perdiz”); y, sobre todo, de la exhibición de la muerte: Si en *El público*, la madre que busca a su hijo muerto, afirma: “manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca”, en “Amantes asesinados por una perdiz” tras el asesinato se ratifica: “Sólo sé deciros que dos niños que pasaban por la orilla del bosque, vieron a una perdiz que echaba un hilito de sangre por el pico”; en “Degollación del Bautista” prosigue la representación satírica de la muerte como espectáculo de masas en un *Stadium* de fútbol o un circo romano –el lugar se iguala o no importa–. En *El público* se constata, sobre todo, en la crueldad del cuadro quinto y su proceso de muerte ironizado a partir de intertextos y referencias cristianas: “–Desnudo: Padre mío, aparta de mí este cáliz de amargura. –Enfermero: Cállate. Ya es éste el tercer termómetro que rompes”, “–Enfermero: (*A los ladrones*). ¿Por qué llegáis a esta hora? [...] Le ruego me perdone, pero se había perdido la barba de José de Arimatea [...] – Enfermero: Ahora te daré la hiel, y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado”. Modo de retrato reiterado en “Amantes asesinados por una perdiz”: “los profesores de la Universidad les traían hiel y vinagre en una esponja”. El patetismo se rompe por la expresión ironizada, por fútil y banal, del sujeto antropocéntrico, bien sea del narrador-portavoz del conjunto de los veraneantes – “Nunca olvidaremos los veraneantes de la playa de Alejandría, aquella emocionante escena de amor que arrancó las lágrimas de todos” (“Suicidio en Alejandría”)– o de un periódico, bien del representante del progreso científico que prolonga la vida-sufrimiento o del mismo apuntador que constata la construcción, no sólo del teatro, sino de la misma realidad. Los personajes del poema en prosa homónimo, Santa Lucía y San Lázaro, confirman la ceguera y la resurrección articulada en símbolos culturales teocéntricos que desmontan el sistema antropocéntrico sustentador de ideologemas del anterior como potenciadores de la cohesión social. Ella, símbolo de la ceguera, del velo

sobre la mirada⁸; él, símbolo de la muerte y la resurrección regida, desarrollado en una estación, en torno a una ciudad emblema de la modernidad.

La tragedia prolonga su lazo en los personajes de los poemas “Amantes asesinados por una perdiz” y “Suicidio en Alejandría”, a raíz del amor como trasgresor del canon. Lorca pretende mostrar la indeterminación sexual del deseo, más allá de la simplificada temática homosexual propuesta por Nadal: “yo un niño, y tú, lo que quiera el mar” (“Suicidio en Alejandría”), “Eran un hombre y una mujer [...] Eran dos mancebos desmayados” (“Amantes asesinados por una perdiz”), “Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa” (*E. p.*) –¿o nos encontramos ante la indiferencia del sujeto vacío?–. Esta es la causa por la que Julieta denuncia la taxonomía canonizada: “Ya estoy cansada. Y me levanto para pedir auxilio para arrojar de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón y a los que me abren la boca con pequeñas pinzas de mármol” (*E. p.*). El amor “por encima de todos los museos”, de Newton y su manzana, sobrepasando la “naturalidad” de unas leyes dictadas por la razón científica: “Se amaban. A pesar de la ley de la gravedad [...] Se amaban ante los ojos de los químicos”. Pero la violencia “civilizada” hace acto de presencia en aquellos que infringen las normas o se introducen en éstas, reflejando la crueldad y las relaciones de poder de una construcción amorosa abocada a la destrucción-fagocitosis del otro: “yo tenía un bisturí atravesado en la garganta [...] yo me hice un arañazo en la frente y ella con gran destreza partió el cristal de su mejilla” (“Nadadora sumergida”); “la cabeza cortada [...] y el ojo enhebrado” (“Suicidio en Alejandría”); y en *El público* tanto en el diálogo de “Pámpanos” y “Cascabeles”, como en el de “Julieta” y el “Caballo negro”. Lo trágico de romper “los tabiques” y lo imposible de “un mundo sin normas”, bajo la naturalización cultural que rechaza la confusión de las formas: “Una manzana será siempre un amante, pero un amante no podrá ser jamás una manzana”.

El procedimiento de expresión técnica lorquiano, en definitiva, se construye a través de una nueva disposición significativa del texto artístico que destruye la parcelación racional del yo y de los géneros literarios: la apariencia se muestra informe y caótica, desde la retórica tradicional, pero esconde un proceso de elaboración cuidadosamente trazado, intertextualizado e interartístico: si *El público*, a primera instancia, nos presenta una sucesión de cuadros de composición fragmentada, éstos poseen una graduación que supone un movimiento dramático (J. Huélamo Kosma 1996: 27). Esta anti-disposición remite semánticamente a la figura del director y su desarrollo escénico: el individuo de moral burguesa, frente al individuo del deseo y el cuerpo sin normas. Por consiguiente, este corpus artístico no supone una inflexión, sino una consecuencia de la trayectoria lorquiana, la distancia no deviene en deshumanización: “Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito” afirma en “Nadadora sumergida”, poema en prosa dedicado, irónicamente, a un cronista de Salones redactor de la *deshumanización del arte*; al par que rechaza otro de los senderos a seguir, el objetivismo racionalista daliano, porque “contar las olas” no lleva a puerto, como se colige de la racionalización en “Suicidio en Alejandría”, plagado de referencias numéricas taxativas que, simplemente, suavizan la tragedia para una determinada concepción de lo real exhibida, precisamente, en Alejandría, cuna de Pitágoras y del matematicismo: el mundo no puede reducirse a lo cuantitativo, la progresión numérica se destruye y culmina en el número representante de la nada y del sujeto vacío, el cero.

⁸ Cabe conectar este rechazo de la mirada con el uso de un tipo de metáfora analizada en su conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora* (1926): “La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad” (*O. c.*: 1313, vol. III), de ahí que Santa Lucía simbolice la agudeza visual de la nueva estética, frente a la ceguera circundante.

En conclusión, Lorca expone y responde con estas producciones a la discusión filosófica decimonónica en torno a la noción de modernidad: frente a la idea de representación y simulacro, frente al concepto de identidad y máscara, Lorca escenifica los principales problemas de nuestro tiempo a través de una nueva humanización lejos de lo culturalmente impuesto. Así, desenmascara la naturaleza plural del sujeto, el escenario vuelto radiografía y no espejo, a través de la dispersión de la estructura del drama y del poema como pluralidad orgánica: la poetización del teatro, la prosificación de la poesía, la supresión del personaje monolítico y el fragmentarismo, elevados a principios compositivos del significante.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M. (1987²): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Alianza.
- EDWARDS, G. (1983): *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos.
- DELEUZE, Gilles (1988): *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar.
- DERRIDA, J. (1975): *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1986): *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- GARCÍA-POSADA, M. (1981): *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal.
- HUÉLAMO KOSMA, J. (1996): *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El público*, Granada, Universidad de Granada.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1994): *Lorca y el sentido. (Un inconstante para una historia)*, Madrid, Akal universitaria.
- SÁNCHEZ-MESA, D. (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijail Bajtín*, Granada, Comares.
- SPITZER, L. (1968): *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos.
- TALENS, J. (2000): *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, U. València.

EL AGUJERO NEGRO SÍGNICO. IMPERIALISMOS CULTURALES

JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA
Universidad de Oviedo

La noción de “cultura” se nos antoja, a priori, tan vaga e inasible como otros muchos conceptos del ámbito de la filosofía. De entre las muchas definiciones con que ilustrarla, Boas (1964:166) opta por acotarla de forma marcadamente analítica:

Puede definirse la cultura como la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos componentes de un grupo social, colectiva e individualmente, en relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo y de cada individuo hacia sí mismo. También incluye los productos de estas actividades y su función en la vida de los grupos. La simple enumeración de estos varios aspectos de la vida no constituyen, empero, la cultura. Es más que todo esto, pues sus elementos no son independientes, poseen una estructura.

Esta explicación un tanto laxa de los fenómenos culturales insiste especialmente en dos cuestiones que consideramos de marcado interés: la imposibilidad de considerar esas manifestaciones humanas de forma aislada, independiente, y la capacidad que poseen de ser estructuradas, a partir del reconocimiento de un sistema que las vertebraba. Ambos aspectos, por tanto, parecerían tener una íntima interconexión que podríamos cifrar en los siguientes términos: todo rasgo cultural es consustancial a la existencia del “otro”, y la relación entre ambos genera inevitablemente una estructura.

No ha sido Boas, ni mucho menos, el único que ha insistido en estas cuestiones. Lozano, por ejemplo, en su estudio introductorio a una compilación de textos de Lotman (1979: 23), señala que, para este, la cultura comienza en el momento en el que hay reglas. Lotman insistirá en ello en repetidas ocasiones. En su opinión, el conocimiento ha de entenderse, o ha de ser concebido como el descubrimiento de las regularidades (o estructuras) ocultas en el objeto (la cultura) (Lotman, 1998: 140). Más contundente resultará en la siguiente afirmación, realizada conjuntamente con Uspenskij: “la cultura es un generador de estructuralidad: crea alrededor del hombre una socio-esfera que, al igual que la biosfera, hace posible la vida, no orgánica, obviamente, sino de relación” (Lotman y Uspenskij, 1979: 70). La pregunta que ante estos planteamientos podemos sugerir es, sin duda, la siguiente: ¿en qué términos podemos definir, desde esta perspectiva, la noción de “estructura”? A este respecto, Radcliffe-Brown (1975: 189) señala lo siguiente: “el concepto de estructura se refiere a la distribución de las partes o componentes relacionados mutuamente en una unidad más amplia”.

Podemos ir extrayendo ya alguna conclusión operativa de lo hasta ahora expuesto. Fundamentalmente, el principio integrador de esta serie de reflexiones parece ser el hecho de que se puede entender la cultura a partir de la articulación de una serie de fenómenos no inconexos que admiten ser contemplados, en la medida en que parece algo inherente a su propia dinámica, como parte de un sistema en el que se integran dentro de estadios más amplios, lo cual parece alejarlos del caos. Ahora bien, seguimos dejando un aspecto de crucial importancia de lado: ¿por qué es esto posible? Es decir, ¿cómo podemos admitir que todo aspecto cultural se integra en una estructura después de la definición tan amplia que hemos escuchado de labios de Boas, y que podría ser parafraseable a partir de la consideración de la cultura como “todo lo que hace y piensa el hombre”?

La respuesta podría venir de la mano de Esté (1999), quien plantea, desde una perspectiva histórica, el paso del orden antropocéntrico del individuo renacentista, donde todo gira en torno al hombre, al semiocentrismo actual, donde se reconoce y es constatable la importancia y omnipresencia de los códigos y de los signos que los conforman. No deja de resultar significativa la poca acogida que hasta ahora ha tenido el término definitorio de este segundo período de los deslindados por Esté¹. Acostumbrados como estamos a oír hablar de etnocentrismo, sociocentrismo o androcentrismo, el término “semiocentrismo” ha tenido una fría o más bien poco prolífica repercusión. No obstante, la escasa utilización del término no significa que, reformulando su significado, no sea una idea ya manejada desde hace tiempo para definir las dinámicas culturales. En efecto, si por etnocentrismo hemos de entender la actitud de determinados antropólogos, por ejemplo, dados a juzgar grupos sociales ajenos al suyo propio desde la perspectiva y los valores de la cultura occidental, y por androcentrismo el comportamiento de sociedades marcadamente patriarcales, en las cuales las acciones femeninas son evaluadas y sancionadas a partir de cosmovisiones masculinas, no parece haber motivos para no redefinir el término semiocentrismo como la capacidad de todo código para volver sobre sí mismo, y reforzarse precisamente por su propia utilización.

La consideración de la cultura en cuanto código o conjunto de signos ha sido formulada hace ya tiempo. Lotman (1979:22 y 1998:167) plantea precisamente el signo no solo como la relación entre significante y significado, sino como una unidad cultural entera. La cultura, para él, es equivalente a un conjunto de textos. Saussure (1980: 17) ya lo había explicado con gran lucidez: “estudiando los ritos, las costumbres, etc., como si fueran signos, creo que arrojaremos nueva luz sobre los hechos, y pondremos de relieve la necesidad de incluirlos en una ciencia de la semiología y de explicarlos con sus leyes”.

De este modo, el planteamiento sistémico de la cultura, y su consideración en cuanto código y, por tanto, en cuanto mecanismo de transmisión informativa², permite contemplar su desarrollo diacrónico desde la pauta semiocéntrica que parece definirlo. Dicho en otros términos, la inercia semiocéntrica de toda cultura supone que en sus propias manifestaciones radica su supervivencia, puesto que todo uso supone refuerzo. Así, y a partir de esta redefinición, ya no podemos considerar el semiocentrismo en cuanto estadio histórico del hombre, sino como característica inherente a él en cualquier momento: toda acción humana es semiocéntrica³, en la medida en que le permite relacionarse con sus semejantes a partir de pautas culturales. Dentro de la antropología, la escuela funcionalista, encabezada por Radcliffe-Brown, ha constatado esta dinámica, aunque en otros términos:

¹ Curiosamente, Lotman (1979: 33-34), en su clasificación de los diferentes esquemas culturales, considera que esa tendencia al signo es característica más bien de la Edad Media, donde “existir” equivale a “significar” y predomina la denominada “organización semántica” de la cultura.

² Burgelin (1970: 145-149) ha estudiado precisamente la relación, a un nivel teórico, entre cultura y comunicación. Partiendo de la consideración de lo cultural en cuanto campo de la significación en general, plantea que todo sistema cultural concreto depende, a un cierto nivel de análisis, de una relación de doble intercambio entre la fuente y el destinatario. Toda opinión expresada, por ejemplo, sería ella misma un sistema cultural concreto.

³ La llamada Teoría de la Relevancia ha planteado una cuestión parecida, desde una perspectiva de tipo más cognitivo, mediante el concepto de “ostensión”, con el cual se alude al acto llevado a cabo por un emisor, y que consiste en “activar” el proceso inferencial que realiza el receptor para entender los mensajes. Un acto ostensional es aquel que llama la atención sobre el mensaje, con el objetivo de comunicar algo, por lo cual presupone la capacidad semiocéntrica del código empleado, en la medida en que es necesario que este sea compartido por el receptor para una óptima comunicación. Véase Pons Bordería (2004).

El objetivo del método funcional es descubrir [...] leyes generales y, gracias a ello, explicar cualquier elemento de una cultura por referencia a las leyes descubiertas. Así, si constituye una generalización válida decir que la función del ritual o ceremonial principal es expresar y, gracias a ello, mantener en existencia sentimientos que son necesarios para la cohesión, podemos «explicar» cualquier ritual o ceremonial determinado mostrando cuáles son los sentimientos expresados en él y cómo se relacionan con la cohesión de la sociedad (Radcliffe-Brown, 1975: 61-62)

De esta lectura entresacamos, por tanto, que todo ritual o ceremonia y, por extensión, todo acto cultural, contribuye a la cohesión social y, por tanto, a reforzar un determinado código que sirve como elemento comunicativo dentro de un colectivo. Desde otra perspectiva, Bajtín habla también de las denominadas fuerzas centrípetas, especialmente a propósito de los géneros poéticos, las cuales tendrán un carácter unificador, homogeneizante, contribuyendo a reforzar el sistema cultural y literario vigente (Bajtín, 1987: 425 y 272-73).

No hemos de entender de lo hasta aquí expuesto que la actividad semiocéntrica de todo código suponga la anulación de la noción de alteridad. Por el contrario, y tal y como ya mencionaba Civ'jan (1979: 176), “la rebelión de la persona contra la sociedad [...] por lo general empieza con un cambio del código en las situaciones ordinarias; lo que los destinatarios interpretan como una deformación de la jerarquía social en una dirección determinada”. También Boas (1964: 200 y 235) insiste en que los individuos, ya desde el surgimiento de la humanidad, han reaccionado de una u otra manera contra sistemas culturales vigentes, disminuyendo la dificultad para quebrantarlos en función de la evolución de esa sociedad. Radcliffe-Brown, en este sentido, plantea precisamente esa alteridad como condición imprescindible para la supervivencia de determinados esquemas sociales en su “ley de la oposición”:

en cualquier organización dividida en segmentos la unidad y solidaridad de un grupo o segmento depende de la existencia de alguna forma de oposición social, es decir, de alguna forma de antagonismo, organizado y regulado socialmente, entre él y los demás grupos o segmentos con que esté en contacto, oposición que sirve para mantener diferenciados y distintos los segmentos particulares (Radcliffe-Brown, 1975: 18)

Todas estas reflexiones teóricas pueden verse ilustradas por el fenómeno, cada vez más familiar, de la llamada “globalización”. McLuhan (1990) plantea la importancia decisiva que, para la humanidad, ha comportado el cambio en los soportes que posibilitan la comunicación. Así, destaca un primer momento, determinado por la irrupción de la imprenta, y un segundo período, en el que nos encontramos inmersos (McLuhan no llegó a contemplar la irrupción y el auge de Internet), que ha supuesto proyectar sobre la Tierra como globalidad relaciones comunicativas circunscritas habitualmente a sectores sociales mucho más restringidos. Es lo que denomina “aldea global”: las noticias que nos afectan no son solo las del barrio de al lado, sino múltiples eventos ocurridos en Rusia, Nigeria o Japón, y nuestro interlocutor puede ser tanto el vecino del quinto como un habitante de Chile del que desconocíamos su existencia. Esta idea ha contribuido en gran medida a forjar la noción de “globalización” en cuanto establecimiento a nivel mundial de interconexiones de diversa índole (sociales, económicas, etc.) que sobrepasan, con mucho, sus habituales ámbitos de actuación, más limitados espacialmente. Lo cierto es que este fenómeno refleja, con una envergadura sin precedentes, la actividad semiocéntrica de la cultura occidental. Pastor (2002), por ejemplo, establece en términos económicos este fenómeno, a partir de los cambios generados en la actualidad en la extensión de los mercados globales, potenciado por las innovaciones tecnológicas, y que ha supuesto el progresivo crecimiento significativo de

las empresas multinacionales, por medio de fusiones y alianzas, con el desarrollo de políticas macroeconómicas basadas en el modelo neoliberal y con una tendencia a la homogeneidad, como también describe Ritzer (1996) a partir del concepto de “macdonalización”, con el cual alude al resultado de aplicar pautas de producción, a todos los niveles, regidas fundamentalmente por los principios de la racionalización, la eficacia y la competitividad. Podríamos tratar también este fenómeno desde una lectura más cultural o ideológica, a partir de las consecuencias semiocéntricas que genera el consumo masivo de productos tales como música o cine elaborados en Europa o Norteamérica. No obstante, es interesante resaltar también los semiocentrismos alternativos que están surgiendo como reacciones sociales ante este movimiento, y que nos permiten retomar la idea de Radcliffe-Brown (1975: 18) de la alteridad inherente a toda actividad semiocéntrica. Así, Pastor (2002: 30-37, 55-64) nos narra pormenorizadamente la breve historia de las llamadas “contracumbres”, o respuesta a modo de movimiento social a los eventos organizados por el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial. Estas contracumbres han contado igualmente con sus propios medios de contrainformación en Internet, como es el caso de Indymedia, y han promovido el desarrollo de redes y foros alternativos, como refleja el Foro Social Mundial de Porto Alegre, al tiempo que se han impulsado propuestas alternativas al modelo económico-laboral imperante. La conclusión, para Pastor (2002: 78-79) es la siguiente:

Lo que aparece en la mayoría de este movimiento es un discurso alternativo que pretende ofrecer otra globalización distinta a la realmente existente: la basada en la universalización de los derechos fundamentales de las personas, los pueblos, y el conjunto de seres sintientes y sufrientes del planeta, o sea, la globalización de los derechos y libertades, apoyada en una visión transcultural de los mismos y alejada, por consiguiente, tanto del relativismo moral como del «doble rasero» dominante en Occidente [...] Resucita así un discurso de defensa de lo «común» entendido como el conjunto de lo que debería pertenecer a la «comunidad» [...] En cierto modo, es una nueva «economía moral» [...] Es, por tanto, una globalización «contrahegemónica» [...] la que está apareciendo como alternativa con el fin de ir haciendo realidad la idea y el ideal de que «otro mundo es posible».

Al margen de las valoraciones ideológicas que supone esta consideración teñida de subjetivismo, sí parece constatable el desarrollo en las últimas décadas de un modelo socio-cultural cada vez más imperante a nivel mundial, ante el cual están surgiendo actividades y movimientos que, a modo de respuesta, intentan ofrecer configuraciones culturales alternativas.

Retomemos las reflexiones planteadas. Hasta ahora hemos intentado definir la cultura a partir fundamentalmente de tres conceptos: alteridad, sistematicidad y carácter comunicativo. Precisamente, el enfoque semiológico de todo fenómeno cultural nos ha permitido aludir a su naturaleza semiocéntrica, ya que cualquier acto cultural supone un refuerzo del sistema al que pertenece, o lo que es lo mismo, su inserción en un estadio superior de análisis, en la medida en que “uso” significa “vigencia”. No obstante, la irrupción de “lo otro”, de “lo ajeno”, genera semiocentrismos alternativos, cuyo triunfo depende en gran medida del resultado que surja de la confrontación entre las fuerzas centrípetas de la cultura y su correspondiente contra-cultura (y viceversa). Para ilustrar todo esto, hemos recurrido al fenómeno de la globalización y al progresivo desarrollo de movimientos sociales alternativos, lo cual está generando en la actualidad relaciones dialécticas de confrontación de resultado incierto. Nuestro interés, claro está, residiría en comprobar en qué medida podemos aplicar estas reflexiones al análisis literario.

Un sugestivo punto de arranque parece ser la cuestión de los géneros literarios. Cabo Aseguinolaza (1992: 157 y 197) define el género en cuanto “referente institucionalizado, cuyo lugar es la enunciación, y que, a través de los distintos agentes sostenedores de la interacción comunicativa, fundamenta la posibilidad misma de la comunicación literaria”. De este modo, “cada autor construye su particular referente genérico a partir de un material institucionalizado”. Radcliffe-Brown (1975: 189 y 81-82) consideraba la institución como “un sistema establecido o reconocido socialmente de normas o pautas de conducta referentes a determinado aspecto de la vida social”, siendo su función el “papel que desempeña en el sistema total de integración social del que forma parte”. En estos términos, parece que hemos de considerar al género literario desde una perspectiva verdaderamente semiocéntrica: la adscripción de un texto a tal o cual género supone que la asunción de determinadas pautas formales y temáticas por parte del autor contribuye al reforzamiento de un determinado sistema cultural e ideológico, siendo el género una manifestación más de ese macrocódigo representado y reforzado por medio de una obra artística en particular. No obstante, un análisis desde el punto de vista diacrónico nos lleva a la cuestión de cómo los géneros evolucionan, de nuevo a partir de la noción de alteridad, lo cual supone contrastar todo texto con otros precedentes. En términos muy parecidos lo plantea Lotman (1999: 36):

El proceso de «envejecimiento» de los diversos métodos de generación de sentido, constantemente activo, es compensado, por un lado, por la introducción y el uso de nuevas estructuras generadoras de sentido, antes prohibidas; y por el otro, por el rejuvenecimiento de las viejas, ya olvidadas.

También Radcliffe-Brown (1975: 191 y 204-205) insiste en este aspecto en términos parecidos, al precisar que “la continuidad estructural de un organismo es dinámica, no estática”. En este sentido, la actitud de Lázaro Carreter (1983: 204-205), por ejemplo, supone proyectar este planteamiento dentro del ámbito concreto de la novela picaresca, con las dificultades que entraña acotar y definir este género. En su opinión, hora es ya de dejar de lado las viejas concepciones del género en cuanto abstracción monolítica y estática:

Resulta necesario, para comprender qué fue la «novela picaresca», no concebirla como un conjunto inerte de obras relacionadas por tales o cuales rasgos comunes, sino como un proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética [...] La novela picaresca surge como género literario, no con el *Lazarillo*, no con el *Guzmán*, sino cuando este incorpora deliberadamente rasgos visibles del primero, y Mateo Alemán aprovecha las posibilidades de la obra anónima para su particular proyecto de escritura.

Este comentario de Lázaro Carreter nos resulta tremendamente esclarecedor, al hilo de nuestro posicionamiento. En efecto, el hecho de considerar que la conciencia de estar pergeñando algo parecido a un nuevo paradigma literario tiene lugar no antes de la utilización deliberada por parte de Alemán de rasgos localizados en el *Lazarillo* supone que no es posible hablar de género a la luz exclusivamente de ciertos elementos detectados en una obra precursora, sino tan solo en el momento en el que es constatable la manifestación semiocéntrica de la novelita anónima, o lo que es lo mismo, a partir de la asunción de determinado rasgos por parte de alguien seducido por un relato rupturista. Desde esta perspectiva, el concepto de género solo es planteable a partir del momento en el que se empiezan a encontrar evidencias documentales de la actividad centrípeta ejercida por un nuevo canon, la cual aflora cuando un autor infiere que una serie de rasgos reflejados en una obra tienen un determinado valor semiológico que él

mismo intenta manipular según su conveniencia. Dicho en otros términos: no es posible hablar de género picaresco a partir del *Lazarillo*, por la sencilla razón de que no nos encontramos ante un código o subcódigo cultural mientras no exista una relación de alteridad que refleje la aceptación (o rechazo), en mayor o menor medida, de una nueva propuesta signífica. Por supuesto que podemos localizar ya en el relato anónimo la mayor parte de los rasgos que luego caracterizarán al *Guzmán* (realismo, genealogía infame del protagonista, acciones determinadas por el instinto de supervivencia, autobiografismo, etc.), pero su existencia aislada, la del *Lazarillo*, hubiese bloqueado la posibilidad de constatar actividad semiocéntrica por parte de una nueva propuesta artística. Por el contrario, el hecho de que Alemán recoja el testigo supone el descubrimiento por su parte de un potencial textual ideológicamente muy sugerente, al menos para él.

Asistiendo al desarrollo evolutivo del género, las relaciones de alteridad determinan tanto su surgimiento como posterior desarrollo, modificación y desaparición. Profundizar en estas cuestiones sobrepasaría los objetivos de estas páginas. Apuntemos tan solo algunas cuestiones. Por una parte, la aparición de la narrativa picaresca podría haber arrancado, como señalan Torre (1969: 336-38) o Rodríguez (1982: 77-85), a partir del agotamiento de la fórmula idealista, cuyo principal paradigma sería la literatura caballeresca, tanto desde el punto de vista formal como ideológico. Por otra parte, la propia evolución del género refleja situaciones de cansancio o reacción ante el código inicial. El protagonismo masculino perderá su “monopolio” a partir de la irrupción de Justina en la obra de López de Úbeda, de igual manera que el autobiografismo entendido como fórmula justificativa de un relato vergonzoso. La forma se irá imponiendo al fondo, o al menos lo trastocará de forma definitiva, como mostrará Quevedo con su *Buscón*. Finalmente, la fórmula picaresca comenzará a alternar con el modelo cortesano, tal y como recogen Castillo Solórzano o Salas Barbadillo en sus novelas, y aquella carta primigenia de Lázaro a un misterioso y desconocido destinatario perderá su razón de ser, casi por completo, tras un siglo salpicado por el constante trajín de pícaros y pícaras.

No podemos concluir sin repasar nuestra exposición, y ver hacia dónde nos ha llevado. Hemos intentado partir de la definición de cultura con el objetivo de analizar aquellas acciones humanas que tienen un valor marcadamente comunicativo, observando que se trata de comportamientos sintetizables a partir de una estructura que las integra en un estadio superior de análisis. Esa estructura plantea el semiocentrismo como rasgo característico de todo acto cultural, en la medida en que supone un refuerzo del código que lo valida. No obstante, esa naturaleza semiocéntrica de las culturas precisa, para su propia supervivencia, de elementos de alteridad que pongan a prueba sus fuerzas centrípetas, lo cual puede dar lugar a todo tipo de desarrollos y evoluciones. Intentamos dar dos ejemplos de ello. En primer lugar, ofrecimos el fenómeno de la globalización como la actividad semiocéntrica más sobresaliente, con toda probabilidad, de la historia de la humanidad. Frente a ella localizamos semiocentrismos alternativos, con dinámicas sociales o medios de transmisión de información contrapuestos a ese gran imperio semiológico que denominamos “Occidente”. En segundo lugar, planteamos la aplicabilidad de esta metodología al ámbito de la literatura, y en concreto a lo concerniente al terreno de los géneros. Centrándonos en los relatos picarescos, afirmamos el surgimiento de una actividad semiocéntrica a partir del reconocimiento por parte de Alemán de unos rasgos textuales con enormes posibilidades formales e ideológicas, recurriendo de nuevo a la noción de alteridad para justificar tanto el surgimiento del género (a partir del rechazo o cansancio del paradigma idealista) como su posterior evolución y “debilitamiento” (con modificaciones en el protagonista, en el tratamiento del autobiografismo, su fusión con otros géneros, etc.), fruto de progresivos

y constantes semiocentrismos alternativos que atentan contra el canon original, convirtiéndose en nuevos modelos, en nuevos sistemas.

En estos tiempos en los que los estudios pragmáticos parecen dejar de lado todo lo que no sea psicológico o cognitivo, centrando el interés en los agentes que intervienen en los procesos comunicativos, no parece del todo inútil llamar la atención sobre el mensaje y el código con el objetivo de estar alerta ante lo que Lotman (1998) denominaba como “semiosfera”, el gran universo semiológico que nos envuelve, ese agujero negro, ese imperio del signo, llamado civilización.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTIN, Mikhail M. (1987): *The dialogic imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press.
- BOAS, Franz (1964): *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Buenos Aires, Solar/Hachette.
- BURGELIN, Olivier (1970): “Intercambio y deflación en el sistema cultural”, en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 145-168.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CIV'JAN, Tat'jana V. (1979): “La semiótica del comportamiento humano en situaciones dadas (principio y fin de la ceremonia, fórmulas de cortesía)”, en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, pp. 173-194.
- ESTÉ, Aquiles (1999): *Cultura replicante. El orden semiocentrista*, Barcelona, Gedisa.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1983): «Lazarillo de Tormes» en la picaresca, Barcelona, Ariel.
- LOTMAN, Yuri M. (1998): *La semiosfera*, tomo II, Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, Yuri M. (1999): *Cultura y explosión*, Barcelona, Gedisa.
- LOTMAN, Yuri M. y Boris Uspenskij (1979): “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, pp. 67-92.
- LOTMAN, Yuri M. y Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- MCLUHAN, Marshall (1990): *La Aldea Global*, Barcelona, Gedisa.
- PONS BORDERÍA, Salvador (2004): *Conceptos y aplicaciones de la Teoría de la Relevancia*, Madrid, Arco Libros.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred (1975): *El método de la antropología social*, Barcelona, Anagrama.
- RITZER, George (1996): *La McDonalización de la sociedad*, Barcelona, Ariel.
- RODRÍGUEZ, Osvaldo (1982): “El «Lazarillo de Tormes»: transgresión del sistema textual de su época”, *Estudios Filológicos*, 17, pp. 77-85.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1980): *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal.
- TORRE, Guillermo de (1969): “El mundo de la novela picaresca”, en *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, pp. 334-397.

LA LITERATURA O LA VIDA. *EL MAL DE MONTANO* DE ENRIQUE VILA-MATAS COMO DECLARACIÓN DE POÉTICA

NATALIA CANCELLIERI
Università degli Studi de Milán

En el año 2001, cuando le fue entregado el XII Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos por el libro *El viaje vertical*, Enrique Vila-Matas concluyó su discurso de agradecimiento con estas palabras: “El orgullo del escritor de hoy tiene que consistir en enfrentarse a los emisarios de la nada –cada vez más numerosos en literatura– y combatirlos a muerte para no dejar a la humanidad precisamente en manos de la muerte. Porque, digan lo que digan, la escritura puede salvar al hombre. Hasta en lo imposible”¹. Con *El mal de Montano*, galardonado a su vez con los premios Herralde de Novela, Nacional de Literatura y Médicis, parece haber llevado a la práctica esa sentencia.

Esta novela, una de las más complejas de la producción de Vila-Matas, se sitúa en la línea inaugurada con *Historia abreviada de la literatura portátil* pasando por *Bartleby y compañía*, hasta llegar a *Doctor Pasavento*, su obra más reciente. Una línea que, rechazando rotundamente cierto tipo de realismo, se inclina por hacer de la literatura el tema privilegiado del quehacer novelesco, hallando en la intertextualidad, en la repetición obsesiva de fragmentos ajenos, la mejor y casi única forma posible de creación. Encontramos pues, en toda la trayectoria textual de Vila-Matas, una fuerte coherencia, una constante y arraigada voluntad de adherirse a esta poética, de la cual *El mal de Montano* es un claro ejemplo. Es más, este libro se presenta a mi manera de ver como una explícita declaración de intenciones literarias por parte de su autor, a la vez que ofrece una muestra ejemplar de la concepción ontológica vilamatiana del sujeto contemporáneo, cuya cifra ya está expresada en la cita que encabeza el libro, una cita de Maurice Blanchot que se pregunta: “Cómo haremos para desaparecer?” (Vila-Matas, 2002a: 11). Porque, de hecho, todo lo que parece ansiar el protagonista a lo largo de las trescientas páginas que componen *El mal de Montano* es precisamente desaparecer, perderse en la misma red que va tejiendo según avanza el texto para finalmente encontrarse en esta misma desaparición.

Citando al mismo autor, se puede utilizar para este libro la definición de “un tapiz que se dispara en muchas direcciones” (Vila-Matas, 2000: 214), ya que su complejísima estructura ofrece tantos niveles de análisis que aquí resultaría imposible abarcarlos todos. De ahí la decisión de centrarme en el que da título a esta comunicación.

El protagonista al que se ha aludido es un narrador en primera persona llamado Rosario Gironde, un “matrónimo”, como él lo define, detrás del que se esconde un escritor enfermo de literatura, es decir obsesionado por las citas de las obras de sus autores favoritos que, para sanar de un síndrome que no tardará en llevar el nombre de “mal de Montano”, se pone a luchar en contra de los enemigos de lo literario para salvar el destino de las letras, cada día más amenazadas por la banalización y las lógicas comerciales de la industria editorial, hasta decidir encarnar en sí mismo la memoria entera de la historia literaria. La trama es desde luego mucho más compleja de lo que se acaba de esbozar aquí, sin embargo basta para el objetivo de esta aproximación, ya que lo que más me importa destacar por ahora es la construcción de un personaje que desde el principio se configura como el alter ego del autor, aunque sólo sea uno de los muchos que irán poblando ésta como otras novelas de Enrique Vila-Matas. Y al hablar de alter ego de la voz autorial ya nos adentramos en un territorio, el del autobiografismo presente en el libro, al que hay que aproximarse con mucho cuidado,

¹ En la siguiente página web: <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/vila_matas/romulo_gallegos.asp>, se puede leer el discurso de agradecimiento del que he sacado este fragmento [15 de julio 2005].

puesto que el mismo Vila-Matas en más de una ocasión se ha preguntado: “¿Por qué será que existe esa manía tan española, esa afición tan nacional a preguntarme, siempre que publico un nuevo libro, cuánto hay de real y de autobiográfico en él?” (Vila-Matas, 2002b: 15). Sin la mínima intención de rastrear los elementos autobiográficos de la novela, que por otra parte ya resultan de por sí bastante evidentes para los lectores habituales de este autor, me interesa subrayar cómo en *El mal de Montano* el escritor, si por un lado muestra una clara intención de burlarse precisamente de esa afición que critica, por otro desvela aquí, de una forma mucho más explícita que en cualquier otra obra, las bases de su propia concepción ética y estética. Y todo esto lo hace valiéndose de lo que ha sido definido por Pozuelo Yvancos (Pozuelo Yvancos, 2002b: 37) como un mecanismo de *autoficción*, es decir la creación de ficciones a partir de elementos autobiográficos, un mecanismo que Vila-Matas maneja de una forma perfectamente lograda, como no podía ser de otra forma en un seguidor incondicional de la conocida teoría de Roland Barthes, según la cual “toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica”². Además, para que dicho mecanismo funcione de la mejor manera, el autor elige el molde genérico del diario íntimo, que es el marco en que se inscriben los cinco capítulos de *El mal de Montano* y que se mantiene hasta el final. La poética de la contradicción, de la impostura disfrazada de sinceridad, la lleva experimentando este escritor desde un libro de 1984 titulado precisamente *Impostura*, y responde a su personal lucha contra el realismo español, al que se enfrenta muy abiertamente en *El mal de Montano*, incluyéndolo en el mapa del mal de la literatura que va trazando Girondo a lo largo de la novela:

Viajo muy a menudo por ese mapa que voy lentamente dibujando y donde, por cierto, casi en las afueras se halla –aún ni lo he dibujado– un suburbio al que llaman España, donde se jalea una especie de realismo castizo del siglo XIX y donde para una gran parte de los críticos y los lectores lo normal es el desprecio por el pensamiento. Una perla de suburbio. [...] Los españoles son de esa clase de gente que se cree que por repetir una y otra vez la misma cosa al final acaba siendo verdad (Vila-Matas, 2002a: 65).

En la base de esta visión, como recuerda Domingo Ródenas de Moya (Ródenas de Moya, 2002: 141), hallamos la afición de Vila-Matas por los escritores de la Vanguardia histórica que reaccionaron contra el principio de reproducción fidedigna de la realidad. Estos escritores son los que aparecen una y otra vez en sus obras, empezando por *Historia abreviada de la literatura portátil*, que se presentó, en su momento, como el cánón o la historia literaria personal de Vila-Matas.

Frente a la tendencia realista que critica, Vila-Matas asume y lleva a la práctica en gran parte de su producción la sentencia de Walter Benjamin para quien “en nuestros tiempos la única obra realmente dotada de sentido debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras”, una sentencia explícitamente citada por el protagonista en *El mal de Montano* (Vila-Matas, 2002a: 124). Y en este sentido comparto la opinión del profesor Túa Blesa, que ha relacionado las teorías de Linda Hutcheon sobre lo paródico con la obra y la poética de Enrique Vila-Matas, para quien, según Blesa, la literatura no es otra cosa sino parodia, es decir “repetición con diferencia”³. Así que el mismo concepto de originalidad resulta estrictamente ligado a la capacidad de diferenciar, capacidad sumamente desarrollada en

² Y el propio Rosario Girondo utiliza (Vila-Matas, 2002a: 124) el término autoficción para definir lo que irá haciendo a partir del segundo capítulo de *El mal de Montano*, un diccionario de escritores de diarios íntimos, a través de los cuales el protagonista construirá, como veremos, su propia autobiografía.

³ Dicha opinión la expresó Túa Blesa en un seminario sobre la obra de Juan Goytisolo y Enrique Vila-Matas dentro del “III Curso Superior de Filología para jóvenes hispanistas” que tuvo lugar en la UIMP de Santander del 15 de agosto al 2 de septiembre de 2005. La obra citada de Linda Hutcheon es *A Theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, University of Illinois Press, Urbana, 2000.

Vila-Matas, cuya predilección por la intertextualidad siempre se acompaña también con la falsificación de las citas en los casos en que hace pasar por suyas frases o páginas enteras que en realidad proceden de obras ajenas⁴. Todo esto responde desde luego al peculiar pacto implícito que el autor establece con su lector ideal, el cual tendría que ir detectando las procedencias del laberinto de citas y referencias que se cruzan en todas sus obras y, muy en particular, en la que aquí se analiza.

En el ámbito de la intertextualidad cabe añadir que Vila-Matas, además de citar, manipular y falsificar fragmentos ajenos, suele también citarse a sí mismo, reproduciendo muy a menudo no sólo frases de sus obras anteriores, sino también citas de otros escritores ya aparecidas en sus propios libros, de las que a veces cambia tan sólo una palabra, un adjetivo, o la construcción de la frase, creando de esta forma algo de por sí nuevo y original. Esta concepción se relaciona muy de cerca con lo que él mismo ha definido (Vila-Matas, 2002b: 21) como una “poética a posteriori”⁵ y a la que se refiere directamente en *El mal de Montano*, o sea la poética de quien, como él, siempre ha llegado “después, en segundo término, para acompañar a un escritor, a todos los [...] que iba descubriendo, que aparecían como primeros, como originales” (Vila-Matas, 2002a: 121-122). Esta concepción tiene mucho que ver también con el “parasitismo” y el “vampirismo” de los que habla Gironde remitiendo a la mencionada frase de Benjamin sobre la obra de arte contemporánea como collage, frase que Vila-Matas matiza personalizándola, al hacer decir a su protagonista:

Yo a ese collage le añadí en su momento frases e ideas relativamente propias y poco a poco fui construyéndome un mundo autónomo, paradójicamente muy ligado a los ecos de otras obras. Y todo para darme cuenta de que, debido a esa forma de obrar, jamás llegaría a nada o apenas llegaría a mucho [...] En fin. Fui parásito y sufrí por ello [...] y vi que no tenía que preocuparme de mi historia de parásito, sino convertirla –revertirla– en un programa artístico propio, convertirme en un parásito literario de mí mismo, sacar partido de la reducida pero autónoma parte de mi angustia y de mi obra que podía considerar *mía* (Vila-Matas, 2002a: 124).

Volviendo al rechazo vilamatiano de cierto tipo de realismo y para completar el cuadro de las intenciones literarias explicitadas por el autor en *El mal de Montano*, cabe añadir algo esencial, ya que tiene que ver también con la construcción del yo que lleva a cabo el autor en esta novela. Véanse las siguientes palabras del protagonista, pronunciadas durante una conferencia que está dando en Budapest sobre el diario personal como forma narrativa:

El mundo ya no puede ser recreado como en las novelas de antes, es decir, desde la perspectiva *única* del escritor. [...] El mundo se halla *desintegrado* y sólo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil (Vila-Matas, 2002a: 222).

⁴ Por ejemplo, al hablar de Pessoa en *El mal de Montano*, el autor, analizando la mirada de Bernardo Soares en *El libro del desasosiego*, nos dice: “La mirada de Soares, la que recorre desde una ventana todo el desasosiego de sus días y del Libro, está articulada por una extraña asociación entre lo que él percibe y la alteración de los datos de esa experiencia. El mundo externo *se convierte en su Yo*, es decir que su Yo hace suyo lo que está fuera de él. Puede decirse que Soares vive y no vive, su existir se coloca entre la vida y la conciencia de ésta”. Este fragmento procede directamente, sin variación alguna, del prefacio de Antonio Tabucchi a la obra de Pessoa (Tabucchi, 1986: 9), y sólo es un ejemplo de las muchas formas en que Vila-Matas suele trabajar con los textos de otros escritores.

⁵ Es curioso notar cómo dicha definición remita una vez más a una obra ajena, otro libro de Antonio Tabucchi salido en Italia en 2003 y titulado precisamente *Autobiografías ajenas. Poéticas a posteriori* (Barcelona, Anagrama, 2006). Difícil, en este caso, adivinar quién cita a quién entre Tabucchi y Vila-Matas, aunque desde un punto de vista cronológico el término parezca haber sido empleado primero por el escritor barcelonés. Sin embargo, este juego de encaje de citas y procedencias falseadas no debe extrañar demasiado tratándose de Tabucchi, un escritor al que Vila-Matas “ha perseguido”, citándolo implícita y explícitamente en muchísimas obras, desde que leyó su *Dama de Porto Pim*, como él mismo ha declarado en más de una ocasión.

Pozuelo Yvancos cita este mismo fragmento destacando “la elección del vocablo ‘verosímil’ (el de mayor raigambre en la teoría de la novela) y el atrevido gesto de ponerlo como adjetivo fiel y contiguo a la idea de disolución, de desintegración” (Pozuelo Yvancos, 2002b: 32) para rastrear en esta misma elección todo el sentido del quehacer literario de Vila-Matas, que en otro pasaje de *El mal de Montano* glosa a Nabokov diciendo que la “ficción es ficción y calificar de real un relato es un insulto al arte y la verdad, todo gran escritor es un gran embaucador” (Vila-Matas, 2002a: 221). Precisamente sobre la verdad reflexiona con mucha ironía Rosario Gironde dentro del esquema autoficcional elaborado por su creador cuando, al retractarse de todo lo que había contado en el primer capítulo, promete al lector ser, a partir de ese momento, totalmente sincero, como corresponde a lo que es un diario personal. Sobra decir que se trata de una impostura más, ya que el mismo narrador, acabando de manera definitiva con la hipótesis de una literatura verdadera y verosímil, nos dirá más adelante:

Te acuerdas de que, en vista del sinsentido de la realidad de tu época, te propusiste adentrarte en la irrealidad. Recuerdas todo esto y sacas del bolsillo tu diario y te planteas renunciar a la estúpida sinceridad, escribir imágenes y situaciones que, al igual de los paisajes de la pintura metafísica italiana, sean descritas de forma muy nítida, muy exacta, muy certera y al mismo tiempo muy irreal (Vila-Matas, 2002a: 253).

Nótese que este fragmento pertenece a la parte final del libro, es decir, a la más intimista y poética de toda la novela, donde ya se empiezan a atar cabos y a cerrar todas las cuestiones planteadas anteriormente. A este capítulo se refiere Pozuelo Yvancos cuando dice: “Un último paso adelante, menos conocido por los lectores de Vila-Matas, es el adentramiento en el testimonio lírico que pauta en la última parte un emocionado discurso sobre su propia enfermedad” (Pozuelo Yvancos, 2002a: 9). Es dicho discurso el que pondrá la palabra “fin” a la explícita exposición de la propia poética por parte del autor, el cual también sorprende en esta parte por el tono serio y nada irónico, con el que se enfrenta a la lucha final para la salvación de la literatura.

Si todo esto resulta fundamental a la hora de analizar una obra como *El mal de Montano*, más interesante aún es la manera en que Vila-Matas lleva a la práctica en esta novela lo que postula a nivel teórico. Es más, encuentro imposible prescindir de una de las dos vertientes, la teórica y la pragmática, que fluyen a lo largo de todo el libro, ya que la presencia de ambas responde a la necesidad del autor, entre otras, de mezclar, hasta fundirlos, todos los géneros y subgéneros literarios que componen esta obra maestra y que casi abarcan la totalidad de las posibilidades del escribir. Es el propio Gironde quien nos ofrece un resumen de dichos géneros – “ensayo, memoria personal, diario, libro de viajes y ficción narrativa” (Vila-Matas, 2002a: 221) – a la vez que su voz se desdobra en los muchos personajes que pueblan *El mal de Montano* en calidad de alter ego del autor: desde los personajes ficticios como Montano, supuesto hijo de Gironde, o Felipe Tongoy, “el hombre más feo del mundo”, pasando por todos los autores que constituyen el diccionario de escritores de diarios íntimos que va componiendo el narrador en el segundo capítulo, hasta llegar al artista que parece ser una verdadera obsesión vilamatiana, el suizo Robert Walser, del que Gironde en un momento dado llega a asumir la identidad.

La mezcla de géneros literarios y el desdoblamiento del yo narrativo que encontramos en *El mal de Montano* proceden de una de las convicciones estéticas y ontológicas más arraigadas en el autor, la que halla en el mestizaje y el fragmentarismo las únicas posibilidades que le quedan a la literatura o, lo que es lo mismo, a la identidad. Porque, por lo que hemos visto hasta ahora, ya se puede intuir cómo para Vila-Matas la identidad, y la vida misma, están conectadas de manera muy íntima con todo lo que es literario: ya que el escritor, el hombre es lo que lee, y en fin, lo que escribe. Esto nos lleva a lo que se puede

definir “otredad” del yo vilamatiano, un yo que se adhiere de manera esmerada a la máxima rimbaudiana del “yo es otro”, integrándola con muchos más yoes en los que se pierde, al desdoblarse, la voz autorial. No es casual que en casi toda la producción del escritor, y sobre todo en la más reciente, encontremos la presencia de numerosos dobles⁶, que representarían las muchas caras de un mismo ser.

Ahora bien, el primer capítulo –definido por el narrador como una *nouvelle* y que de hecho es la parte más anecdótica de la novela además de llevar su mismo título– se configura como el medio a través del que Gironde, como explica en la segunda parte, logrará salir del bloqueo literario en que nos confiesa haberse hallado él mismo después de la publicación de su libro *Nada más jamás*. Dentro de esta espiral metanarrativa, Vila-Matas por un lado proyecta en su *alter ego* lo que posiblemente le pasó a él tras *Bartleby y compañía*, pero por otro logra salir del ámbito particular para ensanchar el discurso y centrarse en lo que más le interesa, es decir, el destino de la novela contemporánea, con el que su protagonista se identifica a partir de este momento. Este destino depende de Rosario Gironde y de su misma enfermedad, ya que, como plantea irónicamente, bien puede ser que su síndrome, al rescatar las citas y los autores por los que está tan obsesionado, contribuya a la salvación de la literatura. A lo largo de todo el texto es constante la identificación entre el yo del narrador y el porvenir de la literatura contemporánea, dicho de otra forma entre la vida y la literatura; véase por ejemplo el *incipit* del cuarto capítulo donde esta asociación se hace más que explícita:

A comienzos del siglo XXI, como si mis pasos llevaran el ritmo de la historia más reciente de la literatura, me encontré solitario y sin rumbo en una carretera perdida, al atardecer, en marcha inexorable hacia la melancolía. Una lenta, envolvente, cada vez más profunda nostalgia por todo aquello que la literatura había sido en otro tiempo se confundía con la niebla a la hora del crepúsculo (Vila-Matas, 2002a: 245).

Dicha identificación nos lleva a la mencionada cita inicial de Blanchot, cuya pregunta transita a lo largo del texto en dos niveles paralelos: el de la desaparición del autor en su misma ficción a través de la invención de sus alter ego, y el de la concreta desaparición de Rosario Gironde en el cuarto capítulo a través de su recorrido por el mundo y, más adelante, al encarnarse en la literatura. Los dos apuntan a un mismo ideal que subyace a la poética del autor, que ve en el hecho de desaparecer una forma o una posibilidad de existir realmente, es decir de encontrar una identidad propia. Dicha identidad no tiene nada de individual y nítido, sino que se afirma dentro de la deconstrucción, de la desintegración y del desdoblamiento del yo. En este sentido, es emblemático el siguiente fragmento, donde Vila-Matas resume el concepto de identidad del hombre posmoderno al que se adhiere totalmente:

Antes de que el mundo fuera un país extranjero, la literatura era un viaje, una odisea. Había dos odiseas, una era la clásica, una epopeya conservadora que iba desde Homero a James Joyce y en la que el individuo regresaba a casa con una identidad reafirmada, a pesar de todas las dificultades, por el viaje a través del mundo y también por los obstáculos hallados en su camino [...] La otra odisea era la del hombre sin atributos de Musil, que se movía, al contrario de Ulises, en una odisea sin retorno y en la que el individuo se lanzaba hacia delante, sin volver jamás a casa, *avanzando y perdiéndose continuamente*, cambiando su identidad en lugar de reafirmarla, disgregándola en aquello que Musil llamaba “un delirio de muchos” (Vila-Matas, 2002a: 275-76).

⁶ Pienso por ejemplo en el Watt de *Bartleby y compañía* del que el narrador en un momento dado asume la personalidad: “Soy sólo una voz escrita, voz que arroja palabras que de fragmento en fragmento van enunciando la larga sombra de Bartleby sobre las literaturas contemporáneas. Soy Casi-Watt, un mero flujo discursivo” (Vila-Matas, 2000b: 54).

Y una odisea sin retorno es precisamente el viaje final de Gironde, que experimenta el delirio de muchos concebido por Musil, acogiendo en sí mismo las voces del hombre sin atributos, del hombre disponible de André Gide y de muchos más personajes que van apareciendo en su camino de salvación. Al salvar la literatura de su extinción, Gironde se salva a sí mismo. De hecho, la tan ansiada desaparición se produce a través de la encarnación en la Literatura pero al mismo tiempo dicha encarnación lleva a la construcción de la identidad del alter ego del autor. Una identidad que sólo puede ser literaria y que sólo tiene sentido dentro del espacio de la ficción: una y otra vez, Gironde nos va diciendo que, a través del análisis de los diarios de sus escritores favoritos, se ha ido construyendo una biografía, pero una biografía ficticia, artificial que le permitirá luego adentrarse en la irrealidad. A través de la literatura, Gironde, y Vila-Matas *in primis*, van recorriendo todos los caminos posibles para inventarse a sí mismos, ya que “quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra” (Vila-Matas, 2002a: 16).

Toda la cuestión de la identidad es tratada por Vila-Matas con mucha ironía, insertando la ficción, como se ha visto, en unos marcos genéricos supuestamente reales, como el del diario íntimo, por ejemplo, en que aparecen fechas exactas y detalles mínimos de la vida cotidiana, o aludiendo a hechos reales y muy actuales, como en el caso del ataque a las torres gemelas, registrado por Gironde en su cuaderno, que otorgarían a lo narrado una licencia de verosimilitud. Al hacer esto, el escritor está proponiendo una idea de identidad totalmente personal, que no pertenece a ninguna nación o nacionalidad sino que más bien se define dentro y a partir sólo de la república de las letras: una no-identidad, que juega con el mito de la autoría para desquiciarlo. Es decir, el autor deja de serlo para fundirse con sus mismas obras de ficción, para suponerse tan imaginario como sus criaturas. Y al hacer esto, hace de vida y literatura una misma cuestión, en la que la una ilumina a la otra y le da sentido. En esta mezcla constante de ficción y realidad, Vila-Matas, lejos de desaparecer, vuelve a estar presente en todas las formas que la imaginación le permite concebir, experimentando las posibilidades que no pueden darse en la vida real:

Precisamente porque la literatura nos permite comprender la vida, nos deja fuera de ella. Es duro, pero a veces es lo mejor que puede pasarnos. La lectura, la escritura buscan la vida, pero pueden perderla precisamente porque están enteramente concentradas en la vida y en su propia búsqueda. [...] Precisamente porque la literatura nos permite comprender la vida, nos habla de lo que puede ser pero también de lo que pudo haber sido (Vila-Matas, 2002a: 302).

En *El mal de Montano*, Vila-Matas lleva su proyecto estético a sus consecuencias extremas, construyendo, a través del proceso de encarnación de su protagonista en la literatura, y en particular en la memoria de toda la historia literaria, un libro infinito, que no se puede agotar porque está alimentado por los muchos textos que encierra, los cuales siempre remitirán a otros textos para impedir la extinción de la buena literatura. Siendo su novela más autobiográfica, es también la obra en la que más se compromete a ensayar su propia visión de las letras de una forma explícita, sin por eso renunciar a la construcción de una obra de ficción acabada y compleja. En la excursión hacia el fin de la noche⁷ que lleva a cabo Rosario Gironde, podemos ver el viaje de todo hombre por la irrealidad de sí mismo, perdiéndose en sus contradicciones, enfrentándose a sus dobles y a sus fantasmas para sondear su naturaleza mestiza y admitir, junto a Monsieur Teste, que “Es lo que llevo en mí de desconocido lo que me hace yo” (Vila-Matas, 2002a: 201). Sin embargo, en el caso de Vila-Matas hay una dirección sin retorno que él trata de perseguir firmemente en su viaje vertical hacia sí mismo y que encuentra su punto de partida, su desarrollo y su meta fuera de

⁷ Me sirvo aquí de una metáfora hermosa, además de literaria, de Sergio Pitol, utilizada para definir toda la obra de Vila-Matas, que el escritor mexicano ve como una “escena de descenso, una caída” como “el viaje interior en uno mismo” (Pitol, 2005: 196).

la realidad, en el mundo de la ficción, en el mundo de la Literatura que con este libro ha conseguido salvar.

BIBLIOGRAFÍA

- PITOL, Sergio (2005): *El mago de Viena*, Valencia, Pre-textos.
- POZUELO YVANCOS, José María (2002a): “Enfermo de literatura”, en *ABC Cultural*, p. 9.
- , (2002b): “Vila-Matas en su red literaria”, en *Coloquio internacional sobre Enrique Vila-Matas*, Grand séminaire de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, Université de Neuchâtel, Institut de langue et littérature espagnoles, *Cuadernos de Narrativa* (Universidad de Neuchâtel), 7, pp. 31-43.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, en *Coloquio internacional sobre Enrique Vila-Matas*, Grand séminaire de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, Université de Neuchâtel, Institut de langue et littérature espagnoles, *Cuadernos de Narrativa* (Universidad de Neuchâtel), 7, pp. 141-158.
- TABUCCHI, Antonio (1986): *Prefazione a Fernando Pessoa, Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, Milano, Feltrinelli, pp. 7-14.
- VILA-MATAS, Enrique (2000a): *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara.
- , (2000b): *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.
- , (2002a): *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.
- , (2002b): “Aunque no entendamos nada”, en *Coloquio internacional sobre Enrique Vila-Matas*, Grand séminaire de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, Université de Neuchâtel, Institut de langue et littérature espagnoles, *Cuadernos de Narrativa*, 7, pp. 11-25.

EPISTEMOLOGÍA DE LA PARADOJA VS. EPISTEMOLOGÍA DE LA METÁFORA

AZUCENA GONZÁLEZ BLANCO
Universidad de Granada

Se va a realizar a continuación una contraposición entre la epistemología de la paradoja característica de Michel Foucault y la epistemología de la metáfora tradicional en el seno de la transformación que para la retórica supuso el “giro lingüístico”.

1. *El giro retórico*

El protagonismo de la retórica en el siglo XX, lo que puede denominarse “giro retórico” en términos de Luis Enrique Santiago Guervós, no es sin embargo un fenómeno que abarque toda la centuria. Como explica Renato Barilli, el siglo XX comienza con una actitud parcialmente contraria a la retórica, frente a una preferencia por el modelo de razonamiento que encarnan figuras como Russell, Frege o Peano. Según Barilli, el renovado interés por la retórica proviene precisamente de la crítica de la verdad y el regreso de la *probabilidad*. Esto es, la vida se concibe desde estas teorías “en continua transformación”, por lo que las aproximaciones sólo pueden ser parciales, provisionales e hipotéticas. Los impulsores de esta concepción “abierta” de la vida, vendrían en Norte América, con el Pragmatismo, en Europa por lo que denomina “Empiriocriticismo” o la Filosofía de la contingencia desarrollada por Emile Boutroux; la teoría de la intuición de Henry Bergson, el vitalismo de George Simmel. Éste sería el clima en el que la revitalización de la retórica se hace posible, aunque no sucede hasta 1950, según Barilli, con la publicación del *Traité de l'argumentation* de Chaim Perelman, con quien se recupere la “dignidad” de la retórica. De este modo Barilli vincula la cuestión de la retórica a una cuestión epistemológica.

Por su parte, Manuel Asensi en “Retórica logográfica y psicagogías de la retórica. (Notas sobre la retórica en la actualidad)” (1990), coincide con esta argumentación que establece el giro lingüístico como origen mismo del interés por la retórica, pero subraya también la importancia que el Estructuralismo y la Hermenéutica tuvieron en este resurgir. En la línea que Asensi apunta, la deconstructiva, podrían insertarse también las apreciaciones retóricas de Foucault como precedente. Para Foucault, esta revisión de la retórica tiene que ver, como pone de manifiesto en *Les mots et les choses* (1966), con un cambio en la consideración del lenguaje que tuvo lugar en el siglo XIX, a partir de las investigaciones sobre el lenguaje de Nietzsche que planteaban la pregunta acerca de “¿quién habla?”, pero sobre todo ya en el siglo XX, con la respuesta de Mallarmé a la pregunta de Nietzsche: lo que habla es “el lenguaje mismo”. Así, Foucault establecía los parámetros de su propia obra en relación con la carga de multiplicidad significativa del lenguaje, como herencia de Nietzsche. Se abría así un nuevo espacio que acaba con la adecuación entre lenguaje y mundo, el lenguaje deja de regirse por el dictado representacional del “ut pictura poesis” (Foucault, 1966: 322), es la quiebra de la representación, que conlleva la opacidad tropológica del lenguaje, por una parte, y, por otra, el desarrollo de una ontología propia del lenguaje, (ontología y retoricidad del lenguaje se pertenecen, pues, mutuamente en Foucault).

Así pues, la lógica doble de Freud acompañada de la relectura de Nietzsche, sobre todo en Francia, y la práctica de Mallarmé, suponen la vuelta de una retórica como sólo había sido concebida en la época clásica, la retórica de la posibilidad o la retórica sofista, que va a ser representada en la figura de Protágoras. Tal concepción de la

retórica se enfrenta a la tradicional que ve en los tropos los *errores*, las trampas del lenguaje.

En este sistema de tropos, la metáfora sería el tropo privilegiado en la construcción lingüística de la realidad. Desde “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (1873), Nietzsche enuncia lo que es su *teoría del origen del lenguaje*: las palabras, así como los mismos conceptos, habrían sido metáforas en su origen, siendo los conceptos residuos de estas metáforas. Estas metáforas se habrían levantado, no obstante, desde el *olvido de la diferencia*, pues la metáfora privilegiaría la semejanza en las relaciones.

Junto a la metáfora, también señala Nietzsche la metonimia, fundamentalmente refiriéndose a la estructura metonímica de la filosofía. En el *Curso de Retórica* señala la fuerza de la metonimia en relación al lenguaje conceptual, sobre todo a partir del modelo *causa-efecto*. Así, la filosofía misma tendría una estructura metonímica. Éste es el punto de vista defendido también por Ijsseling, en *Rhetoric and Philosophy in conflict. An historical survey* (1976), quien considera que la filosofía posee una estructura metonímica en tanto que cualquier aseveración filosófica sería solamente posible sobre la base de omitir y olvidar, suplantarse y sobreacentuar un aspecto del asunto (Ijsseling, 1976). La metafísica, del mismo modo, se sustentaría, según Nietzsche, sobre una estructura metonímica. De modo que la crítica que Nietzsche hace a la metafísica la realiza desde la retórica como discurso crítico. Desde tal consideración lo que se está poniendo en tela de juicio es el lenguaje filosófico mismo, pues, como dirá después Derrida en “La mythologie blanche”: “la metáfora parece comprometer en su totalidad el uso de la lengua filosófica, nada menos que el uso de la lengua llamada natural en el discurso filosófico, incluso de la lengua natural como lengua filosófica” (Derrida, 1989: 249). Pero es también la estructura misma, la posibilidad misma del conocimiento “objetivo” que pretende la filosofía, y sobre todo, la ciencia.

En esta misma línea, es posible interpretar, por ejemplo, la reflexión que Foucault realiza en la *Histoire de la folie* sobre la *reutilización* de estructuras socio-políticas. Las instituciones mentales, como el manicomio, habrían sustituido el espacio que antes ocupaban los leprosarios. Lo que demostraría las repercusiones que los movimientos metonímicos tienen en las instituciones. Del mismo modo, los artistas habrían ocupado el lugar de los héroes en la mitología popular. Es decir, existiría un modo de actuar semejante al lenguaje metonímico y, más aún, sería el lenguaje mismo el que crearía la posibilidad de tales movimientos, puesto que es la lengua la que crea grandes lugares para las conceptualizaciones unitarias de fenómenos, o conceptos. Así, por este proceso metonímico, tales categorías lingüísticas sirven a las instituciones para la creación de otras análogas, llegando a ser posible la sustitución en la historia, como es el caso de la relación entre locura y lepra, héroe y artista. Parece pues que, para Foucault, siguiendo a Nietzsche, la lengua no ofrece la posibilidad de *mostrar* otra realidad que la que ella misma crea. El lenguaje deja de ser un *médium* hacia algo externo.

De este modo, las aportaciones a este pensamiento “retórico” en Foucault van, en la línea abierta por Nietzsche, un paso más allá en la desarticulación de las estrategias discursivas en relación con el poder y la historia. Pues a la importancia de los tropos, de la metáfora y la metonimia, Foucault va a añadir la figura lógica-retórica de la paradoja. Esto quiere decir que se trata de una puesta en cuestión ya no de las formas, sino del sistema del pensamiento mismo. La creación de un concepto paradójico irrumpe y desarticula el principio de identidad que se venía reivindicando desde Parménides, pasando por Platón hasta Heidegger, quien lo deja en el mismo lugar unitario y necesario del pensamiento, a pesar de que ya se apuntan algunos puntos fundamentales para su desarticulación.

2. El privilegio epistemológico de la metáfora/Epistemología de la metáfora

Así pues, como se ha visto, en la influencia y repercusión de los estudios de Nietzsche sobre retórica –fundamentalmente en *Philosophenbuch*¹ (1874), serie de textos entre los que se destaca „Über Wahrheit un Lüge im aussermoralischen Sinne“ (1872), y los textos de los cursos de retórica– se puede medir la importancia de esta consideración del origen tropológico del lenguaje, especialmente, en cuanto a la constitución de los *conceptos* como metáforas.

Abundantes nombres del pensamiento contemporáneo han privilegiado el estudio de la epistemología que de este tropo es posible derivar, bien como posibilidad real, bien desde un punto de vista crítico y deconstructivo. Nos referimos, entre otros, a Paul de Man (“The Epistemology of Methaphor”, texto de 1978 recogido en *Aesthetic Ideology*), Sarah Kofman (*Nietzsche et la metaphore*, 1972), Jacques Derrida (« La mythologie blanche » en *Marges de la philosophie*, 1972, y los textos publicados durante los años 80’, recogidos en *Psyché*) o Paul Ricoeur (*La metaphore vive*, 1975), entre otros. Junto a esta figura, la metonimia y la ironía, en la mayoría de las ocasiones, se han ido destacando siempre acompañadas de esta otra.

No obstante, el privilegio de esta figura tropológica no es síntoma exclusivo de la influencia del alemán, ni tampoco supone una consideración favorable del tropo. En este sentido, es posible establecer una doble tradición en torno a la metáfora. Por una parte, la tradición que, partiendo de Aristóteles, habría visto en la metáfora un modo privilegiado de los procedimientos del lenguaje en relación con la realidad y su posible conocimiento; por otra parte, la que parte de la crítica de esta tradición, que habría visto, como Nietzsche, en tales procesos, no un modo privilegiado de *traslado* de la realidad al lenguaje, sino uno de los modos posibles de *enunciar* una realidad que, finalmente, queda oculta o distorsionada por ese mismo lenguaje. Y por último, una segunda revisión crítica que abarcaría ambas tradiciones, en las que se pondría de relieve el carácter preeminente de la metáfora a lo largo de la historia de la metafísica. A esta última pertenecerían las implicaciones de la epistemología de la paradoja de Foucault.

3. Epistemología de la Paradoja

Las consecuencias de una epistemología de la paradoja se pueden intuir desde la consideración de la “tradición del doble” (de Protágoras a Schlegel y Gilles Deleuze) y la marginación del “principio de identidad”, que habría marcado la historia del pensamiento. Todo ello en relación con un proyecto que pretende poner en duda las certidumbres heredadas de la Razón, presentando ya unos rasgos determinantes en esta epistemología derivada de la paradoja como eje fundamental del pensamiento de Foucault. De este modo, Foucault subraya la paradoja como parte fundamental del decir de su nueva concepción de lenguaje del pensamiento en “La pensée du dehors”.

Así pues, la construcción del pensamiento desde la figura de la paradoja posibilita un pensamiento indeterminado, que impide la construcción de conceptos “evolutivos” y “reconciliadores” a la vez que “re-apropiadores” que la metáfora dialéctica sí permitía, como por ejemplo el concepto mismo de historia. De este modo se enfrentaba Foucault, en la entrevista que concedió a M. Fontana (« Vérité et pouvoir », 1977) a la dialéctica hegeliana (“como lógica de la contradicción”) –así como a la semiótica (“como estructura de la comunicación” que reduce los aspectos violentos de la realidad)– como

¹ *El libro del filósofo.*

método incapaz de dar cuenta de la inteligibilidad de “los enfrentamientos”, pues “se muestra como una manera de esquivar la realidad cada vez más azarosa y abierta, reduciéndola al esqueleto hegeliano”. (2002, 45). Al modelo dialéctico, opone Foucault, entonces, el modelo de la lucha, de la batalla presente en la genealogía.

Por otra parte, el carácter del doble impide igualmente la terminología de la dialéctica de la totalidad, de modo que el pensamiento se presenta parcial y bajo una pluralidad obstinadamente irreconciliable. Es, como se ha visto, un pensamiento heterogéneo que se aproxima a una visión que se quiere parcial, incluso en ocasiones local. Y, es también una explicitación del pensamiento como lucha, pues la paradoja es siempre lucha de opuestos que no se encuentran. Es, finalmente, el pensamiento, (siempre como pensamiento lingüístico) de la transgresión («Préface à la transgression», 1963), en el que el pensamiento se presenta como límite y transgresión, como instante y no como proceso, de contradicción al margen de la afirmación y negación del proceso dialéctico.

Este intercambio de opuestos representa la dislocación de la dialéctica por la paradoja, a saber, la inclusión de los elementos opuestos mutuamente, sin una síntesis posible, pues la existencia es sólo instantánea, como un relámpago, no surge de la unión una nueva realidad, porque la transgresión no es negativa en ningún momento, como especifica Foucault: «Rien n'est négatif dans la transgression» (Foucault, 2001, I: 266). La transgresión no es violencia en un mundo parcelado, en un mundo dialéctico, revolucionario. Porque, y he aquí el pensamiento binario no jerarquizado que recupera los *Dissoi Logoi*: “ella afirma el ser ilimitado” (Foucault, 2001, I: 266)

Elle affirme l'être limité, elle affirme cet illimité dans lequel elle bondit en l'ouvrant pour la première fois à l'existence. Mais on peut dire que cette affirmation n'a rien de positif: nul contenu ne peut la lier, puisque, par définition, aucune limite ne peut la retenir (...) et lui laisser seulement ce qui en lui peut désigner l'être de la différence. (Foucault, 2001, I: 266).

Este pensamiento dominado por la estrategia tropológico-lingüística de la paradoja, abre la posibilidad a un pensamiento que es posible en la contemporaneidad “al descubrir la posibilidad de una afirmación no positiva” y cuyo antecedente se encuentra, según Foucault, en Kant y su distinción entre *nihil negativum* y *nihil privativum*, “distinción de la que se sabe efectivamente que abrió la marcha del pensamiento crítico” (*Ensayo para introducir en filosofía el concepto de grandeza (de alma) negativa en general*); “Kant nos acerca, dice Foucault, hacia lo más matinal del lenguaje griego, el lenguaje no dialéctico. Hoy la filosofía sólo puede recuperarse en el habla múltiple” (Foucault, 2001, I: 267)².

Según Foucault, esta filosofía de la afirmación no positiva (o de la contradicción no excluyente), es decir, de la experiencia del límite, es también lo que Blanchot ha definido mediante el principio de impugnación (*contestation*). “Impugnar es ir hasta el corazón vacío donde el ser alcanza su límite y donde el límite define el ser”. Por ello el

² Este pensamiento es contemporáneo, pues, de la definición de la literatura como tal y de las grandes nociones de la modernidad, así como del desarrollo del capitalismo, como destaca en “Préface à la transgression”. Se trata de un momento que coincide con el capitalismo: el hombre ya no trabaja para cubrir sus necesidades inmediatas sino en pos de la ganancia (hambre ésta, dice Foucault, que nunca se sacia), introduciéndolo así en la dialéctica de la producción. Junto a esto, la sexualidad que desde Sade se sitúa en un ambiente de irrealidad, “ligada a la muerte de Dios y al vacío ontológico que ésta ha dejado en los límites de nuestro pensamiento.

lenguaje es concebido como “un campo de batalla” desde el que no se pueden reconciliar los opuestos. Y ésta es también, según Foucault, la experiencia que Bataille ha querido circunvalar, experiencia que tiene el poder de “ponerlo todo en tela de juicio, (cuestionarlo), sin admitir reposo” (Sísifo) e indicar allí donde se encuentre, lo más cerca de ella, “el ser sin demora”. Por ello, nada le es más ajeno que la figura de lo demoníaco que precisamente “lo niega todo”. Este lenguaje, que es un lenguaje sin sujeto soberano, en ruinas, finito, es el lenguaje del proyecto que Foucault ha calificado de “filosofía del erotismo” o “filosofía de la transgresión”:

Así pues, desde un punto de vista lógico, la paradoja a la que atiende Foucault, dentro de los tipos que se pueden establecer, no considera todas las contradicciones lógicas, sino sólo a la paradoja como afirmación de la pluralidad. Se opone, de este modo, a la paradoja de la negación, como negación de la identidad. $A \neq A$, en el que se niega toda posibilidad no sólo de identificación, sino también de ser. Sin embargo, el pensamiento de la paradoja es la admisión de dos sentidos opuestos en una misma entidad, esto es, no se trata de la negación de verdad, a la vez que la afirmación de la misma sobre un objeto: “ $(A \rightarrow B) \wedge (A \rightarrow \neg B)$ ”. Esta formulación lógica recoge la posibilidad de un concepto de ser al mismo tiempo una definición y su contraria, de la identidad y la diferencia. La paradoja permite una “liberación” de la diferencia del sistema de pensamiento categorial, que fundamentan en teoría las semejanzas de la representación y domina la diferencia en el concepto.

La paradoja, como desarrollo del pensamiento del doble, acentúa el carácter plural de un pensamiento que denuncia las diferentes posibilidades que cada acontecimiento o concepto posee. Es decir, no se trata de mero relativismo, sino de la capacidad misma del concepto que ya presupone su naturaleza múltiple. Desde aquí es posible comprender la apelación del pensamiento de Foucault a la heterotopía frente a la utopía como forma de pensamiento que admite la multiplicidad. Así también, este tipo de pensamiento que recorre las posibilidades bajo las que interpretar un mismo acontecimiento es, una vez más, la muestra de un pensamiento crítico que somete a la deconstrucción arqueológica cada momento que nos ha conducido hasta el presente, Pero sin reconciliación ni equilibrio en la paradoja, sino como lucha continua.

Finalmente, la no distinción entre lo posible y lo real que el enunciado³ asume y que la ficción hace posible es la explicitación del lenguaje doble buscado y definido por Foucault en su escritura. Así pues, la posibilidad no se opone a lo real, sino que lo complementa y, en una caracterización del lenguaje espacial como es el del archivo, por lo tanto no temporal, sino material, las posibilidades y las realidades conviven. En este sentido se puede interpretar el alcance de la frase “a lo largo de mi vida sólo he escrito novelas“, en cuanto que la ficción, como aceptación de la posibilidad junto a la concreción de los hechos, no aparece aquí jerarquizada. Las obras de Foucault son novelas desde el momento en que aceptan realidad y posibilidad a un mismo nivel.

³ Como expone Foucault en *L'archéologie du savoir*, su discurso es un discurso de enunciados y, como explica Deleuze en *Foucault*, los enunciados no distinguen entre lo real y lo posible, y no apelan a un yo que les dé coherencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSI, Manuel (1987): *Theoria de la lectura. Para una crítica paradójica*, Hiperión, Valencia.
- ASENSI, Manuel (1990): “Retórica logográfica y psicagogías de la retórica. (Notas sobre la retórica en el actualidad)”. En: *Revista de Literatura*, CSIC. Instituto de Filología, vol. LII, nº 103: Pp. 5-46.
- BARILLI, Renato (1989): *Rhetoric. Theory and History of Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- DE MAN, Paul (1979): *Alegories of reading*, Yale University Press, Yale.
- DE MAN, Paul (1982): *The resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.
- DE MAN, Paul (1983): *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.
- DERRIDA, Jacques (1971): *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris. (Trad. *Márgenes de la Filosofía*, Cátedra, Madrid, ed. 1998).
- (1975): *La dissemination*, Seuil, Paris. (Trad. *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, ed. 1997).
- (1992): *Acts of Literature*, Routledge, New York and London.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris.
- FOUCAULT, Michel (1969): *L’archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.
- FOUCAULT, Michel (1975): *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris.
- FOUCAULT, Michel (2001) *Dits et écrits I y II*, Quarto Gallimard, Paris.
- FOUCAULT, Michel (2002) *Estrategias de poder. Obras Selectas*, Paidós, Barcelona.
- IJSSELING, Samuel (1976): *Rhetoric and Philosophy in Conflict*, Martinus Nijhoff, The Hague.
- KOFMAN, Sarah (1979): *Nietzsche et la scène philosophique*, Union Générale d’Éditions, Paris.
- KOFMAN, Sarah (1972): *Nietzsche et la métaphore*, Payot, Paris (trad. Inglés *Nietzsche and Methaphor*, the Athlone Press, London, 1993).
- NIETZSCHE, Friedrich (1871): *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid (ed. 2000).
- NIETZSCHE, Friedrich (1872-1874): *Escritos sobre retórica*, Trotta, Madrid. (Ed. 2000).
- NIETZSCHE, Friedrich (1873): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, (ed. de 1994, Tecnos, Madrid).
- SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique (2000): “El poder de la palabra: Nietzsche y la retórica”. Introducción a: Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre retórica*, Trotta, Madrid.

**CULPABLES POR LA LITERATURA.
BIOPOLÍTICA DE LA LECTURA Y QUIJOTISMO EN LA TRANSICIÓN
ESPAÑOLA**

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ
Universidad de Salamanca

Él adoraba *Bajo el volcán*. En una de nuestras últimas violentas discusiones, yo le eché en cara: «Lo peor de todo es que te matará una mala novela». Siempre bebía solo. Al principio bebía con amigos. Empezó haciéndolo así. Luego solo. Siempre solo. En los tres últimos años dejó de salir de casa, y bebía allí. Casi siempre whisky. Periódicamente cambiaba el whisky unas veces por tequila, o vermut, o ron o vodka. Al principio, cada vez que cambiaba, era como si estuviese con una amante nueva. Luego se cansaba de ella, como de todas las demás, y volvía al whisky, al que le fue de alguna manera fiel toda la vida. [...] Luego no tardaba en volver la desilusión y el tedio. (Trapiello: 2000, 272-3)

El texto pertenece al cuarto volumen de los diarios de Andrés Trapiello. Escrito en 1990, contextualiza la muerte de su amigo V. a partir de sus recuerdos más inmediatos. Aquí, V. se nos presenta como una persona autodestructiva, cuya prolongada lectura de la novela de Malcom Lowry se presenta como explicación última de una vida insostenible. Se trata, en apariencia, de un episodio banal. Una semblanza autobiográfica en la que un escritor recuerda fragmentos de la existencia de una persona querida. Entre ésta y el texto existen diversos grados de mediación: del amigo a la memoria y de ésta a la escritura. Pero hay otra mediación, de tipo metaliterario, en la cual se le concede a la literatura un valor explicativo en la desgraciada conducta vital del amigo-personaje. Movidado por un mito de destrucción parejo a los de Hemingway o Boris Vian, Trapiello construye una idea de culpa en la persecución de una existencia literaria: lo peor no es la destrucción, moralmente estúpida, sino que venga inspirada en una *mala* novela, es decir, insostenible además desde un punto de vista estético. La literatura sirve para construir aquella imagen literaria, lo literario se ofrece entonces como causa de lo vital: resulta imposible reconstruir la primacía de experiencia, imitación o escritura en el relato.

En sí mismo estaríamos ante una escena banal, un momento intrascendente estetizado por dos veces en dos giros discursivos. Y sin embargo existe una repercusión histórica y social para esta anécdota, vínculo que le va a conceder un significado segundo que desde ahora anticipamos. Un lugar donde la destrucción de V. se proyecta en un cuadro más complejo, de naturaleza generacional y escrito en los contornos del tiempo transicional, cuyas escrituras proclaman un determinante influjo de la letra a la hora de producir un fracaso que las desprovee de sentido:

Cuando se pasa una cierta edad ni siquiera hay tragedia. Lo que queda es a unos el alcohol, a otros la droga o la rutina. Y me ha salido todo muy mal porque somos una generación a la que le ha salido todo muy mal en general. Porque se me han muerto muchísimos amigos, de verdad, muchísimos amigos de mi generación, y se han muerto muy mal. Amigos y amigas que han tenido unas muertes muy trágicas. Hay gente que se ha suicidado desesperada, se ha tirado de un puente o se ha puesto encima de una vía. (Franco: 1994, 39:15)

Son las palabras que le sirven a Michi Panero, *Después de tantos años*, para hacer un negativo balance sobre su personal historia y la de su generación. *Las cosas han*

salido muy mal es la expresión que define una serie de tránsitos erráticos, muertes, suicidios y debacles que resumen su experiencia del tiempo. Declaraciones en 1994 impregnadas de fatalismo niegan, ahora sí, la existencia de una tragedia en términos mayúsculos, es decir, de un destino expresable en una máquina narrativa de naturaleza organizada, sino que construye una causa inalcanzable, impensable, menor pero omnipresente, una suerte de expresión de un concepto de entropía.

El fracaso del individuo del primer ejemplo se convierte en el fracaso de la generación en el segundo, y lo que gana en importancia histórica y en significación lo pierde en legibilidad. El movimiento que sirve para llamar la atención sobre la trascendencia de la primera anécdota le resta la posibilidad de que su estetización le confiera una carga de sentido en una perspectiva absoluta. No es sino otra trampa: las palabras del menor de los Panero se inscriben en un discurso fílmico que, además, dialoga con otro mito literario de la época: la saga del *Desencanto*, que se construye como imagen profunda de la generación que allí se evoca.

En el fondo, diciendo esto no se hace sino explicitar el problema teórico que aquí se abordará, que señala justamente el cruce, siempre conflictivo, entre un concepto de literatura y uno de realidad: la literatura como construcción que implica y produce consecuencias en el orden de lo real, en la forma de fenómenos empíricos, pero también como procesamiento posterior de los hechos, en la manera de su narración. Y ello, alejados de una perspectiva idealista, que especule con la idea de grandes seres capacitados para una existencia densa, en la manera presuntuosa del *letraherido*, pero también distantes de una sociología de la literatura de tipo referencial, en la que se le conceda a un texto priorizado un lugar de reflejo o actuación en lo real.

La perspectiva que aquí se desea adoptar responde más a una hermenéutica de raíz biopolítica, un lugar de lectura del discurso literario que reclama datos y fenómenos inscritos en una economía del yo de tipo individual, anecdótica si se quiere, que sólo en su cuantificación puede obtener un lugar histórico explicativo y una importancia por tanto que haga necesario su análisis. Es decir, se busca interrogar lo literario como discurso que fuerza al desarrollo de acciones concretas, como lugar donde se construye el sujeto y desde el cual desempeña una praxis, como espacio útil a la hora de definirse, explicarse o enfrentarse en un espacio social. A pesar de que es posible que este tipo de abordaje no sea el más frecuente desde el ámbito de la filología, otras disciplinas que se han encargado de pensar el discurso literario han llegado a aproximaciones semejantes. Se alude en particular a la filosofía y al lugar desde el cual, a raíz del llamado «giro lingüístico», ha comenzado a concebir la literatura como aparato operador de realidades que le otorga una utilidad, un rendimiento social de tipo heurístico (Rorty 1991).

Afirmar que en términos sociales o históricos la literatura no siempre valida ese potencial positivo que se le sospecha es algo evidente, a la luz de lo escrito por Adorno, Jamenson o Steiner. Sin embargo, si consideramos casos tan tristes como los del sujeto V., nos enfrentamos a la evidencia de que la literatura tampoco en términos biopolíticos resulta siempre beneficiosa para los sujetos que alcanzan a decirse a través de sus metáforas. Y es que hay toda una tradición de pensamiento y escritura que se ha encargado en demostrar cómo lo literario posee una carga tóxica, peligrosa que lleva con cierta facilidad a la equivocación, al error, a la alienación o al desastre¹. Todo ello habría configurado su propio panteón de figuras de la conciencia desdichada (Subirats, 1979), cuyas máximas deidades serían don Quijote y Mme. Bovary, construcciones emblemáticas de la capacidad de la letra para sugerir desarreglos respecto al mundo.

¹ Esta tradición, a nivel de su historia crítica y de su bibliografía, y también a nivel de sus formas biopolíticas y de sus representaciones estéticas ha sido brillantemente estudiada por Fernando R. de la Flor (1997). Queremos señalar la deuda de este texto con dicho libro y con dicho autor.

Intuitivamente se verifica el acierto o el error que supone utilizar determinados lenguajes para comprender el mundo y que, en ciertos casos, la sobreinterpretación literaria de las cosas conduce a lugares existenciales desastrosos para sus sujetos.

Don Quijote, en esta perspectiva, no debe pensarse como una forma atemporal, una cristalización de una verdad sobre la existencia, sino como una estructura narrativa móvil, útil para expresar la distancia entre realidad y discurso, que se verifica en una forma discursiva diferente según el contexto histórico donde se manifiesta. Es decir, que habría momentos donde los grandes emblemas de la alienación literaria emergen con especial visibilidad o con una estadística más densa, llamando a producir una modulación de sentido sobre el lugar histórico-social al que aluden. No parece excesivamente forzado sugerir que la forma Don Quijote resulta especialmente rentable en los tiempos de transformación social, en los momentos epocales, aquellos con mayor necesidad de entender lo que está pasando y, al tiempo, los de mayor facilidad de equivocarse a la hora de hacerlo. Tales son, según Marx, los tiempos revolucionarios:

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal. (Marx: 1981, 49)

Es decir, la posibilidad de leer la realidad y por tanto las posibilidades, los límites, de lo que *puede ser hecho* depende del lenguaje disponible para conducirse. Y, en determinadas coyunturas, estos lenguajes se manifiestan necesariamente equivocados o anacrónicos, justamente allí donde se pretende generar con ellos cosas nuevas. Estas temporalidades asimilan el concepto de *performancia* de Goffman, en el mismo momento en que adquirir ese lenguaje anterior, en lugar de generar uno propio, significa asumir las limitaciones, disposiciones y conductas que ese lenguaje, en tanto que máquina enunciativa entraña. Es un tiempo por tanto de sujetos dichos, cuyo conflicto supone justamente la imposibilidad de decir el lenguaje que adoptan, que acaban por ser adoptados por él, produciendo figuraciones anacrónicas, *espectrales* en un tiempo que ya no les pertenece. Esta sería la forma biopolítica del Quijote.

En nuestras coordenadas, el último de estos tiempos donde los vivos se dedicaron «a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto» es sin duda el de la Transición Española, último momento de actualización de don Quijote entre nosotros, en la forma anacrónica del héroe romántico, el poeta maldito o decadente, el intoxicado de literatura.

Y es que la Transición supone un lugar de quiebra donde toda la estructura del espacio anterior se desmorona y donde los sujetos (y las instituciones) se ven obligados a definirse frente a la situación nueva, al tiempo que necesitan liberarse de los lenguajes y de las estructuras anteriores. Esta sintomatología se comprueba en formas muy parecidas en dos niveles. En primer lugar, a nivel de la acción política, donde el tiempo transformativo obliga a complicadas operaciones de nomenclatura para complejas tareas de la ingeniería política transicional. No es éste el lugar de contar cómo se producen estos fenómenos, sí nos interesa más rastrear algunos de los episodios de la representación de esta «nueva escena de la historia universal» a otro nivel, en el de la acción biopolítica de la ciudadanía y de los jóvenes de 1975 (Sánchez León, 2003).

Allí, la generación de una identidad nueva se configura como una exigencia histórica y las maniobras destinadas a la consecución de tal objetivo en un primer momento adoptan todo tipo de formas. Se trata de un instante de devaluación de la realidad, lo que implica una gran disposición la hora de construirse un diseño proyectivo de la misma. Momento libre, no regido, en el que se perfila la utopía nietzscheana de la absoluta libertad del sujeto a la hora de representarse: en un tiempo en el que no se sabe qué va a ocurrir es posible pensar que pueda ocurrir cualquier cosa.

Esta utopía implica formas muy imaginativas de pensarse que, sin embargo, adquieren un innegable problema de verificación en su inevitable choque con «algo situado más allá del lenguaje y llamado hecho», es decir, que la saludable fantasía con que la vanguardia de la juventud de 1975 se redefinía se enfrentaba de un modo problemático con la gris realidad de un mundo anterior fracasado (Vilarós, 1998). De esta manera, ese esfuerzo de redefinición era también y simultáneamente un esfuerzo de estetización, allí donde el imperativo de rededicarse era también producto de elevar la anécdota a una categoría significativa.

Era necesario asignar algún significado a tanto *Desencanto* (1976). Y en efecto, tal es la operación que produce Chavarri en su famosa cinta y tales son las razones de su éxito. Dicha película es el ejemplo y el emblema más perfecto de lo expuesto, que genera una narrativa social y personal mucho más amplia, que de alguna forma ejemplifica el trayecto que pretendemos recorrer. Cuando casi veinte años después, los hermanos reflexionan sobre dicha cinta, ahora es Ricardo Franco (*Después de tantos años*, 1994) quien concede a la cinta primera ese valor explicativo y estetizante que referíamos, al convertir una familia gris del franquismo en la familia del franquismo e, incluso, en La Familia (Medina: 2002, Vilarós, 47-54).

Demoler La Familia, significa al tiempo una reescritura del pasado, una dotación de memoria que provee al espacio anterior de una totalidad negativa mientras sueña órdenes de coherencia y paraísos. Demoler la historia familiar, para poder reescribirse, pero también reinventar la propia historia para darle una forma no menos literaria al pasado, forma que lo introduzca en un espacio de significación estética, «una especie de novela rusa» cuya falsedad aparece en el curso de los años:

Eso suele pasar cuando uno empieza a ser viejo, cuando ya no se cree montones de historias y sobre todo cuando no se cree la historia literaria. “Éramos muy felices antes de la guerra y los bombardeos” y realmente yo a mi padre no lo conocí. Yo tenía diez años cuando se murió y me he criado en esa especie de novela rusa que en parte se inventó mi madre. Pero es que mis hermanos siempre están pensando en la literatura. ¡Que mi padre que conste no estaba todo el rato recitando un poema por los pasillos de casa! Que hay una búsqueda de la autodestrucción sí, yo creo que sí. (Franco, 14:50)

Ambos procesos están relacionados. De un lado la construcción de historias y, sobre todo, la construcción de historias literarias, o la construcción de la historia desde una experiencia literaria, desde una educación sentimental, que sirve a la lectura melancólica que demuele pero archiva la temporalidad finalizada. Pero, al tiempo, ese gesto de deruir es también un gesto fundador, que inaugura una identidad en términos de literatura, que en este caso se genera en un lugar autodestructivo, en la construcción retórica del «fin de raza», en cuya articulación concreta en el caso de los Panero presumo una educación sentimental en la novela realista decimonónica.

A la debacle de las antiguas familias del régimen les asisten los espíritus de los antiguos relatos de decadencia de las élites peninsulares. Pero sus hijos se dan entonces ese horizonte como lugar para inventarse una identidad, un lugar de discurso para explicar no ya su pasado sino su programa de actuación para el futuro. Allí, la novela

del diecinueve se mezcla con la tragedia griega, con la literatura romántica y finisecular y con otros discursos que analizan la decadencia, en la articulación de un Quijote maldito que proviene del linaje letrado de Iocasta: «Mis hermanos juegan al fin de raza» (1976) (Franco, 13:06), «mis hermanos hace veinte años que se empeñaban en que [nuestra familia] era una tragedia griega» (1994) (Franco, 14:28). Al paso de los años esas operaciones se revelan como lo que fueron, reescrituras literarias.

La negatividad de esas operaciones, a pesar de estar latente en su misma articulación, se hará evidente con el paso del tiempo. Pero antes de analizar ese momento de conciencia crítica respecto a la «historia literaria», es necesario afirmar la ocurrencia de un momento de fervor literario, de una articulación febril y entusiasta de ese proyecto de reinventar la vida por vía de implementarla mediante lecturas. De ese entusiasmo necesario para afrontar las circunstancias biopolíticas del tránsito a la democracia dan buena cuenta los datos estadísticos disponibles de la generación de 1975 que, frente al estereotipo, nos la presentan como una hornada de jóvenes lectores, con unos hábitos de producción y consumo de cultura muy superiores a los de sus padres o hermanos mayores (Sánchez León, 170).

Si la realidad no existe, tal y como afirmó el movimiento psicodélico, es decir, si el individuo concibe la posibilidad de generar libremente la realidad a través de su representación en ella, entonces existe la posibilidad de ser cualquier vida, con el evidente objetivo de ser *la propia vida*, es decir, configurarse una identidad propia, diferente a la del resto de los otros. La Transición, en determinado nivel biopolítico de su juventud al cabo es eso, el esfuerzo de una generación por ser colectivamente y por separado individuos diferentes. Pero lo irónico del caso es que ese esfuerzo de individuación se construye justamente a través de un modelo ejemplar, es decir, la posibilidad de ser cualquier vida pero sobre todo la posibilidad de ser *otras vidas*, y en este sentido la proyección de la propia existencia en modelos epocales prestigiosos, de los que las publicaciones del ámbito de la «literatura del rollo» dan muy buena cuenta.

Poetas malditos, ídolos *beat*, músicos famosos, estrellas *rocker* y, en menor medida, líderes y activistas políticos, personajes literarios del pasado, o idealizaciones de determinados tipos sociales son algunas de las mitologías que influyen en este proceso. Artaud, Burroughs, Morrison, Lenon, Genet, Jonny Rotten, el Conde Drácula, Peter Pan, Edipo, Óscar Wilde... La evidente carga disolutiva de estas vidas *ejemplares* no se les escapaba a sus fascinados seguidores, sin embargo, en ese momento de euforia discursiva, lejos de pensarse en clave negativa parece venir a servir todavía de mejor forma al proyecto biopolítico. Como afirmaba Leopoldo María Panero en *El Desencanto*: «yo me destruyo para saber que soy yo y no todos ellos» (Franco, 34:20).

Lo interesante del caso es que este proceso no se va a detener en la década siguiente, es decir, que a pesar de la evidente transformación de la estructura socio-política, el afán por definirse libremente negando los determinismos que el medio produce sobre los sujetos y, por ende, la propia entidad de lo *real*, va a continuar hasta finales de la década de los ochenta. Allí, esta aventura encuentra una curiosa sintonía con el paradigma teórico de la posmodernidad y la ausencia de debate crítico que caracteriza su implantación en España: de pronto, a inicios de los 80 la idea de la libertad del sujeto y la ausencia de una morfología definida de lo real se extiende en medio de una celebración acrítica con la evidente satisfacción de un poder político que subvenciona y trata de integrar ese tipo de pensamiento (Subirats: 1993).

Acabar con las instituciones, fuente de toda monotonía, de un aburrimiento que mata la libertad, que acaba con las ansias de los sujetos de representarse libres. Acabar por tanto con toda cristalización, con todo pensamiento que una al sujeto con condicionantes externos, cargas, preocupaciones, estructuras, responsabilidades o

deberes (Trías: 1984, 26). Descomprometerse con el mundo en definitiva. «Partir de viaje», abandonar la realidad, para así poder «vivir otras vidas», «probarse otros nombres», «meterse en la piel de todos los hombres que nunca» se será (Sabina: 1992). Introducirse de esta forma en un vértigo de identidades, de personalidades, en una espiral huidiza de representaciones imposibles en la medida en que toda representación acaba por crear vínculos con ese «algo exterior al lenguaje» que todos llamamos hecho.

Porque esa posibilidad de redefinición podía articularse en una forma satisfactoria en los tiempos acelerados de 1976-1981, pero una vez reestablecido un orden social y coordinadas sus políticas de vigilancia y control, dichos proyectos pierden su utilidad y su posible rendimiento. La temporalidad cristalizada de la democracia no permite gestionar la propia vida en esos términos descomprometidos salvo a través de operaciones cónicas. Con el paso de los años, la mortalidad, la enfermedad, la vejez y la miseria que afecta a una gran parte de esta generación viene a señalar la falsedad de las doctrinas antideterministas y acaba por reconocer la realidad como una verdad innegable:

Leopoldo [María Panero] siempre está con las frases, ¡mala literatura! Lo peor que se puede ser en este mundo es coñazo, y mis dos hermanos son unos coñazos que me han torturado toda la santísima vida con la historia de la literatura y con sus personajes literarios. ¡Que me dejen en paz! (...) No te puedes poner literario, porque cuando estás en una cama de hospital y te dicen que te vas a quedar paralítico, por mucha literatura que le echés te vas a quedar paralítico. Yo he estado dos veces enfermo, en una me dieron la extremaunción, me estaba muriendo y eso ya no son fantasías morunas ni literatura. Y, claro, ya las cosas no empezaron a ser tan graciosas (Franco, 52:20)

Ante la evidencia de esa «mala suerte generacional» que veíamos antes, el menor de los hermanos Panero enfrenta la ficción de esas existencias construidas en torno a la letra con la verdad existencial de las experiencias del dolor y de la muerte. El gesto de la parálisis, el signo de la catástrofe corporal aparece en la década de los 90 como una manifestación absoluta y verdadera de *lo real*, un emblema alegórico que denuncia la vanidad del proyecto generacional y lo clausura en términos barrocos de *desengaño*. Al cabo se hace evidente la inviabilidad de esas vidas y la literatura aparece como el primero y más inmediato culpable:

Mis hermanos viven desgraciadísimos viviendo lo que han elegido, que es la literatura. Que a Leopoldo le ha devorado el personaje Leopoldo Panero es evidente pero es que el personaje Leopoldo María Panero incluye unas historias, que son incomodidades feroces como son los manicomios, que al personaje Michi Panero no le apetece lo más mínimo, ni cárceles, ni manicomios, ni nada, como mucho matrimonios desgraciados y violentos. Mis hermanos lo toman como una profesión, es decir, “yo quiero ser loco y poeta maldito”, pues *full-time* y toda la vida el ser loco y poeta maldito (Franco, 38:44).

Razón no falta en las palabras de Michi Panero, y más si acudimos a otros ejemplos perturbadores de las décadas transicionales, en los cuales no escasean presencias de personas y personajes destruidos por un vértigo vital de naturaleza libresca. El turbio suicidio del poeta Hervás el día antes de la publicación de sus poemas, que pensaba que «para que hablase su obra tenía que morir él primero» y que al final sólo logró la segunda parte de su idea, es otro caso ilustrativo (Hervás: 1994). Y de la misma manera se documentan multitud de casos de músicos, escritores, poetas y simples lectores de la bohemia transicional consumidos de un mismo modo por el valor perturbador que los textos parecen haber tenido en sus vidas (Fernández: 1999; 2005).

Sucedida la catástrofe es necesario organizarla, explicarla, darle un sentido. En el fondo resulta difícil una vez allí atribuir responsabilidades, encontrar un sujeto responsable de esa deriva. Como si en el fondo se tratase de un límite banal, de una ocurrencia, de un simple enfrentamiento entre los discursos disponibles para interpretar una realidad exigente y los límites que dicha realidad establece en el desarrollo biopolítico de los sujetos. Los mismos poetas que afirmaban en 1977 la existencia de responsables históricos objetivos para sus desgracias, acaban por entender quince años después una suerte de azar imprevisible que les destruiría. Así lo concibe Leopoldo María Panero, en *El loco mirando desde la puerta del jardín*, poema que es el centro de la poética de *Después de tantos años*:

Hombre normal que por un momento
 cruzas tu vida con la del esperpento
 has de saber que no fue por matar al pelícano
 sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros
 y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada
 de demonio o de dios debo mi ruina. (Panero: 2001, 356).

Y es que no hay ninguna causa profunda, ninguna lógica trascendente que explique esa (auto)destrucción generacional. Afirmación que viene a negar el proyecto de tragedia épica y de final de raza con el que este movimiento se inauguraba. Y sin embargo, en esta explicación, una vez más, se encuentra un exceso de literatura, una sobredimensión de elementos estéticos, de metáforas que en el esfuerzo de afirmar la banalidad del proyecto quijotista acaban por volver a edificarlo, justificándolo otra vez de modo indirecto. Estamos ante la incapacidad narrativa del discurso literario, la imposibilidad de explicar la culpa sin volver a cometer el error que la produce. El círculo vicioso de la locura literaria obliga a emplear el lenguaje de la literatura para explicar los desastres que dicho lenguaje crea, con la sospecha razonable de que además podría ser al revés, es decir que el uso metaliterario sea en realidad el que crea el uso literario y que finalmente tal culpa no sea causa sino, insisto, consecuencia.

En esta cárcel lingüística las respuestas que pueden hallar son siempre de naturaleza interna, es decir que su propio lenguaje les incapacita para construir una causa exterior, de naturaleza socio-política, con lo que la literatura que una vez les sirvió para articular sus líneas de fuga epocales les impide ahora edificar ningún proyecto de entendimiento útil de las cosas. Incapaces de entenderlas son por tanto incapaces de superarlas, su imposibilidad de articular correctamente la culpa les impide salir de ella, se produce lo que en términos deleuzianos definiríamos como reterritorialización psicótica del sujeto (Deleuze, 1975), un modo de colapso enunciativo, en cuya base se encuentra la articulación del Quijote, como cuadro clínico, como personaje, pero también como forma discursiva histórica.

BIBLIOGRAFIA

- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1975): *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit.
- FRANCO, Ricardo (1994): *Después de tantos años* (película)
- MARX, Carl (1981): *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* en Carl Marx y Frederick Engels en *Obras escogidas en tres tomos*, Moscú, Editorial Progreso.
- MEDINA, Alberto (2002): *Exorcismos de la memoria*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- PANERO, Leopoldo María (2001): *Poesía completa*, Túa Blesa (ed.), Madrid, Visor.
- FERNÁNDEZ, Benito (1999): *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets.
- . (2005): *Eduardo Haro Ibars. Los pasos del caído*. Barcelona: Anagrama.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1997): *Biblioclasmó*. Salamanca, JCyL
- HERVÁS, Eduardo (1994): *Obra poética*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim.
- RORTY, Richard (1991): *Ironía, contingencia y solidaridad*, Barcelona, Paidós.
- SABINA, Joaquín (1992): *Física y química* (disco).
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo (2003): «Estigma y memoria de los jóvenes de la transición» en Emilio Silva et al. *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Valladolid, Ámbito/ARMH, 163-179.
- SUBIRATS, Eduardo (1979): *Figuras de la conciencia desdichada*, Madrid, Taurus.
- . (1993): *Después de la lluvia*, Madrid, Temas de Hoy.
- TRAPIELLO, Andrés (2000): *Salón de pasos perdidos. 4*, Barcelona, Destino.
- TRÍAS, Eugenio (1984): *Filosofía y carnaval*, Barcelona, Anagrama.
- VILARÓS, Teresa (1998): *El mono del desencanto*, Madrid, Siglo XXI.

ANTES MUERTA QUE SENCILLA: EL ARTEFACTO FEMENINO EN BIOY CASARES¹

TERESA LÓPEZ PELLISA
Universidad Carlos III de Madrid

“Si se nos puede perdonar el sacrilegio y ponemos a su lado una de esas muchachitas cuyas mejillas toman el color de las rosas matinales a la primera palabra de amor, encontraremos que es muy poco halagüeño el vocablo “bonito” cuando tiene por objeto calificar el huero conjunto de polvos, pinturas, dientes postizos, tintes, añadidos y trenzas de cabello negro o rubio, y una sonrisa falsa, una mirada falaz y un amor vacío. Es impropio anticipar que esas mujeres son guapas o feas, jóvenes o viejas, rubias o morenas, gruesas o delgadas, pues aun suponiendo que sea posible llegar a determinarlo, antes de que se presente una nueva modificación corpórea, el secreto de su maléfico hechizo no reside en una característica puramente plástica. La acción fatal y morbosa que las estriges femeninas ejercen sobre su víctima está en razón directa de la cantidad de artificio, tanto moral como físico, con el cual realzan siempre las exiguas seducciones naturales que poseen”.

Villers d’Isle Adam, *L’Eve Future*.

“La ciencia podría habernos nivelado con los dioses”

El Paraíso perdido, libro IV, VV. 510-230

Antes de que Nietzsche asesinara textualmente a Dios, este ya había creado al varón, dándole el poder de la palabra para nombrar a las cosas y la posibilidad de hacerse una compañera para sus alivios. Primero decir que Yavé² dios, cuyo sexo es masculino y tiene barba, antes de crear una hembra para su primer hijo, trajo ente él todos los animales y aves que existían en la tierra. Pero al ver que su criatura necesitaba más ayuda o compañía: “Hizo, pues, Yavé dios caer sobre el hombre un profundo sopor; y dormido, tomó una de sus costillas, cerrando en su lugar con carne, y de la costilla que del hombre tomara, formó Yavé dios a la mujer, y se la presentó al hombre. El hombre exclamó: “Esto sí que es ya hueso de mis huesos y carne de mi carne”. Esta se llamará varona, porque del varón ha sido tomada” (Génesis, 2, 21). De este modo la que sería Eva (que en hebreo significa fuente de vida, madre de todos los hombres), viene a ser un organismo cuya base material es masculina, y cuyo creador y dador de nombre será un hombre. Otros mitos hablan de la creación de criaturas humanas, y del amor que sintieron sus demiurgos masculinos al contemplarlas, como la famosa historia de Pigmalion y Galatea. El escultor al terminar de modelar el cuerpo marfil e inmaculado de su simulacro de mujer, se enamorará de él. Logró mediante sus constantes súplicas que la Diosa Venus insuflara el aliento de la vida en su escultura Galatea, saciándose de este modo sus más profundos deseos. Atenea también será la creación de un solo hombre: surgirá de la cabeza de Zeus. Y Hefesto (Vulcano) fabricará a Pandora a imagen y semejanza de las mujeres inmortales; mujer que como bien sabemos, toda la humanidad recordará por su bondad y por los maravillosos presentes que contenía su caja.

En occidente existe una larga tradición acerca de la fantasía de la mujer inorgánica (robot, androide, criatura artificial, muñecas) fruto del deseo masculino. El cuerpo de la

¹ Esta comunicación será meramente descriptiva, ya que pertenece a una investigación más amplia acerca del artefacto femenino en la obra de Bioy Casares.

² Tan solo destacar la imposición con la que Dios Yavé castigará a la “varona” por haber tomado el fruto del árbol del bien y del mal “A la mujer le dijo: “Multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Parirás con dolor y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará” (Génesis, 2, 16).

mujer ha sido una idea histórica (Judith Butler) que ha ido reafirmando la mirada patriarcal en los discursos clásicos que han imperado en las representaciones antropomórficas tanto pictóricas como cinematográficas hasta hoy. La mayoría de estas mujeres artificiales surgen en torno a la construcción de un deseo y la imposibilidad del mismo. Pilar Pedraza en *Máquinas de amar* elabora un exhaustivo y descriptivo estudio acerca de las que denomina *compañeras tecnológicas* en la tradición cultural europea. Analiza el papel de las vanguardias en la espectacularización lúdica del amor y el cuerpo de la mujer. Frente al temor que manifestaban los expresionistas ante las siniestras tensiones entre las máquinas y sus creadores, Marinetti soñaba con la creación de “nuestro hijo mecánico, fruto de pura voluntad, síntesis de todas las leyes cuyo descubrimiento la ciencia está a punto de precipitar”, en la que “compara el amor del hombre por la máquina con las ternuras del amante con la amada en *L'uomo moltiplicato e il regno Della machina*” (Pedraza, 1998:192-192). La mujeres – muñecas- maniqués tienen una clara representación en la tradición artística: desde las muñecas de Bellmer, las de Allen Jones, hasta las instalaciones propuestas por *performans* como Cindy Sherman, Simona Levy, Orlan, etc. Estas últimas artistas mencionadas utilizan la muñequización del cuerpo femenino, y los tópicos de la artificialidad y constructo de la feminidad para interpelar a los espectadores haciendo visibles las convenciones culturales que han marcado y naturalizado esos rasgos en el cuerpo de las mujeres. Para P. Pedraza “el siglo XXI, continúa jugando con muñecas, en dos sentidos. Uno: en la línea de *La Eva futura* y las máquinas de follar (ciberchicas, robots autómatas, marionetas digitales). Y dos: en la de seguir desfrutando *voyeurísticamente* del cuerpo femenino como producto obsolecente (la mujer basura propiamente dicha)” (Pedraza, 1998: 236).

En nuestra exposición nos centraremos en la obra de Bioy Casares (1914-1998). Siempre se ha considerado al escritor argentino dentro del género que conocemos como literatura fantástica, pero ha nosotros nos interesará reivindicar su clara adscripción al género de ciencia ficción. En sus primeras obras podemos rastrear una clara influencia de autores de ciencia ficción ingleses de finales del siglo XIX, sobre todo en la temática y la estructura argumental. La ucronía caracteriza estos cuentos, desmarcándose de los ambientes futuristas pero no hay que olvidar la resolución científica y no sobrenatural que culmina estas obras. No podremos desarrollar este aspecto de la narrativa caseriana en esta comunicación, pero no querría dejar de mencionar la última novela que escribió: *De un mundo a otro*; en la que nos narra el viaje espacial que realizará una pareja de terrícolas (una astronauta y un periodista) y las historias que les acontecerán en el planeta sobre el que aterrizarán habitado por aves humanoides. Para este estudio nos interesará resaltar solamente la creación de seres artificiales femeninos en algunos de sus relatos

Probablemente será *La Invención de Morel* de 1940, la primera de sus obras en la que aparezca esta temática; en la que el cuerpo de la mujer se convierta en un artefacto, literalmente hablando, producto de la ciencia de un hombre. Borges calificó la trama de esta obra como perfecta, y en ella Bioy nos contará una historia en la que Morel³ será el creador de un invento que registrará durante ocho días la vida de sus amigos en una isla, para reproducir eternamente sus imágenes holográficas. La motivación sexual del científico y su obsesión erótica hacia Faustine nos mostrará unas estructuras discursivas

³ En esta novela las influencias del género de ciencia ficción son explícitas ya que el nombre de Morel viene a ser un homenaje al científico de *La Isla del Doctor Moreau* de H. G. Wells. Las lecturas de Darwin inquietaron a Bioy Casares hasta el punto de tratar el tema de la eugenesia en varios de sus relatos como: *Plan de Evasión* (1945), “De los reyes futuros” (1947), “Los afanes” (1962), “Un tigre y un domador”, “La República de los monos”, “La sociedad Gabón”.

perversas, ya que su acción se estructurará en torno a una tecnología que al grabar una imagen mata los originales orgánicos. Faustine no le corresponderá y por eso Morel utilizará sus receptores, proyectores y grabadores para simular una relación. El científico nos dirá que “Cuando completé el invento se me ocurrió, primero como un simple tema para la imaginación, después como un increíble proyecto, dar perpetua realidad a mi fantasía” (153). La recreación de este tipo de simulaciones sentimentales ha sido un motivo recurrente en la ficción literaria⁴: *El hombre de arena* (1817) de E.T.A.Hoffmann en el que Nataniel se enamorará de Olimpia que es una autómeta fabricada por el profesor Spalanzani como simulacro de hija. *La Eva futura* (1879) de Villiers d’Isle Adam es una novela misógina en la que Edison creará a la mujer ideal fabricada de metal y movida por electricidad: un producto manufacturado del capitalismo para producirse a gran escala, cuya finalidad es la sumisión total del alma preconfigurada del ser femenino en un cuerpo físicamente perfecto. En *El castillo de los Cárpatos* (1892) de Julio Verne, el barón Rodolfo de Gortz obsesionado con la cantante de ópera Stilla pagará a un científico que logrará captar su cuerpo y su voz fabricando una réplica “cinematográfica” en tres dimensiones. También podemos rastrear la creación de artefactos femeninos y simulaciones sentimentales en el cine como en *Metrópolis*⁵ de Fritz Lang, *Casanova* de Fellini (1955), *Tamaño Natural* de Berlanga (1973), *No es bueno que el hombre esté solo*⁶ de Pedro Olea (1973), y *Abre los ojos de Amenabar* (1997) entre otros. Estas creaciones coincidirán con la obsesión erótica por la posesión de la imagen de belleza y misterio femenino a través del impulso erótico del control y de la vigilancia: “Mira los atardeceres todas las tardes, yo escondido, estoy mirándola. Ayer, hoy de nuevo, descubrí que mis noches y días esperan esa hora” (Bioy Casares, 2001: 106).

Podríamos interpretar la trama de la *Invencción de Morel* como una metáfora del cine: Morel, como director de escena organizará todos los elementos para la producción y representación de una relación sentimental con Faustine en un escenario insular. Él será el ojo, la cámara y la mirada que articulará esta historia, hasta que el náufrago-narrador -protagonista sustituya su personaje. El lenguaje cinematográfico *hollywoodiense* se ha dedicado a representar un tipo de realidad que ha naturalizado, dando lugar a lo que Noël Burch denomina: Modos de Representación Institucional (MRI). El orden simbólico es el que articula el deseo y la mirada. Y ese orden simbólico, que estructura nuestro imaginario, no es más que un producto de la ideología dominante que utiliza los discursos cinematográficos como reproductores de los althusserianos aparatos ideológicos del estado: “La ideología es una “representación” de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”

⁴ Hay que destacar a la homónima Mary Shelley como la creadora del primer *cyborg* (se caracteriza por su materialidad orgánica frente al robot) con su incomprendido Frankenstein (1818). Y no hay que olvidar otros referentes literarios como Heinlein con *Waldo* (1940) y *el Cutie* de Asimov (1941). También es importante destacar la obra dramática *R.U.R.* de Karen Capek (1922), en la aparecerá por primera vez la palabra robot y su definición. No mencionamos las creaciones artificiales de estas y otras obras por tratarse de réplicas masculinas, aunque existe un cuento de Bioy Casares: “El hombre artificial”, en el que nos describen a Adalberto -“Este joven, elegante, pero tieso como un maniquí, había cursado sin dificultad los estudios primarios, secundarios, terciarios y por cierto ser recibió de ingeniero, con medalla de oro. A los veinte años contrajo matrimonio y ser divorció al poco tiempo” (1997: 59)-. Selifán tiene un “hijo” de autofabricación robótica en su propio laboratorio: “Es un hombre prácticamente completo, sin aparato reproductor”. El científico le contará a un amigo que la esposa de Adalberto se divorció de él, por la carencia de su miembro viril.

⁵ Esta película está basada en la novela de Thea Von Harbou *Metrópolis*. Esta escritora era la esposa de Fritz Lang y fue la creadora del guión para la película. Pilar Pedraza marca la clara influencia de *La Eva futura* y de *La máquina del tiempo* de Wells en la novela y la película.

⁶ Pilar Pedraza marca el antecedente de esta película en la tragedia de Eurípides *Alceste*.

(Althusser, 1984: 43). Y en los discursos clásicos “el cine dominante ha codificado lo erótico en el lenguaje del orden dominante patriarcal” (Mulvey, 1998: 4), representando las relaciones de poder existentes en la sociedad. De este modo se ha naturalizado un status quo que ha hecho invisible el artificio que subyace a la organización y estructuras del placer de la mirada: la diferencia sexual. Laura Mulvey en “Placer visual y cine narrativo” utiliza el psicoanálisis como arma política para desenmascarar la invisibilidad de los discursos patriarcales que han estructurado el cine clásico. Se centra en la escopofilia, en la mirada como fuente de placer y como uno de los instintos sexuales que actúa de modo independiente a las zonas erógenas (Freud). Para nosotros será fundamental este punto de vista ya que el placer de mirar a Faustine como un objeto, llegará a convertirse en la perversión que llevará a Morel al asesinato de sus amigos, y al protagonista de la novela a convertirse en un *vouyer* obsesivo y sádico. La imagen de Faustine seducirá al protagonista y se convertirá en un tecno-cuerpo / objeto-fetiché: “Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como a un simple objeto” (2001: 33). Faustine encarna la imagen de una mujer objeto de deseo, que sólo aparece cuando el proyector se pone en funcionamiento debido a las esporádicas apariciones de las mareas que podrían funcionar como metáfora del ciclo menstrual femenino, y por tanto de una fecundidad inexistente en este tipo de réplicas femeninas: todas carecen de la capacidad de ser madres. Faustine simboliza a un tiempo la esterilidad (es un holograma) y la inmortalidad (sin poder tener descendencia). Uno de los artefactos femeninos que más cautivo al público, fue la Rachael de *Blade Runner*. En la novela sobre la que se basará la película, la Rachael de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, estando totalmente desnuda en la cama con Deckard mantendrá esta conversación: “Los androides no pueden tener niños. ¿Es una pérdida grave? / Rick la desnudó del todo, dejando expuestas sus nalgas claras y frescas/ ¿Es una pérdida? – repitió ella–. No puedo saberlo. ¿Cómo es tener un hijo? ¿Y cómo es nacer? Nosotros no nacemos, no crecemos. En lugar de morir de vejez o enfermedad, nos vamos desgastando. Como hormigas, eso es lo que somos. No hablo de ti, sino de mí. Máquinas quitinosas, con reflejos, que no viven de verdad –movió la cabeza de lado y dijo en voz sonora–: ¡NO estoy viva! No te vas a acostar con una mujer. No te decepciones, ¿quieres? ¿Alguna vez has hecho el amor con un androide?” (P. K. Dick, 2003: 209-210). Y curiosamente el pensador P. Virilio, ante el advenimiento de las relaciones virtuales y el cibersexo nos recordará que el amor es el placer de la carne, del contacto físico y de sentir al prójimo, escandalizado porque hoy “ya no asistimos al divorcio de la pareja, sino al divorcio de la cópula!”.

Bioy Casares publica *Dormir al Sol*⁷ en 1973. En este relato nos contará cómo el doctor de un sanatorio le ofrecerá a Lucio Bordenave la posibilidad de transformar a su mujer en la persona que él siempre soñó, para que sea cariñosa con él, y se le corrijan el nerviosismo, la histeria, la melancolía y la autonomía que la caracterizan. Para lograr desembarazarse de Circe y lograr el Ideal femenino, se debe recurrir a la ciencia, tal y como hará el Edison de Villiers: “Esa necia magnífica no será una mujer, sino un ángel; no una querida, sino una amante. Dejará de ser la Realidad y será el IDEAL” (1998: 91). Durante el tratamiento nuestro protagonista adquirirá una perra a la que pondrá el nombre de Diana, que casualmente es el de su esposa. Gracias a la compañía, cariño y fidelidad de esta perra, soportará el internamiento de su mujer, pero el problema aparecerá cuando le devuelvan a su pareja, y descubra que el cuerpo es el de Diana, pero no se trata de su esposa original: en el sanatorio siguiendo las teorías de Descartes acerca de que el alma se encuentra en una glándula del cerebro, efectuaban una

⁷ En *La invención y la trama. Obras escogidas*: Tusquets, Barcelona 1991. En esta edición de Marcelo Pichon Rivière *Dormir al Sol* aparecerá clasificado como parte de la obra satírica del autor.

operación para introducir el alma humana de sus pacientes en cuerpos caninos porque “para el hombre no había mejor cura de reposo que una inmersión en la animalidad”(1991: 534). El doctor le explicará a Bordenave que -“La traspasamos a una perra de caza, de pelaje picazo azulado, que elegimos por ser de índole tranquila, y mantuvimos el cuerpo a baja temperatura”-, pero al no prever el carácter inquieto de Diana la perra se les había escapado, y por eso habían introducido el alma de otra mujer en el cuerpo de su esposa que continúa teniendo el mismo físico perfecto: “Usted sale ganado en todo. Le admito que la belleza física de la señora es incomparable. Usted se la llevó a su casa. Admítame que el alma de la señora estaba enferma y que raramente la enfermedad es linda. ¿Qué echa de menos, amigo Bordenave? ¿Las recriminaciones, los caprichos, los engaños?”(1991: 547). Lo que el científico propone a Bordenave es lo mismo que propone Edison a Lord Ewald en *La Eva futura*, aunque con una replica orgánica: ya que el problema no es la belleza de la mujer, sino la necesidad de eliminar un alma que no resulte sumisa⁸. P. Pedraza cita una frase de Hesíodo que versa “Las mujeres son seres con apariencia de diosas y corazón de perras” (1998: 209), ¿quizás apelaba a la vanidad femenina de las mujeres como agente corruptor de su entendimiento?, o, ¿Quizás la “cura” sea vivir en cuerpo de perra (o sentirse como una perra) para lograr tener alma de diosa?

En 1986 se publica *Historias desafortunadas*. Uno de los cuentos que nos interesa es “Máscaras venecianas”. En esta historia Daniela será una reputada científica dedicada a la investigación del anabolismo, y a partir de una de sus células se clonará para que su ex - marido Massey no se deprima. Como era de esperar este prefiere el clon (la copia) al original (igual que Morel, Lord Ewald, etc.), ya que así podrá disfrutar en propiedad de una réplica de la mujer que ama, de unos 18 años de edad y totalmente sumisa para que la moldee a su antojo. A un amigo le contará que: “Parece increíble, pero realmente es una mujer hecha a mi medida. Idéntica a la madre pero, ¿cómo decirte?, tanto más adecuada a un hombre como yo. Te voy a confesar algo que te parecerá un sacrilegio: por nada la cambiaría por la original. Es idéntica, pero a su lado vivo con otra paz. Con genuina serenidad. Si supieras cómo son realmente las cosas, me envidiarías” (1986: 53). Daniela es una mujer autónoma e inteligente, con una carrera propia como investigadora, que no está dispuesta a ser la muñequita de nadie, pero que curiosamente le ofrece una analogía orgánica de sí misma, a su ex. Estas réplicas orgánicas junto a los seres descritos en “Una invasión” son lo más parecido a los replicantes que aparecerán en *Blade Runner* y que nos describirá Philip K. Dick en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*

Podemos encontrar coincidencias temáticas entre varios relatos de P. K. Dick y Bioy Casares. Probablemente el escritor argentino conociera la obra del escritor norteamericano, ya que *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* se publica en 1968, la película *Blade Runner* se estrena en 1982, y los cuentos de Bioy “Máscaras venecianas” (1986) y “La invasión” (1997). En estos cuentos será en el que coincidan sobre todo en lo referente a los replicantes, aunque el tratamiento y cuestionamiento del concepto de realidad, los simulacros, las repeticiones y las copias⁹, han sido una

⁸ Esta obra goza de un extraordinario humor incomparable, pero debemos decir en beneficio de Bordenave que le contestará al director del sanatorio: “No echo de menos las recriminaciones ni los engaños. Tampoco me gusta la enfermedad. La quiero, simplemente, a ella. Voy a aponer un aviso en los diarios, ofreciendo una gratificación al que me devuelva la perra pointer” (1991: 547), y que por intentar recuperar el alma de su esposa terminará sus días encerrado en un mastín atirgado, mientras que Lord Ewald no dudará en cambiar el original por el simulacro.

⁹ Hay varios cuentos sobre los que no trabajaremos pero que tratan esta temática: “Los milagros no se recuperan” “Las caras de la verdad”, y “El lado de las sombras”, entre otros. No los utilizaremos porque no destacan por centrarse en el tema de la réplica del cuerpo femenino, y por eso no quiero dejar de

constante en la obra de Bioy Casares. Podríamos decir que será a partir de los años 50 y 60, cuando apreciaremos en su cronología una influencia explícita del género de ciencia ficción, no sólo por la temática, sino por el ambiente y el vocabulario que utiliza desmarcándose del género fantástico que le caracterizaba inicialmente¹⁰.

Probablemente una de las diferencias fundamentales entre la película de Scott y la novela de P. K. Dick será la antagonista concepción que tendrán estos dos autores acerca la propia idea de replicante. Es curioso cómo estos seres que en la novela serán fríos, violentos y por los que el lector no sentirá ningún tipo de empatía por su destino, cobran un aspecto heroico en la película. En el film, Scott conduce hábilmente al espectador hacia la posición de los replicantes y nos los presentará como unos seres “Más humanos que los humanos” tal y como reza el lema de la *Tyrell Corporation*. Nos los presenta como unos esclavos que forman parte de un proletariado hipertecnologizado y explotado será perseguido y retirado (por utilizar el eufemismo de la película) simplemente por ser diferente, por pertenecer a otra raza. En “La invasión” de Bioy Casares la policía también detectará una serie de réplicas humanoides que eliminará secretamente “No te olvides de que no se trata de matar gente, sino a unos engendros que no nacen de la unión de padre y madre” (1998: 85), tal y como piensan los cazadores de bonificaciones de P. K. Dick¹¹. En cambio el Cabo Luna de Bioy, opinará que: “No se lo diga a nadie, pero tengo la impresión de que la República se estableció y progresó como nunca, justo en los años en que los hombres artificiales nos visitaron”, tal y como plantea Ridley Scott en su película. En las narraciones P. K. Dick y Bioy Casares se descubre a los replicantes mediante un interrogatorio que en la obra del estadounidense se centrará en la mirada, se centrará en el análisis ocular (a través del Test Voi Kampff) para diferenciar lo natural de lo artificial. Este dato me parece relevante porque también será un elemento central la mirada de Faustine, la mirada de Olimpia, la diferencia en el brillo de los ojos de la Daniela clónica de la Daniela natural, etc. Se podría considerar que la replicante femenina Rachael de *Blade Runner* sería la Eva enviada por Tyrell para consolar a Deckard en su soledad, igual que el Edison de Villiers quería con su Eva Futura paliar las enfermedades causadas por las mujeres reales en los hombres de su época. Estos simulacros de mujeres, muñecas hinchables o humanoides, son perfectos no sólo por su sumisión, sino por su inmortalidad y eterna juventud.

Hemos mencionado algunos de los cuerpos femeninos automoldeables en la obra de Bioy Casares. Y hemos visto como eran fabricados y diseñados por el hombre. Hoy las corrientes ciberfeministas revisten la tecnología y el cuerpo femenino de ironía y sarcasmo para reivindicar que “somos el coño del futuro”¹², y hay que subvertir las fantasías patriarcales que han dominado la mujer máquina. Teorías como las de Rosi Braidotti y Donna Haraway pretenden crear un punto de encuentro entre ambos géneros,

mencionar encontramos los cuentos: “Otro soñador” en el que un hombre dice preferir continuar soltero, porque por las noches sueña con una muchacha de extraordinaria hermosura, con una mujer ideal fabricada por su subconsciente con la que mantendrá una relación virtual, y en “Una magia modesta” sorprenderemos a un mago que transforma una cabra en mujer, quizá por ignorar cual es el truco para tener una relación real.

¹⁰ En esta exposición no podemos detenernos en este aspecto de la creación caseriana, pero tratara los temas del género de ciencia ficción como el de las clonaciones, los extraterrestres en “El calamar opta por su tinta” de 1962, naves espaciales en “La duda en el espacio” es de 1934, etc. Repetirá el tema del viaje espacial con nave estelar en “Oswald Henry, viajero” o “La colisión” de 1997 y con la novela corta *De un mundo a otro* de 1998.

¹¹ Para P.K. Dick un androide es “una metáfora para las personas que son psicológicamente humanas pero se comportan de una forma inhumana” (Gorostiza, Jorge y Pérez, Ana 2002:38).

¹² Frase final del manifiesto ciberfeminista de Sadie Plant. En

<http://www.ultraperiferiadigital.com/textosdigitales/historicos/vnsmatrix.pdf> (consultado el 2-4-06)

para generar criaturas artificiales desde un útero común que pueda parir *cyborgs* conscientes de su impacto social y político.

Es crucial entender que la concentración de las ciberfeministas en el cuerpo —a veces paródica, a veces no— no es un escapismo apolítico que vuelve al biodeterminismo. Simplemente se trata de reconocer que el cuerpo, el género, la tecnología y las fantasías sobre ellos son las zonas más importantes donde se sitúa el poder cultural, simbólico y real”. (Lector, 2004:99).

En 1877 inmerso en la estética de la artificialización de lo femenino decadentista, la Nora de Ibsen cortará los hilos de su marioneta para decirle a su marido: “Cuando yo estaba en casa de papá (...) Me llamaba su muñequita y juega conmigo como jugaba yo con mis muñecas. Después he venido a tu casa... (...) He sido muñeca-mujer en tu casa, como en casa de papá había sido muñeca-niña. Y a su vez han sido muñecos míos nuestros hijos. Encontraba gracioso que jugaras conmigo tú, como cuando yo juego con ellos lo encuentran gracioso. Ya ves lo que ha sido nuestra unión, Torvaldo” (1999: 90-91). Debemos pensar y reflexionar acerca de estos discursos, pero principalmente sobre los que queremos escribir, para saber si es más importante liberarnos de esta imagen de artificialidad y máscaras que ha caracterizado al *ser mujer*, o si nos interesa más reivindicar nuestro cuerpo, nuestro sexo y nuestro género con nuestra propia voz, como un artificio producto de nuestra autonomía y nuestra libertad identificándonos de este modo con el “antes muerta que sencilla”. Re-escribir esos mismos discursos como fruto de nuestra creación, construirnos como *cyborgs* y ser conscientes de la inexistencia de un cuerpo natural. Reivindicar y reelaborar las tecnologías que se han articulado, inscrito y textualizado en nuestros genitales femeninos, para liberarnos del autoritarismo del artificio con el que nos han marcado los discursos patriarcales a través del “antes muerta que sencilla” y el re-pensar nuestro cuerpo de un modo autoconsiente como *cyborgs*, prefiriendo ser *cyborgs* a ser unas diosas tal y como propone Haraway.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, L. (1984): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- BIOY CASARES, Adolfo (2001): *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra.
- (2001): *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza.
- (1986): *Historias desafortunadas*, Buenos Aires, Emecé.
- (1991): *Una muñeca rusa*, Barcelona, Tusquets.
- (1998): *Una magia modesta*, Barcelona, Tusquets.
- (1991): *Dormir al sol en La invención y la trama*, Barcelona, Tusquets.
- (1973): *El héroe de las mujeres*, Madrid, Alfaguara.
- DE L'ISLE ADAM, Villiers (1998): *La Eva futura*, Madrid, Valdemar, Madrid.
- IBSEN, Herink (1999): *Casa de muñecas*, Madrid, Unidad Editorial.
- LECTORA. Revista de dones i Textualitat , nº 10, 2005.
- MULVEY, Laura (1998): “Placer visual y cine narrativo”, *Eutopías*, Vol.1.
- PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de Amar*, Madrid, Valdemar.
- PLANT, Sadie: *Manifiesto ciberfeminista* en <http://www.ultraperiferiadigital.com/textosdigitales/historicos/vnsmatrix.pdf> (consultado el 2-4-06)
- K. DICK, Philip(2003): *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona, Edhasa.

MARIANA PINEDA DE FEDERICO GARCÍA LORCA: UN ESTUDIO CUANTITATIVO

SARA PICCIONI
Universidad de Bologna

1. Introducción

Este trabajo tiene el propósito de enseñar, a través de un ejemplo de análisis cuantitativo de una obra literaria, las posibilidades abiertas al estudio estilístico de textos literarios por el uso de métodos e instrumentos propios de la lingüística de corpus y lingüística computacional. El análisis propuesto se centra en un estudio de los rasgos lingüísticos caracterizantes de los personajes principales en *Mariana Pineda* de Federico García Lorca.

El enfoque del trabajo será de tipo metodológico, ya que lo que se destacará serán los potenciales, poco investigados todavía, del uso de métodos cuantitativos para el análisis estilístico. Lo que se intentará subrayar es que estos métodos proporcionan claves imprescindibles para la comprensión de los textos, constituyendo así un válido punto de partida para todo acto de interpretación.

Ejemplos de estudios estilísticos cuantitativos se encuentran sobre todo en ámbito anglosajón, donde los estudios de Sinclair (1991) y Louw (1993) sobre las prosodías semánticas han puesto de relieve como la observación de la distribución y frecuencia de las palabras nos facilite datos importantes sobre las connotaciones que las palabras adquieren en su contexto, sobre todo si se usan en contextos no habituales. Al caracterizarse la lengua literaria como deviante de la lengua de la norma, la observación de las desviaciones lingüísticas a través de la observación de los contextos de uso de las palabras, permite detectar con mayor sistematicidad la riqueza connotativa de la lengua literaria. En el ámbito de la crítica textual de textos ingleses, Stubbs (2005) utiliza métodos cuantitativos para llevar a cabo un estudio estilístico de *Corazón de tinieblas* de Joseph Conrad, proponiendo elementos analíticos innovativos respecto a la tradición crítica del texto.

En lo que sigue se ilustra brevemente la trama de *Mariana Pineda* haciendo hincapié en las principales características del sistema de los personajes, subrayando sobre todo su función dentro de la obra y sus relaciones recíprocas. Después de una presentación de los métodos utilizados para el análisis, se propondrá una interpretación de los datos cuantitativos obtenidos, con vistas a la caracterización de los personajes, subrayando ventajas y límites de los métodos e instrumentos utilizados.

2. Mariana Pineda: el sistema de los personajes

Como indicado por el propio Lorca, *Mariana Pineda*, al ser su segunda obra dramática, se caracteriza como “obra de principiante” (García Lorca, 1997: 195), es decir una tragedia tradicional, en cuyo centro se halla la heroína, atormentada por una pasión indomable y nefasta, que la aleja del mundo y de los demás personajes para elevarla titánicamente al sacrificio supremo. En breve, la trama argumental se centra en los últimos días de vida de la heroína civil granadina (personaje realmente existido en el primer tercio de siglo XVIII), condenada a muerte por haber apoyado una insurrección antimonárquica. Implicada en los hechos revolucionarios por amor al

conspirador liberal Pedro de Sotomayor, Mariana queda detenida por orden del jefe de la policía granadina, Pedrosa, quien espera obtener a través de ella información sobre los demás participantes a la sublevación. Al negarse a delatar a éstos, la heroína es condenada a muerte y, en el final de la obra, llega al patíbulo después de un largo delirio catártico en el que quiere identificarse con el ideal de la Libertad por ser ésta lo que la aleja de su amado.

Esta estructura tradicional retomada de la tragedia clásica moldea el sistema de los personajes, cuyo fulcro es indudablemente Mariana, centro generador de los acontecimientos (interiores más que exteriores) y objeto de las acciones, palabras, pensamientos de los demás personajes. A la figura central femenina se le oponen tres personajes masculinos: el conspirador Pedro, el juez Pedrosa y Fernando, un joven amigo de Mariana, locamente enamorado de ella. Como sugerido por Cuitiño (2001), éstos no alcanzan siquiera la categoría de antagonistas frente a la protagonista, por ser personajes esquematizados, monolíticos, no explorados en profundidad y sin una evolución interna dentro de la historia. Los tres personajes masculinos no interactúan directamente en los diálogos dramáticos y la relación del uno con el otro sólo se define a través de su relación con Mariana. Se crean de esta forma una serie de parejas opositivas que contraponen cada uno de los personajes masculinos con la protagonista. La centralidad de ésta establece también los términos de esta oposición, ya que los antagonistas no tienen rasgos propios, sino que su caracterización sólo es negativa frente a la protagonista: es decir, los antagonistas se caracterizan por actitudes, opiniones, pensamientos que consiguen diferenciarlos de la protagonista, sin llegar a otorgarles un estatuto propio, que les defina como criaturas independientes dentro de la narración.

Frente a estos personajes principales, se encuentra una serie de personajes secundarios que actúan como una entidad coral, que, constituida por mujeres y niños, parece tener la función de expresar esa pena, ese sentido de injusticia y de tragedia inminente e inevitable que definen el tono general de la obra. Todos estos personajes –en parte históricos, en parte ficticios– le confieren aún más centralidad a Mariana, al ser ésta el objetivo de todas sus acciones, pensamientos y miradas: considerados en conjunto, éstos constituyen los espectadores impotentes de la tragedia de la heroína. De ahí su identificación con la ciudad de Granada, entidad simbólica, más que referencia puramente geográfica e histórica, dentro de la obra: humanizada, la ciudad asiste simpatéticamente a la tragedia y sufre por el destino de la heroína¹.

Estas observaciones preliminares sobre el sistema de los personajes se basan en un análisis cualitativo de la obra, a partir de su lectura y de su deconstrucción en unidades estructurales y funcionales menores. Una caracterización más profundizada de los personajes y de las relaciones que entretienen entre sí dentro de las parejas opositivas delineadas arriba se va a basar en un estudio estilístico que utilizará métodos cuantitativos e instrumentos informáticos, que se ilustran a continuación.

3. Metodología

Para el análisis estilístico del drama se utilizan dos métodos principales. El primero se basa en las técnicas utilizadas en lingüística computacional para la extracción de

¹ Esta participación emotiva de la colectividad en la tragedia individual de la protagonista queda clara en el romance que abre y cierra la obra, en el que incluso los seres inanimados asisten y sufren por la muerte de Mariana: “¡Oh! Qué día tan triste en Granada,/ que a las piedras hacía llorar/ al ver que Marianita se muere” (García Lorca, 2001: 133).

colocaciones (Sinclair, 1991), es decir para la detección automática de parejas o grupos de palabras que tienden a ocurrir cercanas en determinados contextos. El presupuesto empírico de estas técnicas es la observación de la distribución no casual de las palabras en las lenguas naturales, donde se pueden detectar patrones de asociación recurrentes entre determinadas palabras. Estos pueden detectarse con métodos estadísticos computando las llamadas medidas de asociación que calculan la probabilidad de que, dada una palabra, ésta sea precedida o seguida por otra. Una tendencia parecida a la co-selección se puede detectar entre las palabras y el texto en el que aparecen; es decir, dado cierto número de textos de tipologías distintas, se puede observar que determinadas palabras o grupos de palabras tienden a aparecer en una determinada tipología textual más frecuentemente que en otras. Así, el sintagma "en defecto de pacto" presenta una asociación más marcada con textos de naturaleza jurídica que con otras tipologías textuales.

El método aquí utilizado explota esta propiedad de las medidas de asociación para detectar patrones recurrentes de asociación entre determinadas palabras y las réplicas de los distintos personajes. Lo que se pretende hacer de esta forma es detectar las palabras que más caracterizan a un personaje frente a otro. Para este estudio se han separado de forma automática los parlamentos de los distintos personajes, para obtener tantos sub-corpora cuantos son los personajes de la obra. La distribución de las palabras se ha analizado comparando los corpora de dos en dos (por ej., el corpus de los parlamentos de Mariana frente al de las réplicas de Pedro), considerando tres tipologías de datos distintas: en un primer momento, se han considerado las palabras individuales, intentando averiguar, por ejemplo, cuáles son las palabras pronunciadas por Fernando que mayormente le caracterizan frente a su antagonista Pedro. La segunda tipología de datos consiste en parejas de palabras (es decir, las colocaciones), analizadas para ver cuáles son las colocaciones más típicas de las réplicas de cada personaje frente a otro. Finalmente, los parlamentos de los personajes han sido anotados semánticamente, atribuyendo a las palabras lexicales más frecuentes en el corpus Lorca una etiqueta que indica el campo semántico al que pertenece. De esta forma ha sido posible averiguar cuáles son los campos semánticos que mejor caracterizan las réplicas de cada personaje frente a otro.

El segundo método utilizado consiste en el análisis de las concordancias de algunas palabras-clave de la obra. Estas, extraídas automáticamente utilizando un programa dedicado, se visualizan de forma instantánea en su contexto, lo que permite analizar los matices o connotaciones que adquieren en su contexto de uso.

A continuación se ilustran los resultados obtenidos a través de la interpretación de los datos cuantitativos proporcionados por los métodos expuestos.

4. *Análisis*

A partir de las observaciones generales en §2, el análisis cuantitativo estilístico se ha concentrado en la individuación de parejas opositivas entre los personajes principales. Al ser Mariana el centro generador de los acontecimientos se ha decidido investigar su relación con los tres personajes masculinos, analizando las siguientes parejas opositivas: Mariana y Pedro, Mariana y Fernando, Mariana y Pedrosa. A éstas se ha añadido otra pareja, constituida por Fernando y Pedro, por ser éstos el uno el antagonista del otro en su relación con Mariana. En lo que sigue se propone una interpretación de los datos obtenidos a través de la identificación de las treinta palabras, parejas de palabras y

etiquetas semánticas más recurrentes en los parlamentos de los personajes de cada pareja.

El análisis de los datos relativos a la pareja Mariana-Pedro evidencia una clara oposición entre la atención de Mariana a hechos personales e íntimos frente a una vocación más marcadamente ideológica dirigida a lo colectivo en Pedro. Las treinta palabras más fuertemente asociadas a Mariana ponen de manifiesto una alta incidencia de formas de primera persona singular (entre éstas destacan “yo”, “estoy”, “soy”, “quiero”, “siento”, “me”, “mi”, etc.), mientras que las palabras asociadas con las réplicas de Pedro demuestran una atención marcada a la dimensión supra-individual, con referencia particular a nombres colectivos (“gente”, “pueblo”, “amigos”, “ciudades”) y a la primera persona plural (“nuestras”, “hemos”, “nuestro”). Además, la atención a lo colectivo en Pedro demuestra estar directamente asociada a su pasión revolucionaria, con alta incidencia de palabras relacionadas con la sublevación popular que va a llevar a cabo (“alzarnos”, “sabremos”, “levantarse”): el ánimo del joven revolucionario oscila entre sentimientos positivos de vigor y entusiasmo por el deseado éxito (“anhelantes”, “enardece”, “impaciencia”, “bravío”, “valor”) y una inquietud profunda causada por la incertidumbre y los peligros que le esperan (“oculto”, “inquietud”, “cercada”, “amargura”, “sigilo”). Esto contrasta con los sentimientos de Mariana, que, concentrada en sí misma y en su propia pasión, sólo puede “sentir” “esperanza” y “sueños”. Para confirmar esto, los dos verbos léxicamente llenos más significativos en los parlamentos de Mariana son “quiero” y “siento”, frente a “pensar”, que aparece entre las cuatro palabras más fuertemente asociadas con Pedro. Estos hechos, además de subrayar una caracterización muy distinta de los dos personajes, evidencian la labor creativa de Lorca al recrear una historia basada en hechos históricos, a partir del desplazamiento del centro del conflicto generador de la tragedia: Mariana, mujer pasional y víctima de amor, se entrega a la causa liberal sólo por ver realizado su amor², mientras que Pedro antepone la Revolución al sentimiento amoroso; el motor del conflicto en la obra ya no es el fracaso de la causa liberal (como fue en la realidad de los hechos), sino el fracaso de un amor hecho imposible por la distancia que separa deseos y aspiraciones de los dos amantes.

En el caso de la pareja Fernando-Mariana, el análisis de los datos confirma la figura de Mariana como la de una mujer concentrada en sí misma y en sus sentimientos. Las parejas de palabras más frecuentes en sus réplicas presentan de nuevo una alta incidencia de primeras personas, además de un uso frecuente de interjecciones enfáticas (“Díos mío”, “¡Ay! ¡Ay!”, etc.) que subrayan la fuerte emotividad asociada con la protagonista. Fernando está caracterizado como un joven enamorado cuya única razón de vivir es su amor a Mariana. Las dos palabras más características de sus parlamentos son “Mariana” y “Marianita”; siguen las formas de segunda persona “te” y “quieres”, y luego palabras relacionadas con el amor (“queriendo”, “amante”, “adorada”, etc.): el personaje vive en el texto sólo en función de su relación con Mariana y de su amor por ella; no tiene desarrollo propio, ni alcanza la profundidad y complejidad que caracteriza, en cambio, a la heroína.

La pareja Mariana-Pedrosa es representativa de la oposición “intimidad/sentimientos vs. formalidad/autoridad”. Mientras las palabras más significativas de Mariana frente a su antagonista expresan emotividad y sentimientos (“ay”, “corazón”, “amor”,

² El propio Lorca de su heroína dice: “es una mujer pasional hasta sus propios polos, una *posesa*, un caso de amor magnífico de andaluza en un ambiente extremadamente político [...]. Ella se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados por la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad (según incluso lo que se desprende de la historia) víctima de su propio corazón enamorado y enloquecido.” (García Lorca, 1997: 785).

“Libertad”, “sangre”, “siento”, “muerte”, “esperanza”, “tranquila”, “alegría”), las réplicas de Pedrosa están caracterizadas por palabras y fórmulas formales que corresponden a su rol de jefe de la policía (“señora”, “Usted”, “avisa”, “visita”, “asunto”, “cuestiones”, “ordenado”, etc.). Su autoridad represiva se hace evidente también en el uso de palabras pertenecientes al campo semántico de la política, como por ejemplo “anarquistas”, “conjuración”, “liberales”, “delatará”, “audiencia”, etc. El análisis de las parejas de palabras confirma la formalidad y la autoridad que caracterizan al personaje: las colocaciones típicas de sus parlamentos son “muy bien”, “Estoy seguro”, “mi firma”, “mi visita”, “soy juez”, “usted detenida”, “la Audiencia”, etc.

Finalmente, se ha considerado la pareja Fernando-Pedro. Como en la relación entre Mariana y Pedro hay una clara oposición entre pasión amorosa (que le corresponde a Mariana) y pasión civil (la de Pedro), al comparar los parlamentos de Pedro y Fernando resulta evidente que, mientras en Pedro persiste el tono del discurso político en el que quedan enfatizados los aspectos colectivos frente a los individuales (sus palabras típicas son “Libertad”, “señores”, “pensar”, “pienso”, “decidiremos”, “nuestras/nuestros”, “peligro”, “bandera”, “pueblo”, “brazos”, “fuerzas”, etc.), el discurso de Fernando está caracterizado por un tono más personal, donde predominan las formas de primera y segunda persona (“yo”, “te”, “soy”, “estoy”, “tienes”, “quieres”) y palabras relacionadas con la vida interior (“alma”, “queriendo”, “triste”, “adorada”, “amante”, “angustia”). Otra vez esto demuestra que los personajes masculinos se definen por su relación con Mariana, ya que al compararlos entre sí siguen presentando las mismas características que presentan en su relación con la protagonista.

El análisis de la distribución de las clases semánticas en los parlamentos de los distintos personajes nos proporciona datos interesantes sobre sus relaciones recíprocas dentro del sistema de los personajes. Las dos parejas Fernando-Mariana y Mariana-Pedro presentan una interesante simetría, ya que Pedro es el objeto del amor de Mariana y ésta es el objeto del amor de Fernando. La distribución de clases semánticas pone de relieve esta simetría: al considerar la pareja Pedro-Mariana, resulta que los parlamentos del joven revolucionario están caracterizados por una preponderancia de clases semánticas relacionadas con la vida material y física (ejemplos de ello son las clases, CIUDAD, GEOGRAFÍA, MILITAR, PALABRA, ARTEFACTO, CONOCIMIENTO/INTELECTO, TIEMPO, CUERPO/SENSUALIDAD, SABORES/OLORES), mientras que los de Mariana presentan una preponderancia de clases relacionadas con la vida interior (RELIGIÓN, ARTE, SENTIMIENTOS, SUEÑO, MÁGICO/MISTERIOSO, AISLAMIENTO/APRISIONAMIENTO, MUERTE). En la comparación de la distribución de clases semánticas en la pareja Mariana-Fernando se observa una relación simétrica e inversa, en la que a Mariana le corresponde el polo de la vida material (con clases como ARTEFACTO, TEJIDOS, PALABRA, MILITAR, BEBIDAS/COMIDAS, CIUDAD, CUERPO/SENSUALIDAD) y a Fernando el de la vida interior (RELIGIÓN, AMOR, SENTIMIENTOS, MÁGICO/MISTERIOSO, SUEÑO, AISLAMIENTO/APRISIONAMIENTO). Estos datos parecen sugerir la existencia de una dimensión que ve opuestos los dos polos de la vida material y de la vida interior; los tres personajes se colocan en distintas posiciones dentro del *continuum* que une los dos polos: mientras Fernando y Pedro parecen colocarse en las dos extremidades, Mariana ocupa una posición intermedia, que la caracteriza como personaje más complejo frente a los otros dos que, caracterizados por rasgos unívocos, aparecen como personajes esquematizados, monolíticos, faltos de desarrollo interno.

En conclusión, el método propuesto nos ha permitido identificar una serie de rasgos lingüísticos que contribuyen a la caracterización de los personajes y revelan datos interesantes sobre sus relaciones recíprocas. La comparación de las distribuciones de

palabras identifica dos dimensiones principales en la caracterización de los personajes: la dimensión creada por la oposición “individual vs. colectivo” y la dimensión, estrechamente asociada con la primera, que ve la oposición “pasión amorosa vs. pasión civil”. La función de cada personaje dentro de la obra queda definida por su colocación dentro de estas dos dimensiones. El análisis de la distribución de clases semánticas ha evidenciado la existencia de otra dimensión, aquella que opone la vida material a la vida interior, confirmando la absoluta centralidad de Mariana, único personaje complejo, desarrollado y conflictivo de la obra. De estas tres dimensiones polares y de la colocación de los personajes principales a su interior surge el conflicto central del relato, de manera que se podría afirmar que, mientras el objeto principal de la obra es el desgarramiento interior de Mariana, los demás personajes sólo son funcionales al desarrollo de los acontecimientos, consituyéndose como meros instrumentos al servicio de la trama: de ahí que su caracterización no sea profundizada y que su función sea meramente simbólica dentro del relato.

5. *Las concordancias*

Para concluir nuestro análisis vamos a considerar las concordancias de una de las palabras-clave de la obra, que tiene un valor simbólico funcional al desenvolvimiento de los acontecimientos: “Libertad” (véase Tabla 1). Este análisis echa luz sobre actitudes y rasgos caracterizantes de los personajes.

La palabra “Libertad” aparece diecisiete veces en la obra, pronunciada una vez por el coro de niñas que recita el romance al principio de la obra, cuatro veces por Pedro y doce veces por Mariana. Estos datos preliminares contrastan con lo dicho hasta ahora sobre una Mariana mártir del amor, más que de la Libertad. Sin embargo, la lectura de las concordancias orienta la interpretación en otra dirección.

NIÑAS: « Si Pedrosa me viera bordando la bandera de la <Libertad> ». (De una ventana saldrá

MARIANA: su amor y relumbra todo entero . Él ama la <libertad> , y yo la quiero más que él . Lo

PEDRO: corazones y los gritos del pueblo . Por ti la <Libertad> suspirada por todos pisará tierra dura con anchos pies de

PEDRO: Calla ! Mariana , ¿qué es el hombre sin <libertad> ? ¿Sin esa luz armoniosa y fija **PEDRO:** tu ayuda , ¡ Mariana de mi vida ! ¡ <Libertad> , aunque con sangre llame a todas las puertas !

PEDRO: sin dudar . Andalucía tiene todo el aire lleno de <Libertad> . Esta palabra perfuma el corazón de sus ciudades ,

MARIANA: razón de la Justicia ? En la bandera de la <Libertad> bordé el amor más grande de mi vida . ¿

MARIANA: y a mí misma le quise . ¿Amas la <Libertad> más que a tu Marianita ? ¡ Pues yo seré

MARIANA: a tu Marianita ? ¡ Pues yo seré la misma <Libertad> que tú adoras ! ¡ Sé que vas a morir

MARIANA: el puro ideal que iluminó tus ojos : ¡ ¡ <Libertad> !! Porque nunca se apague tu alta lumbre ,

MARIANA: en el pelo mi mantilla de encaje . Amas la <Libertad> por encima de todo , pero yo soy la misma

MARIANA: por encima de todo , pero yo soy la misma <Libertad> . Doy mi sangre , que es tu sangre y

MARIANA: hombre es un cautivo y no puede librarse . ¡ <Libertad> de lo alto ! Libertad verdadera , enciende para mí

MARIANA: no puede librarse . ¡ Libertad de lo alto ! <Libertad> verdadera , enciende para mí tus estrellas distantes . ¡

MARIANA: calle ! (Saliendo .) ¡ Yo soy la <Libertad> porque el amor lo quiso ! ¡ Pedro ! La
MARIANA: porque el amor lo quiso ! ¡ Pedro ! La <Libertad> , por la cual me dejaste . ¡ Yo soy
MARIANA: por la cual me dejaste . ¡ Yo soy la <Libertad> , herida por los hombres ! ¡ Amor ,

Tabla 1 Concordancia de la palabra “libertad”.

En los parlamentos de Pedro la palabra “Libertad” está relacionada con imágenes positivas (“Andalucía tiene todo el aire / lleno de Libertad. Esta palabra / perfuma el corazón de sus ciudades”, García Lorca, 2001: 234) y concretas (“Por ti la Libertad suspirada por todos / pisará tierra dura con anchos pies de plata”, García Lorca, 2001: 219-220); los riesgos asociados a la lucha por la Libertad sólo se mencionan en un caso, en el que la palabra está asociada a la sangre (“¡Libertad! aunque con sangre llame a todas las puertas”, García Lorca, 2001: 223). En Mariana, en cambio, la palabra “Libertad” está relacionada con el amor: sólo en un caso la palabra se refiere al ideal (“por el puro ideal que iluminó tus ojos: / ¡¡Libertad!! Por que nunca se apague tu alta lumbre”, García Lorca, 2001: 319), en el resto de los casos se asocia con palabras referidas al amor (“ama”, “amor”, “amas”, “adoras”, “amas”, “amor”), que hacen referencia a la metamorfosis final de Mariana, en la que ella se erige a símbolo de la Libertad por amor a Pedro.

6. Conclusiones

Este estudio ha propuesto dos métodos para el análisis estilístico de una obra dramática. Éstos evidencian datos cuantitativos que proporcionan una base objetiva para la labor interpretativa. Los resultados del análisis podrían haberse obtenido con otros métodos (como, por ejemplo, una intervención manual sobre el texto); sin embargo, la rapidez y la precisión con la que los métodos expuestos proporcionan todos los datos necesarios al análisis aseguran que éste no sea perjudicado por intuiciones subjetivas no basadas en la real composición del texto. Al mismo tiempo, la interpretación de los datos no hubiera sido posible sin la previa lectura de la obra y las consideraciones de tipo cualitativo que de ella proceden. En definitiva, lo que se quiere proponer con este trabajo no es bajo ningún concepto la sustitución de métodos tradicionales de análisis literario por métodos cuantitativos, sino el uso de éstos como apoyo para la interpretación de textos literarios.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA LORCA, Federico (1997): *Obras Completas III: Prosa*, ed. M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico (2001): *Mariana Pineda*, ed. L. Martínez Cuitiño, Madrid, Ediciones Cátedra.
- LOUW, Bill (1993): "Irony in the Text or Insincerity in the Writer? The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies", en *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, eds. M. Baker, G. Francis y E. Tognini-Bonelli, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins, pp. 157-176.
- SINCLAIR, John (1991): *Corpus Concordance Collocation*, Oxford, Oxford University Press.
- STUBBS, Michael (2005): "Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic methods", *Language and Literature*, 14, 1, pp. 5-24.

DE NENS. REFLEXIONES EN TORNO A LA PEDAGOGÍA DE LA LITERATURA

MARTA PLAZA VELASCO
Universitat de València

Al hilo del visionado del documental de Joaquim Jordà *De nens*¹ (2004) se me plantearon una serie de interrogantes relacionados con la cuestión de la pedagogía y, en concreto, de la pedagogía de la literatura. Una serie de escenas llamaron especialmente mi atención, al relacionarlas inmediatamente con mi propia experiencia, más concretamente, con mi experiencia como profesora y estudiante de literatura. Bien es cierto que en la película el tema de la educación aparece aplicado a un contexto muy determinado (un barrio periférico, un tipo muy concreto de población, etc.) que parece lejano, pero también lo es que el sujeto de la enseñanza no es homogéneo y la docencia no se reduce únicamente a la docencia en las aulas, de modo que estas escenas me resultaron extremadamente interesantes. Así, por ejemplo, en una de estas escenas dos mujeres van paseando por las calles del Raval y se oye la siguiente conversación:

–Comenzaron explicando que querían arreglar todos estos barrios, pero veo que no ha cambiado. [...] Lo que hicieron fue hacer una limpieza de todo lo que eran camellos, yonquis, las prostitutas, etc. Sacar a los que vivían aquí y llevarlos a otros pisos, que los vendían como si fueran magníficos, [...].

–¡Una pena! Pensaban que eliminando el espacio físico de la delincuencia se eliminaba la delincuencia. Pero no puedes suprimir a las personas. Puedes suprimir los edificios, la basura... pero no el *modus vivendi* de la gente. O les das una solución, o les das un trabajo digno y todo eso... y otra educación o... No sé. (Jordà, 2004)

Y ante escenas como ésta se me planteaban preguntas como las siguientes: ¿Qué es educar? ¿Cómo opera la educación en los ámbitos llamados personal, histórico, político, social, económico? ¿Cuál es la “lógica general” y cuáles son los modos específicos de esa operación? ¿Cuál es el vínculo de la literatura con la enseñanza en general? ¿Qué es enseñar para la teoría de la literatura? ¿Qué es enseñar la literatura? ¿Qué supone enseñar literatura actualmente?

En un intento de dar una respuesta a estos interrogantes, acudí a una serie de textos provenientes del campo de la filosofía y de la teoría que reflexionan, no sobre estrategias pedagógicas concretas, sino sobre las condiciones de posibilidad de una pedagogía alternativa a la actual. Y es éste el punto de partida de este trabajo. En él me propongo realizar un recorrido por una selección de textos teóricos con el objetivo de intentar encontrar una respuesta convincente a mis preguntas. La selección de textos realizada supone la adopción de una determinada perspectiva que es necesario explicitar, a ella remito para evitar neutralizar el espacio desde el que voy a hablar.

¹ En este documental Joaquim Jordà aborda el que fue llamado “Caso Raval”. En él se intercalan diferentes tipos de escenas: por una parte, fragmentos del juicio del “Caso Raval”, tanto del propio juicio como del trabajo periodístico que fue desarrollándose a su alrededor; por otra parte, fragmentos de las investigaciones realizadas en el barrio, que comprenden entrevistas con vecinos, con miembros de las dos asociaciones del barrio, con urbanistas, con miembros de los colectivos educativos que trabajan en el barrio, etc.; y, por último, una especie de extrañas representaciones.

1. *Dónde comienza y cómo acaba un cuerpo docente*

Comencemos, pues, por el texto de Derrida “Dónde comienza y cómo acaba un cuerpo docente” (Derrida, 1982), texto que hay que situar en el marco de la primera asamblea general por la que se constituyó el Grupo de Investigaciones sobre la Enseñanza Filosófica (GREPH), que tuvo lugar en Francia el 15 de enero de 1975. Y es, efectivamente en este marco donde comienza situándose Derrida, en ese aquí-ahora. Y se sitúa relacionando los trabajos del GREPH con una empresa de deconstrucción –el trabajo que él está llevando a cabo y que nombra como la deconstrucción (afirmativa) del falogocentrismo como filosofía–, con la intención explicitada de no neutralizar o naturalizar ese lugar que ocupa. La deconstrucción no puede ni asociarse a una liquidación de la filosofía ni aferrarse a alguna “defensa-de-la-filosofía”, una deconstrucción rigurosa y eficiente debería desarrollar simultáneamente la crítica práctica de la institución filosófica actual y emprender una transformación positiva, afirmativa, audaz, extensiva e intensiva, de una enseñanza llamada filosófica. Y eso es lo que se propone intentar en este texto.

Derrida parte del nombre del puesto que él mismo ocupa en la Escuela Normal Superior, el puesto de agrégé-répétiteur, y se detiene en una palabra: “repetidor”. El agrégé repetidor, nos dice, no debería producir nada, está destinado a *repetir, hacer repetir, reproducir y hacer reproducir formas, normas y un contenido*. Debe convertirse en el *representante de un sistema de reproducción*: conociendo bien una demanda a la que él tuvo que someterse (puesto que es la que domina en el sistema), la explica, *repite, representa* para los *jóvenes aspirantes*. En el espacio de repetición, por tanto, el repetidor debe explicar, repetir, reproducir, reflejar un código y un programa ante el aspirante, para que éste lo refleje a su vez.

Este programa que es repetido, señala Derrida, constituye una *poderosa máquina de complejos engranajes*, pues es un lugar de ocultación del poder, uno de los puntos en que un poder no filosófico y no pedagógico interviene. El programa comprende cadenas de tradición y de repetición que perpetúan esa máquina profunda, ese programa fundamental. La labor de la deconstrucción aquí será “exhibir esa lógica extraña mediante la cual [...] los poderes múltiples de la máquina más vieja pueden siempre volver a ser cercados y explotados en una situación inédita” (Derrida, 1982). Y a continuación señala que estos poderes no son sólo esquemas lógicos, retóricos o didácticos, sino también “operadores socioculturales o institucionales, escenarios o trayectos de energía, conflictos de fuerza que utilizan toda clase de representantes”. Y concluye: “Por tanto, donde quiera que tiene lugar la enseñanza –y en la filosofía por excelencia– hay *poderes*, que representan fuerzas en lucha, fuerzas dominantes o dominadas, conflictos y contradicciones (lo que llamo *efectos de différance*) dentro de ese ámbito” (Derrida, 1982).

Una de las razones por las cuales insiste en la función de repetidor, nos dice, es porque la función sigue estando activa hoy día. A este respecto, se dedica a leer una serie de textos (un texto de Canivez, otro de Diderot y otro de Condillac) para estudiar e identificar en ellos el sistema de una filosofía, de una moral o de una ideología muy determinadas, en esas operaciones más ocultas, sutiles, que producen el efecto tético de todo discurso. La conclusión que extrae Derrida de su lectura es que “el repetidor o la repetición en el sentido estrecho tan sólo vienen a representar y determinar una repetición general que abarca todo el sistema” (Derrida, 1982). Pues bien, esta repetición general la volvemos a encontrar en la función de agrégé repetidor. Nos habla, entonces, del origen de esta función enlazándola, en su evolución, con la figura del maestro adjunto.

Finalmente, plantea de forma directa una pregunta: “¿Qué es un cuerpo docente?”. Merece la pena que nos detengamos aquí a leer muy despacio lo que nos dice Derrida acerca de esto. Un cuerpo docente es, en primer lugar, un cuerpo que es en un “aquí”, que no es indiferente. En segundo lugar, es un cuerpo glorioso. Glorioso porque concentra toda la luz, y además irradia y atrae hacia él todas las miradas; pero también glorioso porque ya no es simplemente un cuerpo, se sublima en la representación de otro cuerpo, al menos, del cuerpo docente, cuerpo que, a su vez, se produce esfumándose “como la representación apenas visible, transparente, del *corpus* filosófico y del *corpus* sociopolítico, sin jamás exhibir el contrato entre esos cuerpos en el escenario” (Derrida, 1982). En tercer lugar, es un cuerpo, lugar de convergencia y de fascinación, convertido en más que un centro. Es un cuerpo excéntrico que, expuesto en el centro de un espacio, “permite simultáneamente la vigilancia sinóptica que abarca con su mirada el ámbito del cuerpo enseñado [...] y el retiro, la reserva del cuerpo que no se entrega, ofreciéndose tan sólo de un lado a la mirada que, sin embargo, moviliza toda la superficie” (Derrida, 1982). Por último, es un cuerpo que establece sus relaciones cuerpo a cuerpo a través de las retóricas de una esfumación cadaverizante. Es un cuerpo que llega a serlo a través de una economía de la esfumación, un cuerpo que sólo se vuelve docente y ejerce su dominio y magistralidad cuando juega con una esfumación estratificada: “delante (o detrás) del cuerpo docente global, delante (o detrás) del *corpus* enseñado (aquí en el sentido de *corpus* filosófico), delante (o detrás) del cuerpo sociopolítico” (Derrida, 1982). Y ese llegar a ser a través de una esfumación tiene la forma de una cadaverización del cuerpo. Es un cuerpo, por lo tanto, que sólo fascina cuando se hace el muerto, cuando adquiere la rigidez del cadáver: “tenso pero sin fuerza propia” (Derrida, 1982). Cuerpo, por lo tanto, que es una escena de seducción cadaverizante. Es obvia, por tanto, la relevancia y complejidad del concepto de “cuerpo docente” que ha quedado apuntado en las consideraciones de Derrida, detendremos con ellas nuestro análisis de su texto.

Nos interesa terminar centrando nuestra atención sobre dos aspectos que nos interesan especialmente y que nos van a permitir enlazar con el siguiente texto: el complejo concepto de “cuerpo docente” y el profundo control del aparato de enseñanza por parte del poder.

2. *La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas*

El siguiente texto que vamos a analizar es “La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas” de Deborah P. Britzman (Britzman, 2002). A partir de la referencia a un texto de Spivak, en el que la autora muestra su preocupación por la educación al preguntarse repetidamente “¿qué es lo que se debe y qué es lo que no se debe aprender?”, Britzman se pregunta: “¿qué significa aprender y no aprender cuando consideramos que ambos son “dos casos de normalidad exorbitante”? Sitúa así su preocupación en los casos de “normalidad exorbitante” y en cómo estos se producen a través de la educación. Para plantear estos interrogantes la autora se sitúa en una determinada perspectiva, la confrontación de tres prácticas diferentes: las prácticas de la teoría queer, las de la pedagogía y las de las lecturas psicoanalíticas. Lo que Britzman va a hacer en su texto es concebir la normalidad como un problema histórico para la pedagogía y como un producto de la pedagogía misma, para después plantearse si es posible que la lectura de la normalidad llegue a ser una práctica interpretativa queer.

Después de situar la cuestión de la normalidad dentro de los intereses de la teoría queer, nos dice: “La teoría queer coincide con la pedagogía en su forma de entender la

normalidad como negación” (Britzman, 2002: 204). La normalidad es entendida como negación, concepto que es tomado en el sentido freudiano. Así, la normalidad es un orden conceptual que para autorreconocerse crea una otredad situándola fuera de sí misma, de manera que a la vez que lo crea, acaba negando la posibilidad del otro. Esta aproximación hacia la normalidad, nos dice, puede resultar relevante a la hora de conceptualizar y transformar la educación de la educación, una educación entendida “como efecto del conocimiento/poder/placer, y como algo que está implicado en aparatos históricos más amplios a los que responde la educación” (Britzman, 2002: 204). Cuando la pedagogía coincide con la teoría queer “el proyecto mismo del conocimiento y del sujeto que presumiblemente sabe se convierten en tareas interminables a pesar de la presión institucional para que se cumplan la norma, el orden y la certeza” (Britzman, 2002: 204).

Para que la pedagogía llegue a ese punto, Britzman nos dice que es necesario desviarse hacia la cuestión de la identidad. Se ocupa, así, en definir una determinada concepción de la identidad como un producto social e histórico y como una ética relacional. Britzman propone empezar a pensar en la política de la identidad como una política de identidades relacionales formadas a partir de identificaciones políticas que constantemente rehacen dichas identidades. Y es lo que intenta hacer al afirmar que la transición desde una insistencia en la identidad hasta una exploración de las identificaciones permite que la pedagogía considere el problema de cómo el yo se interpreta a sí mismo, y al preguntarse qué repercusiones tendría para la pedagogía pensar la identidad como una cuestión de creación de identificaciones en la diferencia.

La respuesta a esta cuestión no puede ser una empatía ingenua, una proyección del yo hacia las condiciones del otro, pues uno no puede llegar hacia los demás sin representar el yo como árbitro y juez de las acciones y posibilidades de los demás. Los sentimientos no tienen la capacidad de trascender la historia y las relaciones supuestas. Y precisamente porque los sentimientos tienen que ver con la historia, con el lugar, con el cuerpo, Britzman nos propone considerarlos como síntomas de algo más que la intención del individuo, como síntomas de la relacionabilidad y de la necesidad. Nos propone pensar sobre los sentimientos prestando atención a aquello que estructura la forma en que imaginamos e interpretamos los sentimientos, es decir, construir los sentimientos “como una curiosa *práctica interpretativa*, como un problema de conducta ética y como un síntoma del compromiso de la identificación” (Britzman, 2002: 207).

De esta manera, la autora pone en cuestión el tema de las prácticas de lectura y las vincula con las relaciones sociales y con la propia estructura de la inteligibilidad, las identificaciones, los métodos discursivos y la vida social. La importancia de las prácticas interpretativas radica, por lo tanto, en que son performativas socialmente, y parte de su actuación o representación podría ser la producción de la normalidad. La normalidad exorbitante, nos dice la autora, se construye en el momento en que se representa al otro como un espacio de desviación y dolencia y, por tanto, como si fuera necesario contenerlo. Pero, por otra parte, y Britzman nos llama la atención sobre ello, también es interesante considerar las prácticas interpretativas “como algo que es sintomático de relaciones de poder, algo capaz de expresar un deseo que excede la subjetividad y de provocar revueltas deconstructivas” (Britzman, 2002: 209); “como una posibilidad de desvinculación de lo normal del yo con el fin de preparar al yo para el enfrentamiento de sus propias condiciones de alteridad” (Britzman, 2002: 209). Lo que nos propone Britzman es que podemos enseñar unas prácticas interpretativas que presten atención a la proliferación de nuestras posibilidades de identificación, que reconozcan y rechacen el confinamiento de la uniformidad y la seducción de la

afirmación a costa de la expulsión de la otredad y que permitan albergar la indecisión y la incerteza.

Y, un poco más adelante en el texto, nos da una propuesta concreta de enseñanza de estas prácticas interpretativas, y lo hace a través de la interpretación de Soshana Felman de las prácticas pedagógicas que resultan del regreso de Lacan a Freud y de la relectura que Lacan hace de su obra. Britzman explica cómo Felman señala tres prácticas analíticas de interpretación crítica: aquellas relacionadas con la alteridad, las relacionadas con el diálogo y las relacionadas con la teoría. Estas tres prácticas unidas pueden permitirnos crear nuevas prácticas interpretativas. Britzman delinea la “nueva modalidad del reflexión” que propone Felman, que sostiene que “para que las interpretaciones sean críticas [...], la lectura debe iniciarse con un reconocimiento de la diferencia en el seno de la identidad sin reducir la interpretación a una confirmación o negación de la identidad” (Britzman, 2002: 221). Britzman concluye: “La lectura y la interpretación sería entonces una cuestión de arriesgar el yo, de enfrentamiento con la propia teoría de lectura, de enfrentarse a la propia alteridad y al propio deseo” (Britzman, 2002: 222). La propuesta de Britzman es que el objetivo de la pedagogía transgresora sea interpretar las insuficiencias de la identidad como positivismo, examinar y negarse a aceptar los casos de “normalidad exorbitante”; es decir, interpretar la identidad como una relación política.

Concluamos ya nuestra lectura de este texto recogiendo las ideas que más nos interesan para nuestra reflexión y tratando de articularlo con los otros textos analizados. Por una parte, tenemos que recoger la cuestión de la producción de la normalidad, cuestión compleja que nos habla de cómo a través de la producción de la normalidad el poder instauro su control en la pedagogía, lo que enlaza con el texto de Derrida. Por otra parte, la cuestión de las prácticas interpretativas como prácticas fundamentales dentro de una práctica pedagógica, y las diferentes posibilidades de enseñar estas prácticas interpretativas, lo que enlaza con el texto de Hillis Miller que analizaremos a continuación.

3. La Búsqueda de Fundamentos en los Estudios Literarios

Pasemos, pues, a analizar el último texto, “The Search for Grounds in Literary Study” (Hillis Miller, 1985). Hillis Miller comienza con la afirmación de que cada vez que somos incapaces de identificar la ley por la cual un texto puede convertirse en explicable es como si nos enfrentáramos con una existencia inmensurable distante de nosotros. Respecto a lo que debemos hacer ante estos ataques de terror que experimentamos en estos casos, nos dice que la labor del buen lector no es muy diferente a la labor del psicoanalista. En primer lugar debe identificar las marcas de lo inexplicable en el texto, para después reducir lo inexplicable a lo explicable, es decir, hacer que la locura del texto se “cure”.

A continuación, Hillis Miller pasa a explicarnos los tres fundamentos propuestos por la crítica tradicional como bases a partir de las cuales las anomalías de la literatura pueden hacerse legítimas, lo incomprendible comprensible. Estos tres fundamentos, que imponen a los escritores la literatura y les sitúan en lo extraño, son: la sociedad, la psicología individual, el lenguaje. A estos tres fundamentos, Hillis Miller añade otro, propuesto por la creación literaria y la crítica de Maurice Blanchot, una cuarta posibilidad que es religiosa, metafísica, ontológica –tomando estos términos en un sentido convencional o tradicional. Las características de estos modos de explicar lo irracional en cualquier explicación literaria, nos dice, son dos: la exclusividad o el

imperialismo de alguna de las cuatro, suponiendo un ejercicio de control sobre las otras, y la fuerte resistencia que cada una de ellas parece generar en aquellos para quienes es propuesta.

Llegado a este punto, lanza una pregunta: “¿Es legítimo [...] considerar los trabajos literarios, en un sentido u otro, como interrogaciones sobre el fundamento, entendiendo por fundamento un fundamento metafísico sostenido fuera del lenguaje, fuera de la naturaleza, fuera de la mente humana?”² (Hillis Miller, 1985: 23).

Hillis Miller tratará de responder a esta pregunta a lo largo del texto. Comienza por analizar el rol concedido a la poesía o la literatura dentro de nuestra cultura y, en particular, dentro de nuestras universidades hoy. Este rol, nos dice, es contradictorio, y esta contradicción es una herencia histórica que podemos rastrear, por lo menos, desde Kant y la teoría estética o “crítica filosófica” del siglo XVIII. Por una parte, el placer de la poesía parece radicar en la desinteresada contemplación estética de formas orgánicas bellas y sublimes hechas con palabras. La poesía parece tener valor por sí misma, sin contaminación de ningún propósito cognitivo, práctico, ético o político. Pero, por otra parte, la literatura ha sido abrumada en nuestra cultura con el peso de transportar, de generación en generación, todo el peso de los valores de esa misma cultura. Hillis Miller concluye: “Es de crucial importancia estar seguros de que la literatura puede soportar ese peso, o de si es el instrumento adecuado para desempeñar esta función” (Hillis Miller, 1985: 23).

Para plantear esta cuestión de las capacidades de soportar este peso del medio de la poesía, una de las tareas fundamentales de los estudios literarios, aunque no la única, nos dice Hillis Miller, es lo que la crítica puede hacer o debe hacer. Por lo tanto, lo que va a hacer Hillis Miller a continuación será reflexionar acerca de lo que es y hace el lenguaje literario, acerca de lo que es y hace la crítica. El resultado es una crítica entendida como una búsqueda de los fundamentos del lenguaje situada en un lugar intermedio entre la teoría y la práctica, búsqueda en la que se hace indispensable un trabajo de análisis retórico y cuya característica fundamental es un lenguaje cambiante, autoconstructivo y autodestructivo.

Por último, Hillis Miller apunta algunas conclusiones de lo que ha dicho y lo relaciona brevemente con la cuestión del género. No podemos detenernos ahora en la cuestión del género, aunque sería importante e interesante. Terminaremos nuestra lectura recogiendo brevemente los aspectos que más nos interesan: la importancia de la enseñanza de la filología (de la lectura lenta), la importancia de darnos cuenta de que nuestras lecturas y críticas dependen del fundamento de la literatura que demos por supuesto y la importancia de pensar la actividad intelectual como el análisis de esos fundamentos.

4. Reflexiones en torno a la pedagogía de la literatura

Hemos llegado ya al final de nuestro recorrido teórico, es el momento de retomar los interrogantes planteados al principio y comenzar a esbozar respuestas.

Dos son los aspectos que más nos interesaban de *De nens*, por una parte, la cuestión de la educación y la explicitación de su dimensión política y, por otra, la posibilidad de retomar un concepto amplio de pedagogía, que no se reduce únicamente a la pedagogía en las aulas. De ahí que se me planteasen esos interrogantes relacionados con la pedagogía. De ahí que acudiera a los textos teóricos en busca de respuestas.

² Las traducciones de todas las citas del texto de Hillis Miller son de la autora.

Respecto a estas respuestas, una primera idea importante que encontramos en los textos es la cuestión de cómo el poder controla el aparato de enseñanza. Tanto el texto de Derrida como el de Britzman nos hablan de esto. El primero a través de la figura de un profesor que se convierte en el reproductor de un determinado sistema mediante la repetición de un código y un programa establecidos por poderes no pedagógicos; que se convierte, por lo tanto, en un cuerpo cadavérico que se esfuma para reflejar tres cuerpos más: el cuerpo docente global, el *corpus* enseñado y el cuerpo sociopolítico. El segundo, a partir de la cuestión de la normalidad concebida como problema histórico para la pedagogía y como producto de la pedagogía misma; concebida como un elemento tremendamente imperceptible en el aula a través del cual el poder ejerce su control en la enseñanza. Por tanto, donde quiera que tenga lugar la enseñanza hay poderes que representan fuerzas en lucha. Si queremos enseñar debemos ser conscientes de ello y evitar neutralizar o naturalizar nuestro lugar.

Pero los textos dan todavía un paso más al intentar plantear una pedagogía transgresora en la que las prácticas interpretativas ocupan una posición estratégica. Las prácticas interpretativas, nos dice Britzman, son performativas socialmente, parte de su actuación puede consistir en la creación de una normalidad, pero también pueden convertirse en agentes de revueltas deconstructivas. Lo que se nos propone es, por tanto, la posibilidad de enseñar prácticas interpretativas críticas. De este modo, se hace necesario reflexionar acerca del papel de la literatura –de la enseñanza de la literatura entendida como enseñanza de prácticas de lectura– en la educación y la enseñanza en general y acerca de las prácticas interpretativas que queremos enseñar, y esto es lo que nos propone el texto de Hillis Miller. A partir de la explicitación de un rol de la literatura contradictorio, de la concepción del buen lector como psicoanalista y de una crítica entendida como una búsqueda de los fundamentos del lenguaje, nos propone asumir una gran responsabilidad, la responsabilidad que supone reflexionar sobre los fundamentos que subyacen a nuestras propias prácticas interpretativas y la responsabilidad que supone enseñar literatura como una práctica de lectura lenta y crítica. Asumir esta responsabilidad y lo que conlleva nunca ha sido tan necesario como en nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- BRITZMAN, Deborah P. (2002): “La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas”, en MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M., *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Icaria, pp. 197-229.
- DERRIDA, J. (1982): “Dónde comienza y dónde acaba un cuerpo docente”, en GRISONI, D. (comp.), *Políticas de la filosofía*, México, F.C.E. Disponible en http://personales.ciudad.com.ar/derrida/cuerpo_docente.htm.
- FREIRE, Paulo (1976): *La educación como práctica de la libertad*, Madrid, Siglo XXI.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1977): *Antología pedagógica de Francisco Giner de los Ríos*, selección de Francisco J. Laporta, Madrid, Santillana.
- HILLIS MILLER, J. (1985), “The Search for Grounds in Literary Study”, en CON DAVIS, R. y SCHLEIFER, R. (ed.), *Rhetoric and form: Deconstruction at Yale*, Norman, University of Oklahoma Press.
- ILLICH, Iván (1974): *La sociedad desescolarizada*, Barcelona, Barral.
- JORDÀ, J. (2004): *De nens*.
- KANT (2003): *Pedagogía*, Madrid, Ediciones Akal.
- NEILL, Alexander Sutherland (1963): *Summerhill: un punto de vista radical sobre la educación de los niños*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RANCIÈRE, F. (2003): *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona, Laertes.
- ROUSSEAU, J.J (1985): *Emilio o la educación*, Madrid, EDAF.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1993): “Marginality in the teaching machine”, en *Outside in the teaching machine*, New York, Routledge.

CONFIGURACIÓN EMBLEMÁTICA DE LA IMAGEN

RAFAEL RECIO VELA
Universidad de Málaga

“...nutres y matas todo lo que existe”
El rapto de Lucrecia, Shakespeare

“...una residencia segura contra las mordeduras del tiempo”
Medida por Medida, Shakespeare

En 1993, Augusto Roa Bastos publica su cuarta novela, *El fiscal*, dando con ella por concluida la supuesta trilogía en torno al “monoteísmo” del poder que había comenzado con *Hijo de hombre* (1960) y continuado con *Yo el Supremo* (1974). Nuevamente, un intelectual, profesor universitario, Félix Moral, exiliado en Francia por la dictadura del general Stroessner, como el Miguel Vera de su primera novela, tan parecido a él mismo, tan parecida la suya a su propia historia. En ambas obras, también en *Yo el Supremo* aunque de forma mucho más velada, la reflexión marcadamente melancólica sobre la figura del intelectual en una sociedad como la paraguaya –y esta, en cuento reflejo de la más amplia realidad iberoamericana– se convierte en motivo central de la construcción narrativa. Pero si Miguel Vera muere incapaz para una acción real contra los desequilibrios y los atropellos que sufren los más humildes, Félix Moral intenta trascender la imagen de mero intelectual pasivo que reflexiona sobre la situación de su país y convertirse en un elemento activo en la lucha de su pueblo por la libertad. Para ello, decide llevar a cabo el asesinato político del déspota valiéndose de un anillo en forma de serpiente que se muerde la cola que posee un diminuto dispositivo que hace aparecer una minúscula aguja emponzoñada en un veneno mortífero, acto único que, en la línea borgiana, permita “justificar una existencia, la más gris y mediocre.” (Roa Bastos, 1993: 53)

Así comienza un episodio dispuesto, por parte de Roa, a partir de la confluencia de una serie de imágenes en una construcción emblemática que remite a una poética de la melancolía, dentro de la cual adopta su sentido y su significado. Mas también, un episodio que debe analizarse dentro de los propios límites de la narrativa robastiana, de acuerdo con su personal código artístico. Desde esta doble perspectiva, particularmente tan adecuada en el caso de Roa, nos proponemos analizarlo.

La melancolía se desarrolla en la preceptiva médica griega dentro de la teoría de los cuatro humores sintetizada, en su forma más ortodoxa, por Galeno. Será Aristóteles el primero, en el Problema XXX, 1, a él atribuido, en asignar el temperamento melancólico al “hombre sobresaliente” (“¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos”, Klibansky, Panofsky, Saxl, 1991: 42). Más tarde, el neoplatonismo renacentista de Marsilio Ficino recupera en todo su esplendor y con toda su fuerza esta exaltación de la bilis negra como vía de acceso a un conocimiento superior oculto al hombre normal que aún perdura en poemas como “El penseroso” de Milton o la “Oda a la melancolía” de Keats y que llega a nuestros días como imagen arquetípica del genio creador¹.

¹ Klibansky, Panofsky y Saxl señalan: “Hasta entonces, en fin, no se hizo expresamente la equiparación de la melancolía aristotélica con el «furor divino» platónico, equiparación que nunca formularon claramente los autores antiguos. Entonces –y no antes– concibió la era moderna la idea moderna de genio, reviviendo, sí, concepciones antiguas, pero llenándolas de un significado nuevo.” (246).

Herencia familiar, el anillo llega a manos de Félix Moral a través de Jimena. Supuesta descendiente de su primer poseedor, el segundo conde de Villamediana, Juan de Tassis y Peralta –afamado escritor barroco español, de mordaz pluma y vida desenfadada y disoluta–, el frondoso ramaje genealógico la entroncaría también con los acreditados Tasso de Bérnago o los Thurn und Thaxis germanos y situaría el anillo en la línea de dos personajes enigmáticos por su relación con la enfermedad: Torquato Tasso y el apóstol Pablo. Paradigmático y legendario es el drama del primero. En 1579, el poeta italiano es encarcelado en el hospital de Sant’Anna de Ferrara durante seis años aquejado de lo que él mismo confiesa en su obra *Il mesaggiero*, compuesta durante esta reclusión médica, accesos inmoderados de “*soverchia maniconia*”². Eisenberg (*Estudios cervantinos*) lo pinta como un “«savio-pazzo», en «un estadio que fluctuaba entre la cordura y la locura» (De Sanctus, p. 643), poseído de una sabiduría especial precisamente a causa de su locura (Godard, p. 14)” (http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371307655692796332257/p0000001.htm#I_3_). La vida de Tasso se convierte, a partir de entonces y antes incluso de su muerte, en un motivo y una imagen recurrente. Prototipo de las desventuras que padece el genio creador, alcanza toda su fuerza expresiva dos siglos más tarde en pleno Romanticismo. Así, Byron lo ensalza en su poema *Las lamentaciones de Tasso* y Goethe en su drama *Torquato Tasso*. Pero será Delacroix el que nos muestre, en dos oleos –el primero de 1824 y el segundo de 1839–, la figura más representativa del poeta renacentista en su reclusión hospitalaria³. Tasso aparece en ambas en una posición típicamente melancólica, la cabeza apoyada en la mano en actitud meditativa, la misma posición en la que ya Durero había colocado a su *Melencolia I* (1517) o Goya a su Jovino el melancólico (*Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798). Algunos años después, Baudelaire, también poeta de la melancolía, gran admirador de la obra de Delacroix, no pudo olvidar la imagen de Tasso legada por este⁴. Dos poemas, como dos fueron las versiones del propio pintor romántico, en los que Baudelaire pinta con la pluma lo que Delacroix había trazado con su pincel y en los que convierte al poeta italiano en emblema de su propia alma, esta, como aquel, prisionera, encarcelada, “Este genio encerrado en un antro malsano, / esas muecas y gritos, ese enjambre de espectros / que zumba alborotado detrás de sus oídos, / a quien su horrible estancia despierta de sus sueños, / ¡es tu emblema, Alma mía de oscuros pensamientos, / que lo Real asfixia entre sus cuatro muros!” (Baudelaire, 2003: 315). Ambos dos –poeta y pintor– vieron reflejados en la desventura de Tasso, preso y enfermo, no sólo del mundo sino de su propia genialidad, los rasgos esenciales de la imagen del artista moderno, los rasgos esenciales de su propia personalidad.

Roa también nos presenta la figura de Tasso, igual que Baudelaire, igual que Delacroix, igual que Byron o igual que Goethe. Y lo hace de la mano de su obra más destacada, *Jerusalén libertada*, aludiendo, aunque no directamente, a su condición melancólica. Aunque no pertenece a la nómina de los Correos mayores, a Tasso le fascinan los viajes en estas grandes diligencias, en estas “naves de tierra firme” como las pinta en sus poemas. Ya la tratadística médica había constatado el valor curativo de

² Tomado de Bartra 2001: 189.

³ Rebeca M. Pauly considera, “Delacroix must have found autobiographic resonance in Tasso’s life too, filtered as it was by Byron’s exotic persona and poetry. The painter was already experiencing cycles of frustration, depression and melancholy, and he surely responded to Byron’s protagonist as an emblem of genius oppressed by petty politics and betrayed by love, most of all as a figure of the artist hounded by madness.” (2003: 122-123).

⁴ Pauly explica, “He saw himself reflected both in the image of Martyred Tasso, an anguished figure whose alienation he also felt intensely, and in the vehement and moving portrayal of this anguish by Delacroix” (123).

los largos viajes en la mejoría del melancólico⁵. Lo vemos en la obra de Asclepiades de Bitinia (siglo I a. C.) y lo recupera después Robert Burton en su monumental obra *Anatomía de la melancolía*, “no hay mejor medicina para un melancólico que el cambio de aire y la variedad de lugares, viajar al extranjero y observar diferentes costumbres.” (Buton 1998: 74). El movimiento continuo de las diligencias sume al poeta en un estado de trance imbuido del cual compone sus versos más destacados, y que remite también a la bilis negra que predomina en el hombre sobresaliente, como se nos describe en el Problema XXX, 1,

Muchos, también, son proclives a accesos de exaltación y éxtasis, porque este calor se localiza cerca de la sede del intelecto; y así es como se elevan las sibilas y los adivinos y cuantos están inspirados por los dioses, cuando son así no por enfermedad sino por temperamento natural. –El siracusano Maraco era, de hecho, mejor poeta cuando perdía el juicio. (Klibansky, Panofsky, Saxl 1991: 48)⁶.

Menos numerosas, aunque muy significativas, son las referencias a la condición melancólica del apóstol Pablo de Tarso. A ella alude, por ejemplo, Huarte de San Juan en su tratado *Examen de ingenios para la ciencia*, obra que servirá de base a Cervantes para dar forma a su don Quijote de la Mancha,

Pero la señal más evidente que muestra haber sido colérico adusto se toma de aquella batalla continua que él mismo confiesa tener dentro de sí entre la porción superior e inferior, diciendo: *video aliam legem in membris meis repugnantem legi mentis meae et ducentem me in captivitatem peccatii* [Veo otra ley en mis miembros, que lucha contra la ley de mi mente y me sojuzga a la ley del pecado]. Y esta misma contienda hemos probado, de opinión de Aristóteles, que tienen los melancólicos por adustión. (Huarte de San Juan 1989: 464).

Como melancólico, aparece igualmente caracterizado en la pintura de Durero *Los cuatro apóstoles* (1526), punto final, consideran Klibansky, Panofsky y Saxl, de una evolución en la representación humoral en la obra del artista de Nuremberg que se había iniciado con una xilografía que ilustra el libro de Conrad Celtes en 1502 y que continuaba con la imagen del grabado *Melencolia I*, figura con la que coincide la representación de Pablo en “los dos elementos más esenciales de la expresión facial [...]: la «facies nigra» y, en fuerte contraste con ella, el brillo encendido de los ojos.” (352).

⁵ No es casual la asimilación entre ambos conceptos. Saturno, señor de la melancolía, en la astrología árabe, señala Abū Ma’sār, preside los viajes por mar y las estancias prolongadas en el extranjero, recuerdo de su largo viaje de huida hacia el Lacio.

⁶ Benjamin transcribe un fragmento del poema de Tscherning (*Melancholey Redet selber*), sumamente significativo: “«Yo, madre de sangre espesa, perezosa carga de la tierra, quiero decir lo que soy y a qué puedo dar lugar. Soy la bilis negra, nombrada primero en latín y ahora en alemán, sin que me hayan enseñado ni el uno ni el otro. Gracias a la locura puedo escribir versos casi tan buenos como los del que se abandona al sabio Febo, al padre de toda arte. Sólo temo suscitar en el mundo la sospecha de querer explotar algo del espíritu infernal. Si no, podría anunciar antes de tiempo lo que todavía no ha sucedido. Mientras tanto sigo siendo una poetisa: canto lo que me pasa y lo que soy. Y esta fama me viene de mi sangre noble; y cuando el espíritu celestial se mueve en mí, inflamo rápidamente los corazones, igual que un dios. Y los corazones entonces se ponen fuera de sí y buscan un camino que no es de este mundo. Si alguien ha tenido una visión, la recibió de mí a través de las sibilas.» (139-140)

El mismo anillo en forma de serpiente que se muerde la cola remite también, en la tradición iconográfica occidental, al dios Saturno –que englobaba las representaciones astrológicas del planeta homónimo–, cuya imagen, a lo largo de la Edad Media, se fue progresivamente asimilando a la condición melancólica. Figura que unifica al maligno Kronos griego (señor del Tiempo) con la divinidad eminentemente benigna del Saturno romano, en las representaciones de los *Triunfi* de Petrarca aparece ya bajo la forma amenazante del Tiempo Devorador,

El señor de los meses, el «dios griego del tiempo y el daimon romano de las cosechas» se ha convertido en la muerte segadora con su guadaña, que ahora ya no se utiliza para la mies, sino para el género humano, del mismo modo que el paso del tiempo ya no está regido por el ciclo anual con su recurrencia de siembra, cosecha y barbecho, sino por el curso inexorable de toda vida camino de la muerte. (Benjamin, 1990: 143)⁷.

Imagen de Saturno, imagen del Tiempo destructor, el anillo se convierte, en la imaginación del exiliado, en el instrumento elegido para su propósito de acabar con la vida del déspota. Y no sólo porque, como Platón explica en la *República*, “un hombre se hace tirano cuando, por naturaleza o por modo de vida, o por ambas cosas, es borracho, voluptuoso y melancólico.” (573C)⁸, sino, también, para significar que, incluso él, el Tiranosaurio Stroessner, se encuentra bajo el signo ineludible de su poder. Por ello, planea Félix Moral, valiéndose del extraño mecanismo que, presionando sobre el ópalo que sirve de ojo del cíclope, hace aparecer un agujón minúsculo a través de un agujero, invisible a simple vista, en la cabeza de la serpiente, envenenarlo siguiendo, también en esto, la senda que la tradición había fijado a la melancolía y a Saturno⁹.

Antes de consumir el magnicidio, decide probar el funcionamiento del mecanismo y la eficacia del veneno en el dálmata que la esposa del Rector les había regalado. El perro, que remite al bazo –asimilado a Saturno y origen de la condición melancólica– sirve a Roa de último elemento en la construcción del episodio. Su olfato y su perseverancia, así como su condición mucho más sensible e inteligente que le hacía más proclive a la locura que otros animales, favorecieron esta pronta asimilación iconográfica con la bilis negra, así como su identificación con la labor de los más profundos pensadores, eruditos y profetas:

[como ellos,] tiende a estar siempre a la caza, husmeando dónde hay cosas e indagando en ellas. «El mejor perro», dice un jeroglifista contemporáneo, es por lo tanto aquel «qui faciem magis, ut vulgo aiunt, melancholicam pare se ferat» [Que tiene la cara, como vulgarmente se dice, más melancólica. (Pierio Valeriano)] (Klibansky, Panofsky, Saxl 1991: 311).

Así aparece el perro, como elemento de la representación melancólica, por ejemplo, en el grabado de Durero, dormido, acompañando a la figura femenina alada, en

⁷ Imagen similar es la que Panofsky nos presenta, “en el frontispicio de una edición del siglo XVII de *Cien estatuas romanas respetadas por el celoso diente del Tiempo*; en él vemos al Padre Tiempo con su guadaña, y su serpiente mordiendo la cola, [...] dando dentelladas al torso de Belvedere, exactamente de la misma forma que se había mostrado al viejo Saturno devorando a sus hijos” (107).

⁸ Tomado de Klibansky, Panofsky, Saxl, 1991: 41.

⁹ El envenenamiento es un motivo central en el *Hamlet* de Shakespeare, envenenado muere su padre, envenenados mueren también él mismo y Laertes, así como su tío y su madre.

las pinturas de Lucas Cranach y Domenico Feti o en el aguafuerte de Giovanni Benedetto Castiglione.

La imagen del perro acompaña a la figura de la Melancolía, dotándola y reflejando el sentimiento de tristeza que la embarga, esta misma tristeza que caracteriza al dálmata y de la cual, la propia mujer del Rector, antes de regalárselo, les había prevenido,

Es una raza muy extraña, dijo. Parecen seres humanos. Sólo les falta el habla. Adivinan cosas. La madre de este pequeñín murió de sobrepardo y en medio del delirio de la fiebre sus quejidos expresaban claramente su temor a la muerte, sus ansias de que le salvaran la vida. Mientras pudo mantuvo levantadas las patas delanteras como defendiéndose contra algo que la amenazaba [...] Murió con la cabeza entre las patas apelotonándose en un rollo duro que nadie pudo deshacer. (188)

Imagen de la muerte de la madre que se repetirá después en la del hijo, recordando ambas la figura del perro de Durero, embobinado y enflaquecido por el temor de la muerte. Luchador hasta el final, el dálmata, finalmente, sucumbe a la peor de las enfermedades: “Acaso está enfermo de tristeza” (188), comenta Jimena, como también había sucumbido a ella el propio don Quijote, “No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que la de la melancolía.” (Cervantes, 1997: 575). La melancolía es, como bien señala su fiel escudero Sancho, la que acaba con la vida de su amo, como acaba también con la del dálmata, como acabó también con la de su madre, y como acabará también con la de su dueño. Y nada mejor que simbolizar este final en el anillo en forma de serpiente, emponzoñado de veneno, triunfo de un Tiempo, cuyo picotazo final, acaba con todos.

Inserto, como hemos ido viendo, dentro del canon cultural de la melancolía, esta construcción emblemática puede y debe ser analizada también dentro de los propios límites de la narrativa robastiana. Dominada por un principio de recurrencia, son constantes, a lo largo de toda su obra, los motivos que se repiten, los personajes que regresan ya bajo la misma ya bajo diferente máscara. Así, este episodio aparecía, con muy escasas diferencias, en *Yo el Supremo*. Corre el año de 1804, el gobernador de Asunción –Lázaro de Ribera y Espinosa de los Monteros– decide organizar unos fastuosos festejos en honor del favorito de la reina, Manuel Godoy. Su retrato decorado con guirnalda se coloca bajo el arco triunfal de la Inmortalidad mandado construir en el Campo de Marte. La alegría reina y el torneo de la sortija ve renacer unos ideales de “Realeza. Virginidad. Nobleza. Dignidad.” (387) de tiempos pasados. En este escenario marcado por la idea de “renacimiento”, emerge la figura de la hija del gobernador, símbolo e imagen de una juventud a la que sí pareciera destinada aquel arco triunfal bajo el que se encuentra el retrato del valido. Mas entonces, aparece un jinete indígena, “Cacique-hechicero-profeta de los kaaiguá-gualachí.” (389), majestuoso en su galopar al encuentro de la joven con un anillo ensartado en su larga espina de coco, regalo envenenado que acabará con su vida,

La sortija en forma de serpiente que se muerde la cola creció en la falda de la hija del gobernador. Pronto envolvió en su círculo a la muchacha, al enloquecido padre, al obispo, a los cabildantes, regidores, corregidores y miembros del clero. La víbora-virgo seguía creciendo. Cubrió la plaza, los edificios con sus balcones cuajados de mujeres de la aristocracia. Al mismo tiempo el metal de la sortija parecido al iterbio, el duro metal de las tierras vírgenes, fuese ablandando, transformando en materia viscosa-escamosa. Las escamas volaban y quedaban suspendidas en el aire, más livianas que el vellón-de-

la-virgen. De pronto el inmenso viborón estalló en irisadas partículas. En el palco oficial hubo una barahúnda. La hija del gobernador yacía sobre las alfombras que recubrían el tabladillo, desangrándose. Las albas polleras habían tomado el color de la cenefa carmesí de la sortija. (390-391).

El tiempo ha alcanzado a la joven muchacha igual que, vimos, alcanzaba al dálmata. Ni siquiera el arco consagrado a la Inmortalidad, ni siquiera su juventud, pueden impedir el triunfo final de una muerte cuyo mensaje se cifra en la imagen de este anillo en forma de serpiente que se muerde la cola. La hija del gobernador muerta ante los ojos de los concurrentes a los festejos es, como la imagen del perro muerto ante los ojos de su amo, espejo del final que a todos espera.

Sigamos por esta misma senda. En 1966 aparece “Contar un cuento”, una de las trece composiciones reunidas en *El baldío*. El protagonista, el Gordo, narrador oral cuyo atolondrado discurso provoca el disfrute de la audiencia que escucha expectante, cuenta la hazaña de un ciego que fue capaz de apuñalar y matar al militar encargado del aparato represor del régimen dictatorial de su país. Imaginemos ahora a este mismo personaje, a este Gordo, narrador de una nueva historia, soñando, imaginando la muerte del déspota y del tirano Stroessner. Memorioso desmemoriado, inventando y olvidando a un tiempo las historias que relata, el “militarote” se transforma en esta nueva versión de la narración en el propio dictador paraguayo, muerto a manos de Félix Moral. O tal vez fuera el propio Félix Moral el que, oyente asiduo en las noches porteñas de las historias del Gordo, imagina y reinventa lo que antes este había imaginado e inventando, construyendo su propia historia, imitando aquella otra que había oído relatar.

Como en las narraciones del Gordo, el juego de Roa requiere la participación activa del lector, su complicidad en un camino –el de la lectura– que hacemos de su mano, descubriendo y descifrando los enigmas que nos propone. Acompañémosle en el último índice de autoreferencialidad que nos gustaría señalar. El veneno cumple su cometido, consumiendo y reduciendo el cuerpo del inocente dálmata a menos de la mitad. Otros personajes roabastianos sufren un mismo final. Por ejemplo, el viejo Macario Francia, memoria viva del pueblo en *Hijo de hombre*, depositario de su pasado común: como el Gordo, narrador oral de unas historias que parecen misteriosas y fabulosas en los oídos de los chicos que se arremolinan a su alrededor deseosos de escucharlo. El paso del tiempo lo entumece aún más, lo dobla más a la tierra, quitándole aquello que le era más propio, la memoria, hasta llevarlo a una muerte tras la cual, debe ser enterrado “en un cajón de criatura.” (39). También Francisco Alarcón –Tikú Alarcón– en *Yo el Supremo*. Cumpliendo las órdenes del Dictador Francia, encabeza con Patiño, secretario de este, una expedición al extraño Penal del Tevegó. “Bultos no más.” (112) parecen los delincuentes que allí se hallan, moviéndose en un movimiento casi imperceptible para el ojo humano, gateando en el mismo lugar, inmóviles. Sólo la muerte y la destrucción reinan en este espacio penitenciario, en esta fortaleza, donde ningún ruido, ni siquiera el del viento, consigue penetrar. Decide entonces Tikú Alarcón entrar al penal, visitarlo y contemplarlo con sus propios ojos, decide cruzar el umbral que separa lo verde de lo seco, que separa la vida de la muerte, y adentrarse en sus dominios. Sólo pudo entrar y salir, pero

volvió hecho un anciano, agachado hacia el suelo, a punto de gatear él también. Buscaba el habla perdida, dijo el baqueano.

Tikú Alarcón [...] hombre joven entró y salió hombre viejo de unos ochenta años por lo menos; sin pelo, sin ropa, mudo, enchiquecido más que un enano, doblado por la mitad, colgándole el cuero lleno de arrugas, piel escamosa, uñas de lagarto. (113-114).

Caracterizado por unos rasgos comunes a los que el tiempo ha ido señalando en Macario Francia o a los que el veneno había provocado en el dálmata, como aquel, Tikú Alarcón tiene que ser enterrado “en un cajón de criatura.” (115).

Me gustaría concluir mi trabajo con una nueva cita de *Saturno y la melancolía*:

Al igual que la melancolía, Saturno, demon de los contrarios, dotaba al alma tanto de lentitud e inepticia como del poder de la inteligencia y la contemplación. Al igual que la melancolía, Saturno amenazaba a quienes tuvieran su poder, por ilustres que fueran, con la depresión, o incluso con la locura. En palabras de Ficino, Saturno «rara vez denota caracteres y destinos ordinarios, antes bien personas que se distinguen de las demás, divinas o bestiales, dichosas o rendidas por la pena más honda.» (169-170).

El episodio que acabamos de analizar nos conduce irremediabilmente a un estudio en profundidad de la figura del artista, de su condición melancólica, de su naturaleza saturnina que ya cantara Paul Verlaine, y a la que sólo hemos podido aludir brevemente de la mano de Tasso. Porque saturnina y melancólica es la imagen de Félix Moral, como también lo fueron la del Dictador Francia, la de Miguel Vera o la del Almirante Colón en sus novelas anteriores. Pero esto, es ya “harina de otro costal”.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTRA, Robert (2001): *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama.
- BAUDELAIRE, Charles (2003): *Obra poética completa: texto bilingüe*, ed. Enrique López Castellón, Madrid, Akal.
- BENJAMIN, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- BURTON, Robert (1998): *Anatomía de la Melancolía II*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- CERVANTES, Miguel de (1997): *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra.
- EISENBERG, Daniel (2003): *Estudios cervantinos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 20 de diciembre 2005 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371307655692796332257/index.htm>>.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1989): *Examen de ingenios para la ciencia*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra.
- KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL (1991): *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.
- PAULY, Rebeca M. (2003): "Baudelaire and Delacroix on Tasso in Prison: Romantic Reflections on a Renaissance Martyr", *College Literature*, 30.2, pp. 120-136.
- PANOFKY, Erwin (1971): *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- ROA BASTOS, Augusto (1976): *El baldío*, Buenos Aires, Losada.
- ROA BASTOS, Augusto (1993): *El fiscal*, Madrid, Alfaguara.
- ROA BASTOS, Augusto (1987): *Yo el Supremo*, ed. Milagros Ezquerro, Madrid, Cátedra.

CONDESA MORFINA DE LEOPOLDO MARÍA PANERO: ESBOZO PARA UN MAPA INTERTEXTUAL

RUBÉN TIENDA ROLDÁN
Universidad de Granada

1. *Introducción. El texto*

Se ha mencionado siempre, para caracterizar a la generación de los llamados poetas “novísimos”, una tendencia al culturalismo que en su vertiente de referencias literarias preferiría escoger autores minoritarios o infravalorados por el canon. Asimismo, habría en ellos un apego a la experimentación y el irracionalismo, mediante técnicas como el *collage* o la superposición aparentemente caótica de imágenes.

En el poema que nos disponemos a analizar, “Condesa Morfina” de Leopoldo María Panero –perteneciente a su libro *Teoría* (1973)¹–, encontraremos estos rasgos; lo que nos interesa es examinar cómo y con qué función se articulan en el texto y, por extensión, en gran parte de la obra de su autor.

2. *Estructura: circularidad y extrañamiento*

En el texto de Panero las imágenes se suceden sin un orden claramente lógico, si bien se da entre ellas una coherencia perceptible desde la primera lectura: una atmósfera nocturna, de frío y miseria, de la cual surge la mórbida belleza de una “dama” que el lector podría identificar, guiado por el título, con la morfina que consuela el dolor y que da al texto su tonalidad de sueño o pesadilla. Existe además una referencia espacio-temporal: Londres, invierno de 1850.

Sin duda, el poema no carece de elementos narrativos, y podríamos asir esta difusa trama mediante dos nudos principales: el encuentro del sujeto poético con la “dama” / “niña” Monelle en el Puente de Londres (descrito linealmente en los versos 24-41), y su posterior rememoración en “la habitación vacía” (a partir del v. 47), donde el protagonista dedica a su “harapienta princesa” la inyección de morfina que pone fin al texto. Aunque a primera vista nada parece asegurar si ese día de invierno de 1850 –en el que buscó a la niña a través de los suburbios y entre “todos los rostros de las prostitutas”– es el mismo de su encuentro con ella en el puente o si sucedió después, la intertextualidad con la autobiografía de Thomas de Quincey, que examinaremos más adelante, nos lleva a inclinarnos por la última opción.

La relativa narratividad de estos dos pasajes contrasta con el interludio plenamente lírico y descriptivo de los versos 9-23, en los cuales se canta a la belleza de la “dama” con un intensa retórica entre amatoria y religiosa.

La estructura del conjunto, como vemos, es compleja y adquiere una singular trabazón mediante continuas y obsesivas repeticiones, a modo de letanía: sintagmas como “hermosísima” o “hermosa [y dulce] dama” (con frecuencia distribuidos en pares: vv. 8, 9, 11, 14, 15, 17, 18, 37), “harapienta princesa” (41 y 46), “pura como el hielo” (13 y 14) o “no era un dulce río” (27 y 30) –muchos de ellos formando unidades heptasilábicas, lo que contribuye a regularizar la musicalidad del verso libre–, la imagen de “dar” o “coger” la mano, central en el poema (4, 33, 41), adjetivos como “blanco”,

¹ Hemos empleado el texto recogido en: Panero (2001: 120-122).

“triste”, “harapienta”... Estas numerosísimas anáforas, que a veces unen el final de un verso con el comienzo del siguiente, a modo de eco o dibujo en espiral (“llamándome en la sombra, con voz escasa / con voz escasa y tus harapos blancos, llamándome en la sombra...”, vv. 35 y 36), tejen esa atmósfera de agonía o somnolencia de la que hablábamos, al combinarse con otro recurso con el que el poema configura su música: el uso no convencional de los signos de puntuación. Además de las comas, que sobreabundan en algunos versos y desaparecen en muchos otros, destacan por su poder de extrañamiento los paréntesis, que se abren a lo largo del texto sin cerrarse nunca, como si éste se replegara sobre sí mismo y huyera hacia un interior inagotable, quedando el discurso principal olvidado y fuera de nuestro alcance.

Por otra parte, la reaparición del segundo verso –“pero bajo la noche practicaron su arte”– y su rima casi consonante con “y ya era tarde”, en las líneas finales, lo convierten en una composición anular. Este nuevo elemento de cohesión, sin embargo, incide en el enrarecimiento, al escoger el poeta esta imagen de la aparición de los húngaros, sin una relación evidente con el resto y envuelta de un halo de elipsis (“llegaron”, pero ¿a dónde?, ¿cuál es el “arte” que practicaron?, era tarde ¿para qué?), para abrir y cerrar el texto; un final aún más desconcertante debido a la elisión del sujeto gramatical de la última línea, obligando al lector a volver a la primera.

Resulta significativo que el poema comience con la conjunción “y”, como si éste fuera sólo un fragmento de un discurso más extenso, tal vez un monólogo interior del personaje, regido por el aparente caos del *stream of consciousness*, que se extendería antes y después del espacio textual. Si como afirma Blanchot (1992: 20) “el escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro”, la estructura de “Condesa Morfina” parece tratar de acercarnos a esta radical alteridad de lo literario, a su lenguaje aislado e incesante.

3. El poema como palimpsesto

En toda la obra de Panero, el componente intertextual juega un papel decisivo. Es preciso añadir que este procedimiento, tal como se despliega en su poética, no obedece tanto a un interés comunicativo –que un lector cómplice reconozca la cita– como a una voluntad de sacar a la superficie lo que la literatura tiene de palimpsesto, de vertiginosa reescritura². No trataremos de enumerar y desvelar todos los intertextos, sino de señalar algunos que nos parecen particularmente interesantes, para después centrarnos concretamente en uno, *El libro de Monelle* de Marcel Schwob, que a su vez nos llevará a las *Confesiones de un inglés comedor de opio* de Thomas de Quincey, referencias indispensables para la comprensión del poema.

En cierto modo las alusiones y citas –además de poner en cuestión el concepto de “literatura nacional” mediante la inserción de versos en provenzal e inglés– cumplen la función de convertir el tiempo concreto en el que nos sitúa el poema (el invierno de 1850) en intemporal, al expandirlo hacia el pasado y el futuro. Así, el “*per amor soi gai*” del verso 16 remite al comienzo de una pastorela del siglo XIII, atribuida a Guiraut d’Espanha: “*Per amor soi gai / e no-m n'estrairai / aitan quan viurai, / Na Cors*

² En relación a esto, el autor afirma en el prólogo a su libro *Dos relatos y una perversión* que “toda la literatura no es sino una inmensa prueba de imprenta y nosotros, los escritores últimos o póstumos, somos tan sólo *correctores de pruebas*”, apud. Túa Blesa en Panero (2001: 14). Para un análisis detallado de este modo de concebir la poesía, cfr. Blesa (1995: 98-104).

Covinen”³. En ella, el sujeto lírico se enamora de una pastora al entrar en un jardín para coger unas violetas (“*ançi m'en en un vergier per cuillir violeta*”, v.6), de modo que la “violeta nocturna” del verso 10 cobra un nuevo sentido, así como la frase “yo cojo el azul para ti” (vv. 19 y 54), ejerciéndose además un contraste entre el entorno matinal e inocente de la canción trovadoresca y la fría, desolada noche que Panero escenifica. Por otra parte, esta alegría a la que canta el trovador se convierte en “alegría de la nada” en el siguiente verso, sintagma que nos podría recordar al *Igitur* de Mallarmé, introductor del tema de la *néant* en la poesía moderna.

En cambio, cuando en el verso 24 se señala entre guiones que el Puente de Londres “se va a caer” –“*is going to fall*”–, nos vemos directamente proyectados al siglo XX, a través de *La tierra baldía* de T.S. Eliot, en cuyos versos finales aparece la famosa canción infantil (“*London bridge is falling down, falling down, falling down*”⁴) que el autor parafrasea. Asimismo, la insistencia con que afirma que el Támesis “no era un dulce río” (vv. 27 y 30) supone una respuesta a la canción de las ninfas del poema eliotiano: “*Sweet Thames, run softly, till I end my song*” (v. 183 de *La tierra baldía*), tomada a su vez del *Prothalamion* de Edmund Spenser, poema que celebra las virtudes del matrimonio, en ocasión de las bodas de las hijas del Conde de Worcester (1596)⁵. De nuevo se ejerce una contraposición. En “Condesa Morfina”, el Támesis también está presente en la unión entre el narrador y Monelle, pero este río no es “dulce” ni “fluye suavemente”: es un testigo “sordo” (v. 26). Las referencias a Eliot no acaban aquí. En esta misma secuencia, las líneas “mis ojos apenas veían / pero sabía que mi hermana me esperaba” (vv. 28 y 29) permiten reconocer el eco de estas otras: “... *I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence*”⁶. Y el sintagma “serena y afligida” (v. 10) es una traducción de “*calm and distressed*”, adjetivos que el estadounidense dedica a la Virgen María en el poema *Ash wednesday*.

Precisamente de T.S. Eliot (así como de Ezra Pound) retoma Panero el procedimiento de introducir fragmentos de literatura en otros idiomas y el de yuxtaponer distintas coordenadas temporales. Mediante estas alusiones que a primera vista pudieran parecer arbitrarias, se enlazan en el texto no sólo dos tradiciones distintas, la anglosajona y la romance, a siete siglos de distancia, sino dos polos opuestos en la historia de la lírica occidental: las canciones provenzales, momento de “inocencia” en el que la poesía está plenamente integrada en la vida social, y la *Waste Land* de Eliot, símbolo de una crisis, toma de conciencia de la ingenuidad perdida y del fracaso de la cultura europea.

³ Martín de Riquer (1975: 1390) traduce: “Por amor estoy alegre, y no renunciaré a él mientras viva, señora Cuerpo Agradable”.

⁴ Verso 426 de *The waste land*. Por otra parte, el apelativo “hermosa dama” podría considerarse una traducción del “*my fair lady*” que cierra el estribillo de la canción original.

⁵ Curiosamente, las ninfas del Támesis recogen todo tipo de flores como tributo a la celebración, entre ellas “la pálida violeta” (“*the Violet pallid*”), en Spenser (1985: 600). Para una interpretación del sentido de esta cita en *The Waste Land*, véase Manju Jain (1991: 170).

⁶ Versos 39-42 de *The waste land*; el subrayado es nuestro. En ambos pasajes la ceguera conlleva un estado de clarividencia: la visión apocalíptica del mar vacío y estéril en *La tierra baldía* (así como las predicciones de Tiresias, en la tercera parte, “The fire sermon”) y la certeza del encuentro con la “harapienta princesa” en el poema que nos ocupa.

4. La "niña harapienta": de Marcel Schwob a Thomas de Quincey

Pero ¿quién es Monelle? Esta alusión central del poema nos lleva, como hemos indicado, hacia un escritor francés del siglo XIX, Marcel Schwob (1867-1905), y su obra *Le livre de Monelle*.

Este libro, publicado en 1894, gira en torno a la figura de una niña misteriosa, Monelle, una pobre y solitaria prostituta que tiene el poder de consolar a quienes sufren, y asimismo es portadora de una extraña sabiduría basada en la superación del dolor mediante el olvido y la destrucción nihilista del pasado. Ésta sería a grandes rasgos la caracterización del personaje, inspirado por una prostituta real, Louise, con la que Schwob estuvo fascinado por su carácter infantil y bondadoso.

La presencia de esta obra en el poema resulta evidente. Así, los versos 32-33 – “Monelle / me cogió de la mano” – remiten a la primera frase del libro: “*Monelle me trouva dans la plaine où j' errais et me prit par la main*”.

Esta imagen no sólo es recurrente en el poema (vv. 4, 33, 41) sino también en la narración de Schwob, puesto que el capítulo titulado *De sa vie* comienza de una manera casi idéntica: “*Je ne sais pas où Monelle me prit par la main*” (Schwob, 1959: 119). Los encuentros con la niña ocurren también de manera inesperada, en la atmósfera nocturna e imprecisa que envuelve a ambos textos. Al hablar de las “*petites prostituées*” como ella, dice que surgen sólo una vez de la oscuridad de las calles para realizar un acto de bondad – “*ne sortent qu' une fois de la foule nocturne pour une tâche de bonté*” (p. 10), “*elles sont sorties d' une impasse sombre pour donner un baiser de pitié sous la lampe allumée de la grande rue*” – e inmediatamente después desaparecen. Ella misma dice: “*Je suis sortie de la nuit, et je rentrerai dans la nuit. (...) Car il est nécessaire que tu me perdes, avant de me retrouver*” (pp. 13 y 14).

Al encuentro con Monelle, en el poema, sigue la consolación del dolor:

Y con la mano
frágil y descarnada tú apagabas, y con el roce,

con el roce, en la sombra, de tus blancos harapos
tú apagabas las lágrimas...

En estos versos (36-40) se recogen algunas imágenes de piedad y socorro que aparecen en *El libro de Monelle*: la caricia de la mano descarnada (“*vous caressent la main avec leur main décharnée*”, p. 11) y el acto de enjugar las lágrimas, que la niña realiza con sus cabellos (“*et elle essuya mes larmes avec ses cheveux*”, frase que se repite dos veces en el capítulo *De sa patience*, pp. 135 y 140). El poeta intensifica los rasgos de sordidez y pobreza de la escena, al aumentar la adjetivación (“*frágil* y *descarnada*”) y sustituir el pelo por los “blancos harapos”; asimismo convierte en sinestesia la expresión del original: “apagabas las lágrimas”.

Si hay un color que predomina en el poema, ese es el “blanco”. Aparece en los versos 9, 13 (en su variante “cándido”), 36 y 39 en forma de adjetivo, y de manera implícita en la “nieve” del verso 23: “Tú que andas sobre la nieve”. De igual modo, Schwob relaciona a Monelle con el color blanco en muchísimas ocasiones. El narrador dice de ella que “ama la nieve por su blancura” (p. 135), y aparece rodeada de “*une frêle blancheur flamboyante*” (130). En el intenso episodio titulado *De son royaume* se habla de “*un royaume blanc*” en el que habitaría Monelle, después de muerta. Para alcanzar este reino, el requisito es destruir y olvidarlo todo: “*Il faut détruire pour obtenir le royaume blanc*”, “*Et je fus accablé d' oubli et mes yeux s' irradièrent de candeur (...). Et l' oubli pénétra en moi et la place de mon intelligence devint profondément candide*” (146). Así, la blancura adquiere en “Condesa

Morfina” una enorme carga de sentidos: a las connotaciones positivas de inocencia y pureza que suelen acompañarla, se le añaden las normalmente negativas de “olvido”, “vacío” y “destrucción” (si atendemos al inter-texto), la de unión de contrarios que se le atribuye en el lenguaje místico –puesto que el oxímoron es una de figura clave en su retórica: “harapienta princesa”, “poderosa e impotente”– y, si queremos ir más lejos, la de la página en blanco, a la que la disposición gráfica del poema nos acerca; sin olvidar que el blanco es el color de la morfina en estado puro.

Como hemos comprobado, hay una estrecha relación entre ambos textos. Sin embargo, en *El libro de Monelle* no encontraremos ninguna alusión a la droga, ni tampoco indicaciones de lugar o tiempo. Para hallar la relación de este libro con el tema del poema debemos dirigirnos a algunos datos de la biografía de Schwob, que pasó sus últimos años aquejado de una misteriosa enfermedad cuyos padecimientos aplacó mediante el uso de morfina. Podría interpretarse que el protagonista del poema fuera el escritor, pidiendo en su agonía el consuelo de su propio personaje; pero las referencias espacio-temporales “Londres” e “invierno de 1850” nos indican que esta lectura no basta para comprender la lógica de la composición, puesto que Schwob aún no había nacido en esta fecha y su relación con Londres resulta escasa o insignificante. Llegados a este punto hemos de recurrir a otro intertexto: las *Confesiones de un inglés comedor de opio* de Thomas de Quincey (1785-1859).

En una de las primeras páginas de *El libro de Monelle*, esta niña habla de otras “pequeñas prostitutas” reales o imaginarias (una que ayudó al joven Napoleón, la Sonia de *Crimen y castigo...*), entre las cuales se encuentra Ann, que socorrió a De Quincey en una crisis de debilidad, tal como éste narra en el primer capítulo de las *Confesiones*⁷. El escritor inglés describe con ternura y admiración a la pequeña, que le acompañó durante varias semanas por la ciudad de Londres, en el invierno entre 1802 y 1803, etapa de duras privaciones. Tras el episodio de desfallecimiento y la ayuda prestada por Ann –que según el autor le salvó la vida–, ésta desapareció. En varios fragmentos de la obra, la recuerda con emoción y refiere sus intentos de encontrarla de nuevo:

Cuántas veces he deseado (...) seguir tus pasos hasta el interior oscuro de algún prostíbulo londinense o, de ser posible, hasta la oscuridad de la tumba.⁸

Si es que vive, sin duda nos habremos estado buscando mutuamente, al mismo tiempo, por los ingentes laberintos de Londres. (...) Puedo decir que en mis diferentes visitas a Londres he mirado en muchas miriadas de rostros femeninos con la esperanza de encontrarla.⁹

Considerando además que, en sus alucinaciones de opiómano, la figura de Ann se le reaparecerá años más tarde (véase pp. 200-201), estas líneas de De Quincey nos ofrecen la clave intertextual de pasajes como el de los versos 42-52:

Y bajo la noche caminaba, buscándola a ella
por suburbios de Londres, a la niña harapienta
vista en todos los rostros de las prostitutas...

A propósito de este última referencia, debemos señalar por último que el nombre de Ann –que no aparece explícitamente en ninguna línea del texto de Panero– oculta sin duda el de Ana María Moix, al que alude en varios poemas de este mismo período, como *Ann Donne: undone* o *El canto del llanero solitario*.

⁷ De Quincey (1997: 115-118).

⁸ *Ibid.*, p.117; traducción de Miguel Teruel.

⁹ *Ibid.*, pp. 133-134.

5. *A modo de conclusión*

Desde el siglo XIX al menos, el mundo de la droga y sus efectos sobre el individuo –y en particular, el de los derivados del opio– ha alcanzado la categoría de motivo literario. Desde De Quincey y Baudelaire hasta Huxley, Burroughs o Bulgakov, encontraremos muy diversas maneras de plantearlo.

El poema que hemos analizado, en cierta forma, realiza un “elogio” de la sustancia, una alabanza a sus poderes; pero de un modo indirecto, completamente distinto a la tradicional enumeración de sus virtudes (compárese, por ejemplo, con “La canción de la morfina” de Julián del Casal). La droga se encarna en un personaje que aúna múltiples resonancias, que es al mismo tiempo Ann, Monelle y todas las niñas prostitutas de la literatura decimonónica; se identifica, así, con la consolación del dolor y la miseria, el regreso a la infancia perdida. Al igual que la “harapienta princesa” es una y muchas mujeres (la propia Monelle lo adviertía: “*Je suis celle-ci et celle-là, et celle qui n' a pas de nom*”¹⁰), la ciudad es la Londres del siglo XIX y la intemporal de T.S. Eliot, y en la voz del sujeto lírico hablan tanto Schwob como De Quincey o un adicto anónimo en una habitación cualquiera. Por otra parte, la presencia de Ana María Moix que hemos señalado, velada por esta compleja red de alusiones literarias, permitiría clasificar a “Condesa Morfina” como un poema amoroso.

La habilidad con que Panero utiliza estos intertextos hace que el lector no los reciba como un halago a su cultura literaria sino como un desafío a su imaginación. En esto se distancia tanto del culturalismo decorativo y superficial como de la fácil compli-cidad de la cita conocida, tan abundantes en nuestra poesía desde los años 70 hasta la actualidad. Se realiza, de esta forma, una relectura de la tradición entendida en un sentido amplio –sin limitarse a una lengua o país, ni distinguir entre narrativa y poesía–, revelándola bajo una luz distinta y sorprendente.

¹⁰ Schwob, *op. cit.*, p. 14.

BIBLIOGRAFIA

- BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- BLESA, Túa (1995): *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar.
- JAIN, Manju (1991): *A critical reading of the Selected Poems of T.S. Eliot*, Oxford University Press.
- PANERO, Leopoldo María (2001): *Poesía completa 1970-2000*, ed. T. Blesa, Madrid, Visor.
- DE QUINCEY, Thomas (1997): *Confesiones de un inglés comedor de opio*, ed. M. Teruel, Madrid, Cátedra.
- DE RIQUER, Martín (1975): *Los trovadores*, Barcelona, Planeta.
- SCHWOB, Marcel: *Le livre de Monelle*, doc. electrónico: <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=89653&T=2>
- SPENSER, Edmund (1985): *Poetical works*, ed. J.C. Smith & E. De Selincourt, London, Oxford University Press.

LITERATURA COMPARADA

BARTLEBY, EL ESCRIBIENTE Y “SI EL CORAZÓN PENSARA DEJARÍA DE LATIR” DE LOS GIRASOLES CIEGOS: RENDICIONES SIN PÉRDIDA

JORGE BERENGUER MARTÍN
Universidad de Castilla-La Mancha

El propósito de esta comunicación se centra en comparar dos cuentos, *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville (1819-1891) y el primer cuento de los cuatro que componen *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (1941-2004), “Si el corazón pensara dejaría de latir”, que se caracterizan por presentar un personaje que decide rendirse. Sin embargo, su rendición no implica pérdida. El comportamiento excéntrico, contrario a la norma social, del capitán Alegría y de Bartleby significa en realidad, en la tesis defendida en esta comunicación, la resolución de un problema moral de una manera no convencional mediante un común proceso hacia la compasión.

A cada uno de los personajes de los que nos ocupamos, a Bartleby y a Alegría, les acompaña una frase emblema como síntesis ontológica e, incluso, con riesgo, podríamos decir que como epítome e icono vivencial. Bien es cierto que en el caso del capitán Alegría no hay ese pulso hipnótico recurrente de Bartleby, que con esta serena respuesta elude realizar acciones y atempera el carácter del abogado narrador, pero sí está presente en ambas la rotundidad de una frase que pone en vilo la vida por sus implicaciones existenciales. En el primero es “preferiría no hacerlo” y en el segundo “soy un rendido”.

Para explicar el sentido de la frase de Bartleby estimamos oportuno ponerla en relación con la interpretación de Patrick (1969) del texto en su integridad, quien considera la narración en el contexto de la doctrina de la necesidad. Su tesis sostiene que los actos de voluntad son actos de elección y preferencia. Ahora bien, la voluntad implica grados de libertad, pues las necesarias restricciones de la sociedad descansan en la libertad individual. De esta forma se impone la doliente escisión entre la necesidad, como la responsabilidad de ser eficiente y productivo en la sociedad capitalista, y la voluntad, como poder, oportunidad y ventaja de hacer lo que se desea: “The necessitarian explanation of the restrictions placed on freedom is simple that there is a vast difference between being at *liberty* to do as one pleases and having the *power* to do as he pleases” (Patrick, 1969: 44). Vivir en sociedad significa moverse dentro de los límites estrictos de la necesidad, del deber que hay que cumplir. Bartleby y el capitán Alegría se apartan de este dictado, de ahí que se les tome por faltos de juicio, pero en los dos hay una consideración superior que se escapa a la comprensión de los demás.

Ahora se comprende, por tanto, que según van en crecimiento las objeciones de Bartleby a hacer algo, culminadas cuando se niega a seguir copiando documentos, crezca su libertad, inmediatamente coartada por la autoridad cuando se le encarcela por vagabundo. Siguiendo esta interpretación de Patrick, la libertad es la ausencia de todos los impedimentos para la acción y, en consecuencia, declinando hacer toda acción, Bartleby se libera. Lo mismo hace Alegría, que se libera de la culpa de magnicidio siendo un rendido para el que mata y para el que muere.

La afirmación “Preferiría no hacerlo” es un estado de elección como expresión de la libertad individual, es decir, expresa el deseo hipotético de hacer algo, pero la voluntad final se deposita en el otro. El capitán Alegría también quiere escapar de los demás, pues, como en Bartleby, está primero la rendición interior y después la entrega del destino personal a los demás. Así se justifica en “Si el corazón pensara dejaría de latir”

cuando se lee: “Primero se rindió, después se entregó al enemigo (13)¹”. Con la expresión “soy un rendido” en vez de “me rindo”, que proclama el efecto estático de lo sobrevenido sin más, se quiere resaltar el acto de conciencia en un proceso de ir rindiéndose poco a poco.

El comportamiento de Bartleby y de Alegría no es una forma de rebeldía contra el estado de cosas; son casos de resistencia pasiva. El ser humano es inofensivo en su pasividad y su lucha se dirige contra las fuerzas aniquiladoras de la deshumanización. Alegría reacciona contra los desastres de la guerra y Bartleby contra el mercantilismo alienante de la productividad capitalista.

Otros críticos, como Agambem o Deleuze², hacen una lectura diferente y se inclinan por pensar que la narración sobre Bartleby sustituye el problema de la doctrina de la necesidad, es decir, el viejo problema del titanismo romántico entre lo que se quiere (voluntad) y lo que se debe (necesidad), entre realidad y deseo, por una ideología de la preferencia negativa, fórmula que remite a la potencia de no ser en un espacio borroso, sin contexto (González y Vaello, 2000), sin asideros con la realidad e indiscernible en su relación con el entorno.

Un rasgo común a tener en cuenta de ambos relatos es que la peripecia de los personajes se presenta asociada a espacios. Con palabras más claras: sus decisiones están vinculadas a lugares e incluso el giro final que experimentan sus historias está asociado a cambios espaciales, aunque de signo diferente en cada caso. Expliquemos esto. El capitán Alegría, una vez que decide ser un rendido, traspasa las líneas enemigas y se entrega al bando contrario, bando que será el perdedor y acogerá al rendido como un loco, pues es conocedor de que al día siguiente los rendidos serán ellos, el bando republicano. Se le recluye en unos calabozos, que primero estarán bajo mando del frente republicano y, posteriormente, serán propiedad del ejército falangista. Su acto de traición será repudiado con un juicio militar sumarísimo. Celebrado el consejo de guerra, se degrada a Alegría, se le expulsa del ejército y es calificado de traidor, pero lo peor que se le viene encima es que se le castiga con el fusilamiento. Los reos son llevados para ser asesinados a Arganda del Rey. En el lugar marcado, Alegría se pone junto a los demás condenados y cuando el estallido de los rifles rompe el silencio, se desvanece. Recobra el conocimiento enterrado en una fosa común: ha escapado a la muerte. La bala, que debería haberle dado muerte, resbaló por la parte alta del cráneo.

Es aquí, cuando nuestro personaje toma otra decisión, de acuerdo con el rumbo inesperado que han tomado los acontecimientos: quiere volver a su pueblo natal, Huérmeces (provincia de Burgos), para morir. Una vez que consigue llegar, fiel a su consigna de ser un vencido, se entrega a los soldados, de nuevo.

Por otra parte, el impulso traslatorio de Alegría, de traspasar una frontera que va más allá de lo físico en sus connotaciones, se convierte en fobia de reclusión estática en el caso de Bartleby. Al empezar a trabajar en la oficina, se le sitúa cerca del despacho del abogado, ocupando un rincón junto a una ventanita que daba a un muro ciego, separado de los demás por un biombo. Éste será el espacio al que Bartleby se aferrará con uñas y dientes, como si ese rincón de la oficina fuera su tierra natal o el círculo sagrado que de alguna manera le protege. Esta idea se confirma si recordamos que la segunda negativa de Bartleby se produce en el momento en el que se le pide que acuda a Correos, es decir, que abandone su espacio. Su fobia a cambiar de espacio alcanza el máximo cuando un domingo, por casualidad, el abogado pasa cerca de su oficina y

¹Alberto Méndez (2005): “Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir” en *Los Girasoles Ciegos*, Barcelona: Anagrama, 13–36. Citaré por esta edición. Entre paréntesis doy el número de página.

² En Melville (2000).

decide subir, se encuentra que Bartleby está allí. Pero su sorpresa mayúscula está por llegar, pues Bartleby, imperturbable y con manso descaro, dice “preferiría no dejarlo entrar”, esto es, el empleado niega la entrada al arrendatario de la oficina. Entonces el narrador de la historia no sólo cobra conciencia de que Bartleby vive miserablemente en su rincón de la oficina sino que la misión beatífica del narrador abogado para con Bartleby no es otra que la de proporcionarle asilo. El abogado pondrá todo su empeño es “dar sentido” a la vida de Bartleby, pero no hay remedio pues: “Normalmente se entendía que él «preferiría no hacerlo», en otras palabras, que se negaba en redondo (91)³”. La situación es insostenible. El abogado toma la decisión de echarlo del trabajo; Bartleby no se va y, en consecuencia, el narrador decide trasladar el negocio a otras oficinas. Los nuevos propietarios del inmueble se encuentran con Bartleby allí, y sigue en su postura de inmovilismo. Se expulsa al escribiente del lugar, pero continúa rondando la oficina, en el único acto de porfía y voluntad que se le conoce, como si su único rasgo de identidad sea la pertenencia al rincón que ocupa en la oficina. No obstante, la narración experimenta un giro cuando se le traslada a las Tumbas, el presidio de Nueva York, por vago. Se separa a Bartleby de su única raíz identitaria. Los demás toman por él las decisiones, el peso insoportable de la necesidad se ha abalanzado sobre él y Bartleby hará uso de su última expresión de libertad, la suprema: dejarse morir.

Como se comprueba, en los personajes de que nos ocupamos su desarrollo vital se produce en dos actos. Bartleby cose su destino al rincón de una oficina, Alegría se entrega al bando contrario. Bartleby es arrebatado de su lugar-coraza y se le traslada a la cárcel; Alegría burla la muerte y decide volver a su pueblo natal. Sin embargo hay diferencias en el sentido que tiene el espacio para cada uno. Para Bartleby la vinculación territorial es la forma de sustitución de la falta de contexto y en Alegría un paso de recuperación de la dignidad. Pero ambos tienen en común su resistencia a no perder, en ambos se formula la fidelidad a un compromiso ideológico, en uno más claro que en otro: la rendición sin pérdida.

Gillian Brown (1987) basa un artículo en proponer la agorafobia como la explicación del enigma de Bartleby. La agorafobia además de una enfermedad psíquica contra los espacios abiertos y repletos de gente, también expresa el miedo doméstico a la falta de productividad. La forma de vida americana ya a principios del XIX empieza a potenciar el autocontrol en función de la productividad, el autocontrol de la productividad sustituye a la voluntad, de forma que los trastornos que puede provocar son la agorafobia (reclusión en la oficina), la ansiedad (incapacidad para hacer algo) y la anorexia (dejarse morir de hambre en prisión).

Al contrario de Bartleby, del que cualquier dato biográfico o de comportamiento es una incógnita, al personaje del capitán Alegría se le quiere dar un soporte que explique su decisión de rendirse al bando contrario en el momento en que su bando va a ganar la guerra. De hecho, todo el cuento podría ser visto a la luz de interpretarse como un informe puesto a disposición de explicar los últimos días del personaje⁴. La causa de su rendición se debe a la naturaleza misma de la guerra. En el cuento se menciona en un

³ MELVILLE, Herman (1987): *Bartleby, el escribiente. Benito Cereno. Billy Budd*, ed. J. Lavid, Madrid, Cátedra. Citaré por esta edición. Entre paréntesis doy el número de página.

⁴ De ahí la incursión a lo largo de la historia de cartas de su novia Inés, la hoja de servicio, los partes de Intendencia, el acta del juicio sumarísimo o declaraciones de testigos.

momento que se lucha por usura (13), y así es, no hay épica o valor en la guerra, sino la codicia por acumular muertes, el veneno de aniquilar, de no dejar nada hasta vaciar el propio corazón del que mata; no se quiere tener vencidos sino aplastarlo dando un golpe de autoridad. Alegría no quiere formar parte de la victoria: “Hecho el recuento de existencias, todo cuadra cabalmente con los estadillos adjuntos, todos menos el oficial que esto firma, que se considera a sí mismo un círculo cuadrado, un espíritu metálico, que, abominando de nuestro enemigo, no quiere sentirse responsable de su derrota (22)”. Todos están muertos, algunos cayeron en el campo de batalla o se desplomaron inertes al ser fusilados, pero los supervivientes, vencedores y vencidos, dejaron de ser hombres, cambiaron el alma por una bala, y ahora son restos del horror en espera de su propio final, amedrentados.

¿Son estos soldados que veo lánguidos y hastiados los que han ganado la guerra? No, ellos quieren regresar a sus hogares adonde no llegarán como militares victoriosos sino como extraños de la vida, como ausentes de lo propio, y se convertirán, poco a poco, en carne de vencidos. Se amalgamarán como quienes han sido derrotados, de los que sólo se diferenciarán en los estigmas de sus rencores contrapuestos. Terminarán temiendo, como el vencido, al vencedor real, que venció al ejército enemigo y al propio (36).

Este enemigo omnipotente e igualador es la muerte.

El capitán Alegría y Bartleby comparten también un aspecto desvalido, de gente pausada e incluso pusilánime, de gente que pasa por la vida sin hacer ruido. Al capitán Alegría se le caracteriza de la siguiente manera: “Elegió entremorir sin pasiones ni aspavientos, sin levantar la voz más allá del momento en que cruzó el campo de batalla (13)”. Y más adelante se inserta al personaje en la mecánica voraz del automatismo: “(...) Un cansancio sumergido y el pasar de los muertos le transformó, según sus propias palabras, en un vivo rutinario” (16). De hecho, su apariencia es ajena a los asuntos de la guerra: “No había nada fiero ni castrense en su aspecto: más bien parecía un pasante de notario disfrazado de soldado (16)”. Perfectamente Alberto Méndez podría haber puesto “escribiente” en lugar de “pasante de notario”. A Bartleby se le caracteriza, igualmente, por su aspecto hierático, imperturbable, de hombre corriente: “En respuesta a mi anuncio, una mañana apareció en el umbral de mi oficina un joven impenetrable (83)”. Y es justamente este aspecto tibio y descafeinado el que convence al abogado a contratarle: “Le contraté, contento de tener en mi equipo de amanuenses un hombre de aspecto tan extraordinariamente sosegado (83)”.

Su aspecto, carcomido por empleos tediosos y por ver la vida pasar, afianza su caracterización como personajes fuera de lugar y provoca una impresión mayor de tragedia cuando su porvenir se transforma en una épica de brazos caídos. Tanto el capitán Alegría como Bartleby son víctimas. Durante toda su existencia vivieron atados a unos deberes y obligaciones, fueron útiles a la sociedad y tuvieron una conducta sin mácula, hasta que un día, movidos por una convicción de orden superior, protestan contra el orden, sin chillar ni rebeldías, no cumpliendo con sus deberes y obligaciones, que consideran contrarios. Estas palabras sobre los protagonistas de las historias de Melville también se podrían aplicar, con el debido ajuste, al personaje del capitán Alegría:

In fact, Melville resists long-suffering submission as a solution to problems. His patient figures are mostly victims, or, as John Seelye has remarked, prisoners. In the post-*Pierre* fiction, they are no better off than Melville's previous aggressors. Benito Cereno is as empty as the skeleton on the front of his ship; Bartleby dies curled up in front of a wall in the Tombs, having affirmed nothing but his lack of affirmation; Jimmy

Rose becomes a ragged spectre who haunts the tea time of his old acquaintances (Haberstroh, 1980: 112-113).

Alegría y Bartleby son víctimas del vacío y el absurdo de la propia existencia, que se esconde en la capa superficial de las convenciones sociales, de las reglas del guerrear en el primer caso y de las políticas de productividad y eficiencia del mercado en el segundo. Bartleby y Alegría son víctimas tranquilas, en la desquiciada tranquilidad de la desesperación. El valor de este sacrificio de los dos personajes al renunciar a la vida es despertar un sentimiento de compasión.

La naturaleza de este sentimiento de compasión nace de diferente forma de acuerdo con el diferente punto de vista narrativo adoptado en “Bartleby” y “Si el corazón pensara dejaría de latir”. En este último cuento la perspectiva narrativa adoptada es la de un narrador externo a la historia que pretende: “Presuponer lo que piensa el protagonista de nuestra historia es sólo una forma de explicar los hechos que nos consta que ocurrieron (20)”. La voz narrativa, por tanto, está puesta al servicio de esclarecer los acontecimientos que rodearon los últimos días de vida del capitán Alegría de forma verídica así como penetrar en las razones de su comportamiento. De esta manera se comprende el espesor moral que adquiere el personaje. En “Bartleby” la cosa es bien distinta. La historia es narrada a través del abogado que contrata a Bartleby y desempeña un papel clave en su suerte final.

Con gran acierto, Morgan (1993) ha destacado que el narrador, más que el personaje que da título al cuento, hace un viaje de descubrimiento que corre parejo al sentimiento de piedad cristiana que desarrolla. Se perfila al abogado por medio de sus buenas maneras, su cortesía y su talante pacífico y prudente. Inicialmente, Bartleby trabaja como un autómatas tal y como el narrador le exige. Tan pronto como empieza la serie de “preferiría no hacerlo”, el narrador empieza a penetrar en el enigma de su persona y se irá modificando su percepción de él según avanzan los acontecimientos. Al principio sólo existe una vaga intuición: “Pero había algo en Bartleby que no sólo me desarmaba de forma extraña, sino que, sorprendentemente, me conmovía (86)”. Por esta razón el abogado se apiada de él y se muestra voluntarioso pues cree que es su obligación de buen cristiano para remuneración en la limpieza de su conciencia y salvación de su alma. Tras el suceso del domingo en que le descubre desvalido en la oficina, la piedad para aliviar el daño físico se torna conciencia del alma y lo considera “un trastorno innato e incurable (96)”. Entonces abogado y escribiente confraternizan:

Por primera vez en mi vida se apoderó de mí una melancolía punzante e irresistible. Antes nunca había experimentado otra cosa que no fuera una tristeza no del todo desagradable. El lazo de humanidad compartida me arrastraba irremisiblemente a la tristeza. ¡Una melancolía fraternal! Pues tanto Bartleby como yo éramos hijos de Adán (94).

Este sentimiento de melancolía fraterna impregna también toda la historia de “Si el corazón pensara dejaría de latir”⁵. Sin embargo, y aquí es donde se explica la importancia de la perspectiva narrativa, en el cuento de Méndez, el capitán Alegría no encuentra comprensión en los demás, es una persona escindida y rechazada por republicanos y nacionales. El relato, falsamente informativo de su vida, suscita en el lector ese sentimiento de compasión. En el cuento “Bartleby”, por el contrario, Melville hace arraigar el sentimiento de compasión de la voz del narrador, sin disimular, por otro lado, la mirada irónica vertida contra el mundo, contrapuesto al de Bartleby, que encarna el abogado. Lo que es más, el abogado narrador llega a cobrar el conocimiento

⁵ La compasión en “Si el corazón pensara dejaría de latir” es suscitada exclusivamente en el lector, mientras que en “Bartleby el escribiente”, la piedad proviene del abogado y luego, si la ironía y el ridículo dejan lado, del lector.

de que Bartleby es una prueba que le ha enviado Dios para demostrar su virtud: “Bartleby me había sido adjudicado por algún propósito misterioso de una Providencia omnisciente (105)”.

No obstante sigue predominando en el narrador abogado un sentido práctico y utilitarista, representando su figura los aspectos prácticos de la vida. Tan pronto como Bartleby decide dejar de escribir, el lazo de proximidad que los unía desaparece. Bartleby fue contratado para desempeñar una función, la de amanuense, para ser rentable, y, si se niega a continuar trabajando, el contrato se rompe. El abogado finalmente despide a Bartleby, después de mucho tiempo siendo permisivo en exceso y sin hacer nada para gobernar a sus empleados. Con el despido, el sentimiento de compasión es sustituido por un sentimiento más egoísta: “La vanidad superaba a la piedad. No podía por menos de vanagloriarme de mi habilidad magistral en librarme de Bartleby (101). El resultado es que Bartleby preferiría no abandonar la oficina y “obliga” al abogado a trasladarse a otras instalaciones. Los nuevos propietarios del local junto con el propietario de la finca le van a visitar para demandarle que convenza a Bartleby y se marche de la oficina. En los términos más sosegados y diplomáticos posibles, le ofrece varios trabajos a lo que Bartleby responde con “Preferiría no hacer ningún cambio (110)” e, incluso, llega al extremo de ofrecerle su propia casa. Luego después, cuando el escribiente está en la cárcel, le hará visitas y procurará proporcionarle el mejor alimento que se pueda encontrar. Pero Bartleby, al igual que el capitán Alegría, ya ha tomado su decisión, el único horizonte que se abre es la muerte.

El cuento de “Bartleby” se cierra con un epílogo final donde se cuenta el único dato que se conoce de Bartleby y se entona un canto epifánico de salvación por los que murieron sin esperanza, por los que murieron ahogados por calamidades no aliviadas. Como resultado el abogado desarrolla un sentimiento de compasión que no había tenido antes. Este sentido es expresado en la exclamación final, “Ah Bartleby! Ah, humanidad!”. De esta forma, la vida de Bartleby ha sido una rendición sin pérdida pues el cuento deja abierto en su final cuál será la actitud posterior del abogado, si seguirá atado a los aspectos mercantiles y materiales de la vida o si, por el contrario, modificará su visión del mundo.

Este mismo canto epifánico de compasión se halla en “Si el corazón pensara dejaría de latir” a través de la honestidad del capitán Alegría, a través de su limpieza de corazón al negarse a admitir la masacre de sus iguales. Así se salva de la derrota. No pierde, pues burla en una ocasión la muerte (y no concibo mayor victoria que ésta). Al final de la historia, como también hace Bartleby, se toma la soberana libertad de elegir morir como monumento a la lealtad de sus principios.

Tanto Alegría como Bartleby han conseguido, suscitando compasión, un sentimiento de hermandad, que traspasa los lazos congénitos de las convenciones sociales (jefe-trabajador, soldado-vencido), con el patetismo de la expresión de los efectos destructores para el ser humano de la opresión y del aislamiento: “Sólo así se constituye una sociedad de hermanos, en la que prima la alianza sobre la filiación: el pacto de sangre sustituye a la relación por consanguinidad (González y Vaello, 2000: 263)”

En conclusión, la actitud de los dos personajes, la de preferir no hacer algo y la de ser un rendido, precipitadas al trágico desenlace de la muerte, se inscriben dentro de un compromiso con los demás, dentro de una poética del vosotros, pues la más o menos incógnita de sus conductas, en apariencia, a causa del desvarío y la irracionalidad, son en realidad rendiciones sin pérdida, es decir, hermanamiento en la derrota.

BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, Gillian (1994): "The Empire of Agoraphobia", en *Herman Melville. A Collection of Critical Essays* ed. M. Jehlen, New Jersey, Prentice Hall, pp. 139-150.
- COMPHOUT, Gustaafvan (1993): "The Confidence-Man: Melville and the Problem of Others", *Studies in American Fiction*, 1, 21, pp. 37-50.
- DAVIS, Todd F. (1997): "The Narrator's Dilemma in «Bartleby the Scrivener»: The Excellently Illustrated Re-statement of a Problem", *Studies in Short Fiction*, 34, pp. 183-192.
- GARZÓN, Raquel (2004): "Alberto Méndez recupera la posguerra en «Los girasoles ciegos»", *El País*, 20-2-2004, p. 40.
- HABERSTROH, Charles J. (1980): *Melville and Male Identity*, Rutherford / London, Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Press.
- HERRALDE, Jorge (2005): "En la muerte de Alberto Méndez", *El País*, 2-1-2005, p. 45.
- GÁNDARA, Alejandro (2006): "Los críticos de Alberto Méndez", *El Mundo*, 19-1-2006, <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/01/19/escorpion/1137660947.html>
- LAVID, Julia (1987) "Introducción", en Herman Melville: *Bartleby, el escribiente. Benito Cereno. Billy Budd*, Madrid, Cátedra, pp. 9-116.
- MASOLIVIER RÓDENAS, Juan Ángel (2004): "Donde habite el olvido", *La Vanguardia*, 17-3-2004,
- MELVILLE, Herman (1987): *Bartleby, el escribiente. Benito Cereno. Billy Budd*, ed. J. Lavid, Madrid, Cátedra.
- MELVILLE, Herman (2000): *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente. Más tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*, Valencia, Pre-Textos.
- MORGAN, Wilmfred (1993), "«Bartleby» and the failure of conventional virtue", *Renascence*, 4, 45, pp. 257-271.
- MÉNDEZ, Alberto (2005): "Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir" en *Los Girasoles Ciegos*, Barcelona: Anagrama, 13-36.
- PATRICK, Walton R. (1969): "Melville's Bartleby and the Doctrine of Necessity", *American Literature*, 41, 39-45.
- PRIBEK, Thomas (1986): "The «Safe» Man of Wall Street: Characterizing Melville's Lawyer", *Studies in Short Fiction*, 23, pp. 191-195.
- SCHAFFER, Carl (1987): "Unadmitted Impediments, Unmarriageable Minds: Melville's «Bartleby» and «I and my Chimney»", *Studies in Short Fiction*, 24, pp. 93-101.
- VAELLO, Paz y Guadalupe González (2000): "El desafío de la humanidad sin contexto: Herman Melville, *Preferiría no hacerlo*", *Anábasis: revista bibliográfica de Filosofía*, 3-4, pp. 259-264.
- VALLS, Fernando (2005): "Alberto Méndez o la dignidad de los vencidos", *Babelia*, 15-10-2005, p. 13.

OTREDAD EN PEDRO CUBERO SEBASTIÁN

IGNACIO DE LAS HERAS MORENO

Universidad Constantino el Filósofo de Nitra, Eslovaquia

1. *Estado de la cuestión*

Los libros de viajes son un género de difícil definición por abarcar textos que pueden ir desde la carta privada que envía un navegante español a su señor, hasta aquellos que rozan con el relato de aventuras, pasando por una lista de ciudades visitadas en las que se incorporan comentarios sobre las mismas. Sus caracteres variables exigen que hagamos un esfuerzo por homogeneizar criterios que respondan a todas las formas y a todas las épocas en las que aparecen –desde el primer texto de la *Egeria* en latín, hasta la más reciente crónica periodística sobre algún lugar remoto del planeta–. Uno de los mayores problemas que plantea el análisis de este género es que los grandes críticos de la literatura del siglo pasado –Genette y Todorov principalmente– dejaron a este género fuera de la literatura por dos motivos. Uno fue precisamente por ese carácter variable que, a su juicio, impedía hallar elementos comunes en textos tan dispares, y el otro fue que debido a la cercanía de esta clase de textos al mundo referencial –dada por el intento de mimesis de las nuevas realidades– se alejaban tanto del mundo literario que hacía que no pudiésemos hablar de *literariedad*.

Ya evoqué numerosos ejemplos que certifican que las propiedades “literarias” se encuentran también fuera de la literatura (desde el juego de palabras y la canción infantil hasta la meditación filosófica, pasando por el reportaje periodístico o el relato de viajes)¹.

Lo que tratamos de proponer hoy aquí es invertir esta relación, pues es precisamente ese intento de mimésis, al intentar describir las nuevas realidades el que hace que los textos adopten una perspectiva de otredad; al reflejar el yo/ frente a lo otro, incorporan elementos literarios en su composición.

2. *Ideas de Iuri Lotman (otredad) y Paul Ricoeur (mismidad)*

Antes de pasar a ver como funcionan esos elementos literarios, me gustaría exponer algunas de las ideas en las que se basa la teoría de la otredad. Iuri Lotman² un pensador ruso fallecido en 1996 y conocido por haber sido el iniciador de la Escuela de Tartu-Petrogrado, en sus obras se pregunta si es posible la traductibilidad de la realidad que nos rodea. En su terminología emplea el campo del yo como lo conocido y el campo del otro como lo desconocido. A lo conocido por el yo le llama semiosfera, y a lo desconocido por el yo espacio fuera de la semiosfera.

"Todo el espacio semiótico puede tomarse como un solo mecanismo, si no organismo. Así, no será este o aquel ladrillo el que aparezca como cimiento, sino el "gran sistema" denominado "semiosfera". La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la semiosis" (Lotman 1970, p. 13)³

¹ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996, p. 22

² Me gustaría agradecer al Dr. Manuel Cáceres su esfuerzo de difusión de la obra de Lotman en la página web del departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura <<http://www.ugr.es/~mcaceres/lotman.htm>> [Consulta: 28 de marzo de 2006].

³ <http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_28_es?lang=es> [Consulta: 25 de marzo de 2006].

2.1 Aplicación a los libros de viajes

Estas ideas pueden servir para explicar en parte en qué consiste el género de la literatura de viaje. Si bien es cierto, que sobre todo son aplicables a un importante subgrupo de los libros de viajes, aquellos textos que cumplen las siguientes características: 1) Son autobiográficos en la medida que el narrador se identifica con el viajero-p⁴. 2) Son publicados en vida del autor y le proporcionan cierta fama. 3) Se imprimen en tamaños manejables por el lector, generalmente en cuarta, lo que está relacionado con el uso que el editor prevee para el libro; un libro de viajes que viaja. 4) Se especifica que uno de los objetivos de la publicación del libro es el de la difusión de los conocimientos que en él se incluyen, bien sea por gloria terrenal o espiritual (enseñanza moral).

Algunos de los libros que reúnen estas características son:

Las *Relaciones* de Juan de Persia (Valladolid, 1604), las *Relaciones* de Pedro Teixeira (Amberes 1610), el *Viaje del mundo* de Pedro Ordóñez Ceballos (Madrid, 1614, 1616), la *Relación* de Diego Portichuelo de Rivadeneyra (Madrid, 1657) o las *Peregrinaciones* de Pedro Cubero Sebastián (Madrid, 1680).

En este grupo de textos es posible aplicar las ideas de Lotman ya que si entendemos que el viajero que se enfrenta a una realidad desconocida por él y sus semejantes (cultura de procedencia) se coloca a sí mismo en el papel de traductor de nuevas realidades y aceptamos que puesto que ha aceptado que se publique su libro, quiere que esa realidad se transmita a sus semejantes, el viajero sería el traductor que lleva las nuevas realidades a la semiosfera de la cultura de procedencia.

Por eso los viajeros son elementos clave de la cultura de los pueblos ya que son los encargados de contruir la semiosfera que permita la traductibilidad de "realias" o realidades ajenas a la cultura de procedencia.

"Lotman imagina el conjunto de textos y lengua en interacción recíproca como un sistema y lo llama "semiosfera". Una de las principales cualidades de este sistema es su capacidad de delimitación. La semiosfera está confinada a un espacio circundante, que puede ser extrasemiótico (donde no se producen procesos de significación, como un espacio natural) o heterosemiótico"

"Tal como sucede en el mundo geográfico, es la noción de "frontera" lo que reclama el concepto de "traducción". Donde no hay fronteras, no hay necesidad de traducción"

"([...] la frontera semiótica es la suma de los filtros traductivos bilingües, por donde el texto que pasa se traduce a otra lengua (o a otras lenguas), y que se encuentra fuera de una semiosfera determinada. La "clausura" de una semiosfera se manifiesta en el hecho de que no puede entrar en contacto con textos heterosemióticos ni con no textos. Para que estos textos puedan aparecer como reales a los ojos de una semiosfera dada, ésta debe traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno, es decir, semiotizar los datos. Por esta razón, *los puntos de frontera de la semiosfera pueden considerarse similares* a los receptores sensoriales que transmiten los estímulos externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o *a bloques de traducción* que se adaptan a una cierta esfera semiótica, a un mundo que le es extraño (Lotman, 1992, p. 13)"⁵

⁴Término con el que designo al protagonista de este subgrupo de los libros de viajes, debido a que con frecuencia observamos como este personaje adquiere tonos de heroe en la medida que su lucha contra los elementos y las dificultades a veces está por encima de lo humano.

⁵Las tres citas proceden de

2.2 La mismidad o la definición de uno mismo frente al otro

Pero además donde no hay fronteras no sólo no hay necesidad de traducción, sino que tampoco hay necesidad de autodefinición. Uno sólo tiene necesidad de definirse cuando se encuentra fuera de casa. Cuando la percepción de lo otro nos obliga a definirnos a nosotros mismos. Es lo que Ricoeur llama la mismidad en su libro *Sí mismo como otro*⁶.

"Así como un pensamiento sin descripción verbal permanece como hecho extrasemiótico, no adquiere sentido para ningún sistema externo a la psique individual si no se traduce en palabras, de igual modo un fenómeno externo, extrafísico (por ejemplo, la presencia de un roble en el prado) permanece como hecho que no existe en la semiosfera hasta que se traduce a algún tipo de código. Desde un punto de vista semiótico, sigue siendo 'otro' hasta el momento en que el mundo de la semiosis lo incorpora."⁷

Esto se ve sobre todo con las comidas, en la medida que *klobasa* no es chorizo y *jatarnica* no es morcilla, o que morcilla pueda ser de sangre, cebolla o arroz y en la cabeza del hablante (el *representamen* de Peirce o también llamado *interpretante*, según la terminología semiótica) que esta escuchando la traducción aparezcan las imágenes de los objetos conocidos por él, dependiendo si ha viajado o está acostumbrado a que las palabras no siempre sean lo que parecen ser:

"El traductor pasa a ser, en un amplio sentido y desde la perspectiva de la traducción total, el instrumento de la vida en la semiosfera. La traducibilidad es un concepto relativo, pero se garantiza un mínimo de ella por la contigüidad de muchos sistemas (de muchas semiosferas) dentro del universo"⁸

El primer traductor es siempre el viajero que regresa a su tierra.

3. La otredad en Pedro Cubero Sebastián como elemento literario

Así pues es posible explicar los textos de la literatura de viajes según el grado literario que hagan de la representación de la otredad y la mismidad. De cómo se refleja el yo y cómo se refleja el *otro*. Es precisamente el esfuerzo de reflejo del otro y de identificación del suyo lo que lleva al autor a deformar la realidad haciéndola suya y recreándola a su antojo para llevar la idea que quiere dar de determinado pueblo. Como Luitprando⁹ Pedro Cubero Sebastián acentuará lo negativo de los alemanes, la pereza e inefectividad de los persas, lo engañoso de los basilios moscovitas, o la peligrosidad de los holandeses en el océano Índico.

<http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_28_es?lang=es> [Consulta: 25 de marzo de 2006].

⁶Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Madrid, siglo XXI, 1996.

⁷<http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_28_es?lang=es> [Consulta: 25 de marzo de 2006]

⁸<http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_28_es?lang=es> [Consulta: 25 de marzo de 2006]

⁹Luitprando de Cremona, *Informe sobre la Embajada a Constantinopla*. Ed. Bilingüe con introducción y notas, dir. Nocito, A., Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994, Citado por Sofía Carrizo Rueda, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 39, nota 6.

3.1. *El otro como incentivo del yo.*

La identificación del yo se plantea como una necesidad producida al enfrentarse a la nueva realidad en la que se encuentra el *otro*.

3.1.1 *Las ciudades*

Es el caso de los comentarios del viajero-p en relación a costumbres desconocidas en la sociedad de procedencia. Esta necesidad aparece sobre todo en las ciudades pues estas son por un lado los núcleos en torno a los cuales se estructura el resto del texto (Carrizo Rueda¹⁰ y Luda Klusáková¹¹) y por otro el lugar donde se entra en contacto con las nuevas realidades. Hablamos de necesidad porque nadie tiene necesidad de expresar su identidad entre iguales sino sólo cuando se encuentra en presencia de distintos, y esto ocurre cuando la observación de algo que nos llama la atención activa el sistema automático de comparación del *otro* frente al yo:

En este tiempo de la comida nos mostró el gran Sofí su grandeza. Lo primero, había muchos músicos (...) Luego sacaron por aquel patio muchos y hermosos caballos ricamente enjaezados (...) luego muchos camellos (...) Mucha diversidad de animales y entre ellos un borrico garañón, porque para aquel país es cosa muy estimada, porque no los hay. Traíanlo muy enjaezado y adornado como si fuera un hermoso caballo andaluz. No pude detener la risa cuando lo vi, por ser acá un animal muy común¹² (*PM*, cap. 26, p. 217).

Es entonces cuando nos definimos, (sebaidentifikacia¹³) frente a lo que nos resulta extraño y elegimos ser europeo frente a asiático, cristiano frente a turco o católico frente a protestante.

En el caso de Pedro Cubero Sebastián ésta sociedad será la católica frente a los protestantes, la cristiana frente a los turcos, o la europea frente a los persas.

3.1.1.1 *La otredad en las ciudades como lo diferente*

Una forma de entender la otredad en Pedro Cubero Sebastián es como lo extraño, lo diferente, lo novedoso, de ahí que cuando describa París o Londres, no sólo diga que son conocidas y por eso no las va a describir, sino que se concentra en París en las visitas, y en Londres en los hechos, dejando las descripciones para otras ciudades o regiones más exóticas, principalmente, Constantinopla, Moscovia, las ciudades Persas y las Molucas.

3.1.1.2 *La otredad en las ciudades como algo positivo*

La otredad no sólo se da en aspectos negativos, sino que se refleja también en la diferente forma de organización de las ciudades cercanas y las lejanas (culturalmente) como las persas. El que la ciudad se organice basándose en principios diferentes¹⁴ puede verse en lo que elige Pedro Cubero Sebastián para hablar de los persas, por ejemplo: En

¹⁰Sofía Carrizo Rueda, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 51–53.

¹¹Lud'a KLUSÁKOVÁ, *Cestou do Cařihradu. Osmanská města v 16. století viděna křesťanskýma očima* [=De viaje a Constantinopla. La ciudad osmana en el siglo XVI vista a través de los ojos de los cristianos]. Praha: ISV, 2003.

¹²*Breve relación de la peregrinación que ha hecho de la mayor parte del mundo*, Madrid, 1680. Citado como *PM*.

¹³Lud'a KLUSÁKOVÁ, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴Lud'a KLUSÁKOVÁ, *op. cit.*, p. 8.

Isfahan se escribe sobre el agua, el café, la música y los jardines. No se habla, como es el caso de otras ciudades sobre su capacidad de defensión, sus murallas, los edificios o se incluyen anécdotas. Este caso distinto de organización de ciudad nos transmite una sensación doble, por un lado de diferencia en el sentido que no se ajusta a los patrones esperados, (está fuera de la semiosfera) y por otras el de haber sido encantado positivamente por el atractivo de la ciudad. Es curioso que esto ocurra sólo con los persas y que con las ciudades turcas no pase eso, ya que éstas últimas son, más bien, espejos inversos en donde las iglesias son sustituidas por mezquitas pero el resto sigue siendo igual, no hay elementos de organización distintos.

3.1.2. *Nuevos términos*

La otredad también puede verse en las traducciones de palabras nativas. Dado que las nuevas realidades son desconocidas en la sociedad de procedencia se hacen necesarias las explicaciones y las comparaciones con elementos parecidos: „porque yo la miré muy despacio y los tiene, aunque muy pequeños, como los aviones de nuestra Europa (SP, cap. XXXV, p. 103)¹⁵”. A pesar de que el viajero-p esté en ese momento describiendo Leyden la visión de un esqueleto de manucodiata, ave originaria de las islas Molucas, le sugiere el sentido de pertenencia. Surge la necesidad de identificar al yo, frente a lo que es extraño.

Pero lo que resulta más llamativo es en Cubero la especificación del yo, que unas veces habla de Europa, otras de España y otras de nuestra tierra.

3.1.2.1. *Sentimiento de pertenencia*

Efectivamente unas líneas más abajo el sentimiento de pertenencia a una comunidad se reduce, pues ahora apunta a los españoles como grupo de procedencia:

Entre las innumerables islas que abraza el archipiélago oriental, que comúnmente llamamos los españoles archipiélago de San Lázaro, que por ser tantas no habemos podido los españoles que más habemos navegado (SP, cap. XXXV, p. 103).

3.1.2.2. *Nombres nativos y nombres en la cultura de procedencia*

También aparece reflejado el yo en las explicaciones apelativas al lector implícito con el que comparte rasgos comunes en la cultura. Es el caso de las comparaciones del tipo es un *nombre nativo* que es como un *nombre en la cultura de procedencia*:

Me aparejé para otros caminos mucho más dificultosos y en una calesa sin ruedas, que es en forma de un trillo de nuestra España, al cual carro llaman los naturales *eslita*¹⁶.

¹⁵Segunda peregrinación del doctor D. Pedro Cubero Sebastián, misionario apostólico del Asia y confesor general apostólico de los ejércitos del augustísimo señor emperador contra el turco en Hungría por la santidad de Inocencio Papa XI, donde refiere los sucesos más memorables, así en las guerras de Hungría, en el asedio de Buda, batalla de Arsan, y otras: como en los últimos tumultos de Inglaterra, deposición del rey Jacobo, y introducción del príncipe Guillermo de Nassau; hasta llegar a Valencia, de quien refiere las cosas notables. Valencia, Jaime de Bordazar, 1697. Citado como SP.

¹⁶Epítome de los arduos viajes que ha hecho el doctor don Pedro Cubero Sebastián, presbítero, misionero apostólico y confesor general de los ejércitos cristianos en las cuatro partes del mundo: Asia, África, América y Europa, con las cosas memorables que ha podido inquirir. Cádiz, Cristóbal de Requena, 1700, p. 3-4. Citado como E.

La diferente manera de construcción e interpretación según el orden de los elementos, Cuando introduce primero la explicación y luego el término nativo este último no interesa más que como algo anecdótico:

En las fábricas de estas naos no entra hierro, pues en lugar de clavos se valen de unos palos a quien ellos llaman tarugos (*E*, p. 10)

Sin embargo cuando primero se dice el término nativo, y luego se hace la comparación con el propio, estamos ante un acto de traducción de realidades, donde el reflejo del otro se hace a partir de: 1) Los conocimientos del yo. 2) La consciencia de cuál es su lector implícito, o grupo meta de la sociedad de procedencia. 3) El grado de expectabilidad que puede suponer el viajero-p en el grupo meta de la sociedad de procedencia al que dirige su escrito. 4) Cuál es la imagen que quiere crear del *otro*. 5) El contexto histórico social y el momento dado.

Según como se considere al otro, así se tendrá el yo. Ej: europeo frente a asiático en Moscovia, cristiano frente a turco en las guerras de Hungría, católico frente a nestoriano en Armenia, o católico frente a protestante en Hungría.

y muchas veces para pasar por él es menester para que pasen las *eslitas*, que es un pequeño carro, que va sobre la nieve sin ruedas, que deslizando sobre la nieve van caminando como los trillos de nuestra España (*PM*, cap. 19, p. 167).

Mas a nosotros nos fue forzoso esperar las ordenes del *zabandar* de Chamake, que es como si dijéramos gobernador y capitán general del gran sofí de Persia en ambas Armenias (*E*, p. 11).

Muy favorables, pues viniendo un *alicalicán* (que es lo mismo que doméstico de la casa real) (*E*, p. 12)

3.2. *Ficción del otro para representarse a sí mismo*

Según como se considere al otro, así se tendrá el yo. Ej: europeo frente a asiático en Moscovia, cristiano frente a turco en las guerras de Hungría, católico frente a nestoriano en Armenia, o católico frente a protestante en Hungría.

3.2.1. *El yo como lo positivo*

Pero lo que resulta más interesante es cuando el otro se usa como excusa para que en el contraste aparezca el yo mejorado, al afear al otro, el yo se embellece, esto ocurre en los casos en que a modo de *exemplum* se escogen microdialogos, o descripciones de acciones en las que se subraya la malignidad del otro para resaltar la bondad o inteligencia del yo.

Es lo que Ricoeur denomina mismidad, cuando se finge el otro para representarse a sí mismo. En el siguiente ejemplo observamos dos posiciones del yo, en el primero se presenta el yo cristiano pero católico, frente al otro cristiano también pero protestante; en el segundo es los cristianos contra los turcos. En el primer caso, se trata de *afear la conducta (mismidad)* de una parte del ejército que ha desobedecido la orden de su general, con el fin de acentuar los rasgos que más adelante se verán engrandecidos, de salvajismo de protestantes frente a humildad y obediencia de católicos. En el segundo caso se trata de un *simbolo externo (otredad)* el de ir rapados, que si a primera vista parece ir encadenado con la idea de señal de enemigo, se descubre más tarde que no puede ser usado como elemento diferenciador por la gran mezcla que existe en el ejército multicolor cristiano.

3.2.1.1. Alemanes

Mandó con un bando general, que pena de la vida nadie se moviese de sus puestos al despojo.

Mas no por tanta prevención dexaron las alemanas de ir aquella noche y despojar los cuerpos muertos, hasta dexarlos desnudos; porque mandando su alteza al otro día por la mañana, que fuesen los padres confesores de todo el ejército á reconocer el campo y que á los que hallassen cristianos los enterrassen y á los bárbaros los echassen al río Sabo. Mas no se pudo poner esto en ejecución porque a todos los hallamos desnudos. Y áun lo que puedo assegurar que muchos de ellos estaban sin pellejo, porque los desollaron los alemanes. Y algunos cadáveres vimos, que abiertos como carneros les sacan las enjundias y friéndolas en unas sartenes echan el s???ain en unas calabazas.

Visto esto, fui en nombre de todos los confesores del ejército á representarlo á su alteza. Respondióme, que cómo era possible, aviendo echado un bando como el que echó. A lo que respondí:

–Esto es, señor, lo cierto, vuestra alteza disponga lo que fuere de su gusto.

Díjome, que quién los avía despojado. Respondí, que las mujeres de los alemanes. Y que lo que su alteza había mandado, que separassemos los cristianos de los bárbaros, tampoco tenía remedio; porque como los húngaros transilvanos y gente de Alvanea iban rapados como los mismos turcos y los cuerpos todos hinchados, no se podían diferenciar. Y assí, visto esto, mandó su alteza que pues las mugeres alemanas se habían hallado al despojo, sirviessen también de ayuda al entierro, que fue echar los cadáveres al río; lo cual se ejecutó de repente. Mas no por esto cessó la intolerable corrupción y influencia del aire; porque aviendo quedado la sangraza de los cadáveres corrompida y tanta multitud de savandijas que allí acudieron, no cessó el viento por aquella parte de inficionar los pestíferos vapores. Viendo esto su alteza, mandó levantar el campo (*SP*, cap . XXVIII, 76-77)

En el proceso de desplazamiento que Cubero ha efectuado trasladándose físicamente al ejército del emperador contra el turco en húngria, también está desplazando una idea que quiere transmitir, una idea negativa de lo protestante frente a lo cristiano, de lo *otro* frente al yo. Es una idea manipulada, en la medida que sólo nos ofrece esta categoría negativa en relación con este determinado grupo de personas, como Luitprando quizás su objetivo no sea dar una imagen del mundo de un momento dado, sino la imagen del mundo que quiere o le interesa dar, para lo que se sirve de los recursos que le proporciona la retórica, en este caso del *antilaudio*.

3.2.1.3. Rusos

En lo que respecta al horizonte de expectativas quisiera resaltar que la imagen negativa del septentrión comenzada con la dificultad de los caminos y especificada por la descripción de la ciudad de Moscua se iguala a la de otros contemporáneos suyos que por las mismas fechas escriben cosas como “rudos moscovitas”¹⁷.

El siguiente procedimiento es el de descalificar al moscovita especificando que se trata de los *rústicos* a través de la enumeración de su forma de vivir: vivienda, gastronomía, y bebida. “Tugurio”, “descomodidad”, “sabandijas”, “asqueroso”, “perros muertos”, “hediondez”, “se revuelve el estómago”, rematándolo con: “el proceder de los

¹⁷ Vid. La polémica mantenida entre Pierre Régis y algunos novatores españoles en la que se usa como elemento descalificador la comparación del atraso de los españoles comparable al de los rusos en Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad. La cultura en el tiempo de los novatores (1675–1725)*, Madrid, CSIC, 2002, pp.210–211.

rústicos es tan bárbaro y vil, que entre las bárbaras naciones del mundo no he visto otra cosa que esta” (cap. 20, p. 174). Es el sentido del olfato el argumento más convincente para dibujar una imagen de inferioridad, pues en la misma audiencia con el zar se vuelve a repetir un escenario parecido: “era mucha la hediondez, porque la gente era tanta y las estufas estaban llenas de fuego y casi todos los vestidos moscovíticos aferrados de pieles, era muy mal tufo el que había” (cap. 20, p. 182), sólo que esta vez se trata de “nobles moscovitas”. El proceso descalificador continúa en el apartado específico a la descripción de la ciudad. Dentro del esquema del *laudibus urbium*: situación, edificios, costumbres. Dentro de los edificios destacan el que sus “calles ninguna está con proporción” (cap. 20, p. 186). Lo más acorde con esa imagen de rudos que decíamos al principio, en el sentido de iletrados, es lo tajante de la siguiente deducción; “estudios ni colegios no vi en toda la Moscua, con que son idiotas” (cap. 20, p. 187), que precede a la explicación de las particularidades de la religión ortodoxa.

3.2.1.2. *El contrapunto: los persas*

Por el contrario los persas unas veces son presentados como algo positivo por su inteligencia:

Esto lo digo para que no tengamos en Europa por bárbaros a los asiáticos, pues puedo asegurar, que dejando aparte el engaño en que viven, tocante a la religión, en lo demás son muy sagaces (*PM*, cap. 26, pp. 217-218).

Pero otras veces lo son como algo negativo por su falta de efectividad en la lucha contra el enemigo común, que en ese momento es el turco. No es casual la elección de Babilonia como el objetivo militar, por las connotaciones negativas que para el catolicismo pudiera tener, debido a la imagen que presenta la Biblia sobre esta ciudad.

Y por la carta que traje del serenísimo rey de Polonia, movió sus trozos y tropas contra Babilonia, aunque infructiferamente, pues no consiguió nada y se volvió a retirar; porque los persas se han dado tanto a las delicias que ya casi han perdido aquel antiguo valor y ferocidad porque en sus casas no se ven otra cosa que baños y muchas aguas de olores con que se lavan la cabeza, cara y manos; y con estos instrumentos se pelea muy mal contra los turcos, porque esta nación es muy feroz y valiente, y nunca los persas han ganda con ellos, sino que siempre han perdido (*PM*, cap. XXVI, p. 210).

O por su falta de conocimientos como puede verse en esta anécdota en la que el yo aparece reflejado como algo positivo frente a la falta de acción del otro, modelado con un toque de religión:

Uno de los charbataes, como fuese a beber a uno de estos arroyos, se tragó una sanguijuela, y asiéndosele a la garganta, el pobre hombre estaba ya casi para espirar, y no era menos que el amo de la recua. Los persianos que lo estaban mirando como bárbaros, porque ellos no entienden nada de medicina. Yo aunque no entendía de medicina, discurriendo, parece que me inspiró su Divina Majestad de coger un poco de tabaco de Brasil que yo traía de Hispaham y majándolos en un mortero con un poco de agua ardiente de dátiles, se lo di a beber, y le provocó a tales vómitos, y con la fortaleza del tabaco desasio la sanguijuela conque la echó con cuajarones de sangre (*PM*, cap. XXIX, p. 241).

3.2.3. *El yo como negativo*

En dos ocasiones reflexiona sobre la sociedad a la que se dirige –y de la que el mismo narrador procede– criticándola por sus acciones. En uno de los ejemplos se contrapone la sociedad europea representada por los Países Bajos, la serenísima y el

resto de Europa, frente a la turca. Es en *PN*¹⁸ donde aparece este ejemplo bastante llamativo, pues el turco viajero viene a ser una especie de alter ego del viajero. Un turco que había recorrido toda Europa con el motivo de conocer como vivían los cristianos, explica que de todo lo que había visto lo que más le había llamado la atención fueron lo largo que resultaban los pleitos:

Éste había estado en Amsterdam, en Venecia, y otras diversas partes de nuestra Europa, sólo por ver (como él dijo) lo que pasaba entre los cristianos y ente las muchas cosas que le oí, dijo, que lo que él había reparado mucho en la demasiada dilación en los pleitos, así civiles, como criminales. Y que siendo todo en esta vida perentorio, sólo eran estos pleitos eternos (*PN*, cap. XVIII, pp. 160-161).

Tras exponer el contenido de la crítica, viene la auto crítica, en el momento en que el viajero-protagonista como parte de la sociedad a la que pertenece, reconoce la parte de culpa colectiva que tiene la sociedad europea, –luego concretada en la “nuestra”, quizás la española:

Lo que puedo asegurar, como testigo de vista, que entre cuantas naciones del mundo he tratado, que no son muy pocas, no he visto pleito por grande que sea, que haya durado su conclusión tres años enteros. Y entre nosotros hay algunos de tres siglos (*PN*, cap. XVIII, pp. 160-161).

Este comentario refleja una preocupación de la época que lo relaciona con el horizonte de expectativas del lector: la larga duración de los pleitos¹⁹, la cual puede entenderse como una forma de crítica a la sociedad de la que procede el narrador.

Igualmente parece reconocer la parte de culpa “por nuestros pecados” que los propios españoles y portugueses tuvieron en el relevo de control de las Indias Orientales. Goa, conquistada y embellecida por Alfonso de Albuquerque en 1510, da muestras de declive, lo que le confiere carácter de espejo de todo el imperio portugués:

Mas hoy esto ya se acabó, porque los pérfidos herejes holandeses, ingleses, sueceses y dinamarcas se han levantado con todo. Y quien con la mayor parte los holandeses, pues se han levantado con los célebres puertos de la India Oriental (por nuestros pecados) (*PM*, cap. XXXIII, p. 264).

4. Conclusión.

Hemos visto cómo en estos casos concretos los procedimientos narrativos de peyorativización son usados por este autor para representar las características aplicables a todo un pueblo; destacando que lo positivo pertenece al campo del YO y lo negativo al campo del OTRO, funcionando como parejas en las cuales la propiedad de uno es antipropiedad en el otro y viceversa. Como contrapunto añadido el caso del *otro* como lo positivo, pues toda regla tiene su excepción.

¹⁸ *Peregrinación del mundo del doctor D. Pedro Cubero Sebastián, predicador apostólico, dedicada al excelentísimo señor D. Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga, marqués de los Vélez, etc., virrey y capitán general del Reino de Nápoles*. Nápoles, Carlos Porsile, 1682. Citado como *PN*.

¹⁹ Aurora Egido señala esa misma preocupación en Quevedo y en Lope, entre otros. *Vid.* A. Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, p. 74.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRIZO RUEDA, Sofía (1997): *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- EGIDO, Aurora (2003): *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores.
- KLUSÁKOVÁ, Lud'a (2003): *Cestou do Cařihradu. Osmanská města v 16. století viděna křesťanskýma očima* [=De viaje a Constantinopla. La ciudad osmana en el siglo XVI vista a través de los ojos de los cristianos], Praha, ISV.
- LOTMAN J. (1970): Stat'i po tipologii kul'tury, Tartu.
- LOTMAN J. (1992): Izbrannye stat'i v trěh tomah. vol. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury p. 11-24. Tallinn, Aleksandra.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2002): *Construyendo la modernidad. La cultura en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, CSIC.
- RICOEUR, Paul (1996): *Sí mismo como otro*, Madrid, siglo XXI.
- TODOROV Tsvetan (1996): *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila.

**“ET MANIBUS PURIS SUMITE FONTIS AQUAM”: EL AGUA
PURIFICADORA EN LAS FUENTES DE DIANA EN ESPAÑA E
INGLATERRA**

ELENA DOMÍNGUEZ ROMERO
Universidad de Huelva

La antología pastoril *Englands Helicon* publicada en Inglaterra en el año 1600 recoge un gran número de los poemas de la traducción de *La Diana* de Jorge de Montemayor llevada a cabo por Bartholomew Yong en 1598. La presencia en *Englands Helicon* de este gran número de poemas podría justificar la influencia de *La Diana* en la obra al mismo tiempo que explicaría el hecho de que la edición comience con el lema: “Casta placent superis, pura cum veste venite, Et manibus puris sumite fontis aquam”, sacado de las elegías de Tibulo II.i.13-14, donde se apela a las cosas limpias y castas que gustan al cielo. De un modo similar, la entrada de los personajes en el palacio de Felicia para ser considerados aptos de cara a la curación de sus males de amor en el Libro Cuarto de *La Diana* también viene precedida por la invitación al cumplimiento de ciertas normas de castidad. La estructura que se sigue en ambos casos presenta similitudes importantes.

La Diana de Jorge de Montemayor es una celebración de la pasión amorosa así como de todo aquello que dicha pasión conlleva, incluido el sufrimiento que el petrarquismo y el propio León Hebreo promueven. Así, el Libro Cuarto aparece precedido por tres libros iniciales en los que se presentan los problemas amorosos de los protagonistas de la obra, y seguido por otros tres libros más en los que se ofrecen soluciones para estos problemas. En cada uno de los tres primeros libros, una sola pastora narra su historia amorosa, ya que cada historia se extiende a lo largo de un solo libro y se cuenta sin interrupciones. A partir del Libro Quinto, sin embargo, la obra cobra un tono completamente diferente y las narraciones se interrumpen constantemente, sin que su extensión vuelva a limitarse a un único libro o capítulo. La falta de sintonía entre las dos partes del libro podría estar condicionada por la contradicción psicológica de los personajes. Todos los personajes de la primera parte del libro representan el papel de amantes rechazados. Todos se creen en la posición no privilegiada de amar sin ser correspondidos a pesar de que todos ellos, no obstante, lleguen a situarse en alguna que otra ocasión en la supuestamente deseada y privilegiada posición de personajes amados. El concepto de amor en Jorge de Montemayor no admite reciprocidad entre los protagonistas de los distintos casos amorosos. El amante es, por definición, rechazado, porque el amado es siempre indiferente y cruel. Los primeros tres libros de la obra representan, por lo tanto, la situación estática del amante mientras que el estilo de los tres últimos se ajusta mucho más a la supuesta autonomía y libertad de movimiento de la que disfruta el amado desde su posición privilegiada y no sujeta al permanente rechazo del amado. (Véase El Saffar, 1971: 184)

Jorge de Montemayor recurre a la Sabia Felicia y su magia ante su propia imposibilidad de salvar las distancias que separan a los personajes supuestamente buenos de los supuestamente malos, a los amantes de los amados. Felicia representa la idea de que los amantes deben ser recompensados por su fidelidad mientras que los amados infieles deben ser castigados. Al introducir en la obra al personaje de Felicia, Montemayor muestra que él, como los narradores de sus primeros tres libros, se mantiene fiel a la idea de que “el otro”, el personaje amado, es el personaje feliz. Si en los tres primeros libros se aprecia la alienación progresiva del amante, el Libro Cuarto

podría entenderse como un intento de reconciliación entre el amante y el mundo. El esfuerzo, no obstante, resulta en vano, ya que no consigue alterar la relación amante/amado previamente expuesta. En lugar de poner de manifiesto que los papeles de amante y amado coexisten en todos los personajes, la solución de Jorge de Montemayor, con Felicia y su agua mágica, sólo consigue invertir estos papeles: los amantes protagonistas, Sireno y Sylvano, se vuelven felices mientras que la amada más importante, Diana, se vuelve tremendamente desgraciada. (Véase El Saffar, 1971: 184) Jorge de Montemayor, como sus personajes, nunca llega a ver la posible coexistencia amante/ amado, con lo que impide que la solución feliz inicialmente propuesta por Felicia pueda llegar a funcionar. Una resolución basada en la eliminación de la pasión amorosa hubiera dado lugar a un final anticlimático en una obra en la que se celebra dicha pasión. Especialmente cuando:

Subjection to a cruel, alien will was well-known to a society emerging from the age of feudalism, and love literature provided an opportunity to condemn such cruelty energetically on the pretext of a purely personal aim, that of overcoming the resistance of a disdainful lover. As that literature became fashionable and its humanizing influence grew stronger, love melancholy came to be regarded, paradoxically, as the force of a new freedom: the greater the agony, the greater the force with which one was considered to be inspired. (Creel, 1990: 17)

Uno de los factores que prueban la importancia de la influencia de la obra de Jorge de Montemayor en *Englands Helicon* es la presencia en la antología de una defensa del amor casto de estructura similar a la que se da en el Libro IV de *La Diana*:

La Diana de Jorge de Montemayor es una celebración de la pasión amorosa para la que se siguen los diálogos de León Hebreo, con la consiguiente falta de una resolución feliz de sus casos amorosos y las críticas de la Contrarreforma. Jorge de Montemayor recurre a la Sabia Felicia y su magia ante su propia imposibilidad de salvar las distancias que separan a los personajes supuestamente buenos de los supuestamente malos, a los amantes de los amados. Felicia representa la idea de que los amantes deben ser recompensados por su fidelidad mientras que los amados infieles deben ser castigados. (Jones, 1966: 526)

La inscripción que preside la portada del palacio de Felicia revela que el recinto está consagrado a Diana y que, por lo tanto, sólo deben acceder a él los amantes castos y firmes:

Quien entra mire bien cómo ha vivido
y el don de la castidad si le ha guardado;
y la que quiere bien o le ha querido
mire si a causa de otro se ha mudado;
y si la fe primera no ha perdido
y aquel primero amor ha conservado
entrar puede en el templo de Diana,
cuya virtud y gracia es sobrehumana. (Montero, 1996: 170)

La castidad aquí no sólo es sinónimo de doncellez sino que admite tanto la virginidad como el matrimonio o la viudedad. Contra lo que una lectura rápida pudiera indicar, los dos primeros versos dejan claro que la inscripción va dirigida tanto a hombres como a mujeres. El resto de la estrofa se dedica a la fidelidad femenina dado que el tema fundamental del libro es la infidelidad de Diana. Véase Montero (1996: 170).

Una vez superada la prueba de castidad, pastores y pastoras entran en el palacio de la sabia Felicia para verse sorprendidos por la llegada de tres ninfas:

Una de las cuales tañía un laúd, otra una harpa y la otra un salterio. Venían todas tocando sus instrumentos con tan grande concierto y melodía que los presentes estaban como fuera de sí. Pusiéronse a una parte de la sala y los dos pastores y pastoras, importunados de las tres ninfas, y rogados de la sabia Felicia, se pusieron a la otra parte con sus rabeles y una zampoña que Selvagia muy dulcemente tañía. Y las ninfas comenzaron a cantar esta canción y los pastores a respondelles (Montero, 1996: 172)

La filosofía amorosa de los pastores se muestra en este punto heredera de ideas que ya formaban parte del llamado amor cortés: el sufrimiento amoroso es camino de perfeccionamiento para el enamorado. Las ninfas, sin embargo, se posicionan claramente en contra:

Pastores

No es menos desdichado
aquel que jamás tuvo mal de amores
que el más enamorado,
faltándole favores;
pues los que sufren más son los mejores.

Ninfas

Si el mal de amor no fuera
contrario a la razón, como lo vemos,
quizá que os creyera;
mas, viendo sus extremos,
dichosas las que dél huir podemos.
[...]
Bien ve el enamorado
que el crudo amor no está en cometimientos,
no en ánimo esforzado;
está en unos tormentos,
de los que penan más son los más contentos.

Pastores

Si algún contentamiento
Del grave mal de amor se nos recrece
No es malo el pensamiento
Que a su pasión se ofrece,
Mas antes es mejor quien más padece.
[...]

Si algún contentamiento
Del grave mal de amor se nos recrece
No es malo el pensamiento
Que a su pasión se ofrece,
Mas antes es mejor quien más padece.

Ninfas

El más felice estado
En que pone el amor al que bien ama,
En fin trae un cuidado
Que al servidor o dama
Enciende allá en secreto viva llama.
[...]
Y el más favorecido
En un momento no es el que solía,
Que el disfavor y olvido,
El cual ya no temía,
Silencio ponen luego en su alegría. (Montero, 1996: 172-175)

El canto alterno protagonizado por ninfas y pastores concluye con las palabras de Felicia. Las personas de suerte, es decir, las personas de buena condición son más aptas para disfrutar de las ventajas del buen amor:

En estos casos tengo yo una regla que siempre la he hallado muy verdadera, y es que el ánimo generoso y el entendimiento delicado en esto del querer bien lleva grandísima ventaja al que no lo es, porque, como el amor sea virtud y la virtud siempre haga asiento en el mejor lugar, está claro que las personas de suerte serán muy mejor enamoradas que aquéllas a quien ésta falta. (Montero, 1996: 176)

Concluido el canto es la propia sabia quien vuelve a reorganizar el grupo de modo que pastores y pastoras unidos debatan sobre la naturaleza del amor en un discurso de tintes filográficos en el que se siguen de cerca las teorías expuestas por León Hebreo en sus *Diálogos de amor*:

La sabia Felicia llamó junto a sí al pastor Sireno y a Felismena, la ninfa Dórida se puso con Silvano hacia una parte del verde prado, y las dos pastoras Selvagia y Belisa con las hermosas ninfas Cintia y Polidora se apartaron hacia otra parte, de manera que, aunque no estaban unos muy lejos de los otros, podían muy bien hablar sin que estorbase uno lo que el otro decía”. (Montero, 1996: 207)

El fragmento aprovechado pertenece concretamente a la parte final del Libro I, en la que se abordan las relaciones entre amor y razón, de un lado, y amor y deseo, de otro:

Es esta llaga difícil de ver, mala de curar y muy tardía en el sanar; de manera que no debe admirarte aunque el perfecto amor sea hijo de razón, que no se gobierne por ella, porque no hay cosa que después de nacida menos corresponda al origen de adonde nació. Algunos dicen que no es otra la diferencia entre el amor vicioso y el que no lo es sino que el uno se gobierna por razón y el otro no se deja gobernar por ella, y engañanse, porque aquel exceso e ímpetu no es más propio del amor deshonesto que del honesto, antes es una prioridad de cualquiera género de amor, salvo que en uno hace la virtud mayor y en el otro acrecienta más el vicio [...] Has de saber que si el amor que el amador tiene a su dama, aunque inflamado en desenfadada afición, nace de la razón y del verdadero conocimiento y juicio, que por solas sus virtudes la juzgue digna de ser amada, que este tal amor, a mi parecer, y no me engaño, no es ilícito ni deshonesto, porque todo el amor desta manera no tira a otro fin sino a querer la persona por ella misma, sin esperar otro interese ni galardón de sus amores. (Montero, 1996: 209-210)

Al final, todos parecen coincidir en la consideración del verdadero amor como un afecto desinteresado: “porque el amor de aquellos amantes cuyas penas cesa después de haber alcanzado lo que desean no procede su amor de la razón, sino de su apetito bajo y deshonesto”. (Montero, 1996: 211)¹

Ninfas y pastores también comienzan vertiendo opiniones dispares sobre el amor en la antología. Buena muestra de ello se da en el poema titulado “The passionate Shepheard to his love” [137], donde se recoge una invitación amorosa en la que se incluye un catálogo de regalos que la ninfa se muestra reticente a aceptar:²

¹ La consideración del verdadero amor como un afecto desinteresado es idea recurrente en las concepciones idealistas del amor en la Edad Media y el Renacimiento. El concepto surgió por traslación a la esfera profana del principio religioso del amor a Dios por su bondad misma, independientemente del premio o castigo que de ello pudiese seguirse. Véase Montero (1996: 210).

² De este modo, Coridon acaba ajustando su discurso amatorio al mismo modelo prefijado que anteriormente usaran Faustus y Firmius o Espilus y Therion en la antología, o el propio Corydon en la

Ven y vive conmigo, y sé mi amor
y probaremos todos los placeres
que los valles, arboledas y campos,
bosques, o montañas escarpadas nos brindan. (137: 1-4)³

La ninfa responde en un intento de probar la sinceridad del amor en el poema titulado “The Nymphs reply to the Shepherd” [138] ya que, según afirma, los regalos efímeros no son prueba suficiente para hacerla aceptar:⁴

Si la juventud pudiera durar, y hacer perdurar el amor
si los placeres no caducaran ni la edad creara obligaciones
entonces todos estos placeres me convencerían
para que viviera contigo y fuera tu amor. (138: 21-24)

Tras la respuesta de la ninfa, el pastor sustituye el catálogo de regalos anterior por un catálogo de todos los placeres que la pastora podría disfrutar durante un año si finalmente se decidiera a vivir con él y ser su amante en el poema de este mismo libro titulado “Another of the same nature” [139]. Para cuando esta segunda invitación concluye, la pastora ya no responde:⁵

Si todo esto sirviera para atraer
tu presencia al paraíso del amor,
entonces ven conmigo, y sé mi querida
y empezaremos el año al instante. (139: 40-44)

Casos de este tipo se generalizan en la fábula que se recoge en el poema de la antología titulado “The Shepherds Sunne” [147]. Ninfas y pastores se sientan junto a un pastor anciano que los invita a escuchar el debate sobre el amor que mantienen los animales del bosque:

Hermosas ninfas, sentaos junto a mí,
sobre este verde de flores:
mientras presenciamos este bello día,
debemos aclarar algunas cosas.
Pastores todos, sentaos ahora alrededor,
sobre aquella llanura accidentada
mientras desde los bosques escuchamos
algún alivio para las penas de amor. (147: 1-8)

Égloga II de Virgilio. No hay que olvidar que, hasta el momento, el pastor de la antología se había mantenido al margen sustituyendo el catálogo de ofrendas de la Égloga II de Virgilio por una variación de la Égloga VII del mismo autor latino. Véase análisis de los Libros I y II de *Englands Helicon*.

³ Todas las traducciones de los poemas de la antología poética *Englands Helicon* que aparecen en el trabajo son mías.

⁴ Aunque la prueba de Selvagia resultara fallida, Phillis decide probar la honestidad del amor que su amado Coridon le profesa. Este comportamiento de Phillis en *Englands Helicon* es común al de una buena parte de las protagonistas de las novelas pastoriles que sirven de fuente a su editor. No sólo puede apreciarse en *La Diana* de Montemayor, sino también en el *Menaphon* de Greene, o incluso en la continuación de la novela *Rosalynde* de Thomas Lodge llevada a cabo por Shakespeare en su obra *As You Like It*.

⁵ Es importante tener en cuenta que, en estas dos invitaciones tan parecidas, Coridon cambia la palabra “Love” por la palabra “Deere”. Este cambio es intencionado, ya que diferencia la posición que el pastor ofrece a Phillis en cada uno de estos poemas.

Machos y hembras en la fábula tienen opiniones muy dispares sobre el amor. Los portavoces de las hembras defienden que el amor es un peligro del que hay que huir: “Si los reyes juegan sucio, no confiéis en los hombres” (147: 25) mientras que los portavoces de los machos consideran que “no se puede condenar a todos los hombres por la falta de uno” (147: 35) porque “hay hombres malos y hombres buenos / y algunos son falsos y otros son de fiar” (147: 41-42). De hecho, aseguran que “Las mujeres tienen defectos tanto como los hombres/ y que hay quien dice que tienen cuatro por cada uno de los de los hombres” (147: 45-46).

Tras la discusión de los animales de la fábula llega la moraleja con la que el pastor pretende demostrar que tanto la crueldad de las pastoras como la falsedad de los pastores son comportamientos condicionados por la rigidez de las convenciones literarias de la época, siendo pastoras y pastores igualmente responsables, por tanto, de sus desgracias amorosas. Lo que es más, en la moraleja se llega incluso a apuntar al ejercicio del amor casto y honesto como una posible solución para que hombres y mujeres puedan llegar a un acuerdo y encontrar la felicidad: “Hermosas ninfas, el amor debe ser vuestra guía, / el amor casto, sin mancha”. (147: 65-72).

La moraleja de este poema se rubrica en un poema inmediatamente posterior añadido en la edición de 1614 con el título “Love the only price of love” [147 a]. En este poema se pone de manifiesto que el favor amoroso no se consigue a cambio de halagos, discursos amatorios artificiosos y prefijados, ni bienes materiales:

Ninguna cosa mortal puede tener un precio tan elevado,
 Como para no poder ser comprada.
 Con el grano siciliano se pagan las especias en occidente,
 Nos hacemos del vino francés a cambio de nuestros tejidos.
 Ni perlas ni oro ni piedras ni grano ni especias
 Ni tejidos ni vino pueden pagar el precio del amor. (147 a: 8-13)

Tal y como ocurre en *La Diana*, la discusión previa que mantienen ninfas y pastores conduce al ejercicio común del amor casto en estos poemas de la antología. La diferencia es que en *La Diana* el grupo de pastores que se enfrenta a las ninfas se compone tanto de pastores como de pastoras. Véase Montero (1996: 172): “Pusiéronse a una parte de la sala y los dos pastores y pastoras, importunados de las tres ninfas, y rogados de la sabia Felicia, se pusieron a la otra parte”. A lo largo de la antología, sin embargo, los pastores cantan a sus ninfas o sufren por la falta de correspondencia de las mismas, con lo que la palabra ninfa adquiere el significado de amada o pastora. La importancia de la influencia de la obra de Jorge de Montemayor en *Englands Helicon* es la defensa del amor casto que se lleva a cabo en esta obra con una estructura similar a la que se da en el Libro IV de *La Diana*. Ninfas y pastores discuten primero sobre la naturaleza del amor y se reagrupan después para asentir en la defensa del amor casto.

BIBLIOGRAFÍA

- Englands Helicon*. Londres: I. Flasket. 1600.
- BRYDGES, Sir Egerton (1812): *England's Helicon. A Collection of Pastoral and Lyric Poems, First Published at the Close of the Reign of queen Elizabeth. The third edition. To Which is Added a Biographical and Critical Introduction*. Londres, T. Bensley.
- BRYDGES, Sir Egerton, y Joseph Haslewood. Eds. (1812): *The British Bibliographer*. Vol. III, II. Londres, T. Bensley, R. Triphook.
- BULLEN, A. H. Ed. (1887): *Englands Helicon. A Collection of Lyrical and Pastoral Poems: published in 1600*. Londres, J. C. Nimmo.
- ___ (1890): *Poems, Chiefly Lyrical, from Romances and Prose-Tracts of the Elizabethan Age: With Chosen Poems of Nicholas Breton*. Londres, J. C. Nimmo.
- ___ (1899): *Englands Helicon, a collection of lyrical and pastoral poems: published in 1600*. Londres, Lawrence, Bullen.
- COLLIER, J. P. Ed. (1867): *Seven English Poetical Miscellanies: Printed Between 1557 and 1602*. Londres, s.n.
- CREEL, B. L. (1990): "Aesthetics of Change in a Renaissance Pastoral: New Ideals of Moral Culture in Montemayor's *Diana*", en *Hispanófila*, p. 17.
- DAVISON, Francis (1890-91): *A Poetical Rhapsody* (1602). A. H. Bullen. Ed. Londres, Bell.
- EL SAFFAR, R. (1971): "Structural and Thematic Discontinuity in Montemayor's *Diana*", en *MLN*, p. 184.
- HALLIWELL, J. O. y Phillipps. Eds. (1865): *Those Songs and Poems from the excessively rare first edition of Englands Helicon, 1600, which are connected with the works of Shakespeare*. Londres, Halliwell-Phillipps.
- JONES, R. O. (1966): "Bembo, Gil Polo, Garcilaso", en *Revue de Littérature Comparée*, XL, p. 526.
- KENNEDY, Judith M. Ed. (1968): *A Critical Edition of Yong's Translation of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana*. Oxford, Clarendon Press.
- MACDONALD, Hugh. Ed. (1925): *England's Helicon Reprinted from the Edition of 1600 with Additional Poems from the Edition of 1614*. Londres, Frederick Etchells y Hugh MacDonald.
- ___ (1949): *Englands Helicon Reprinted from the Edition of 1600 with Additional Poems from the Edition of 1614*. Londres, Muses Library.
- ___ (1950): *Englands Helicon; edited from the edition of 1600, with additional poems from the edition of 1614*. Cambridge, Harvard University Press.
- ___ (1950): *Englands Helicon; edited from the edition of 1600 with additional poems from the edition of 1614*. Londres, Routledge y K. Paul.
- ___ (1962): *Englands Helicon; edited from the edition of 1600 with additional poems from the edition of 1614*. Cambridge, Harvard University Press.
- MONTEMAYOR, Jorge de. (1996): *La Diana*. Montero, Juan. Ed. Barcelona, Crítica.
- MORE, Richard. Ed. (1614): *Englands Helicon or the Muses Harmony*. Londres, Richard More.
- ROLLINS, H. E. Ed. (1931): *The Phoenix Nest*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- ___ (1935): *Englands Helicon*. Cambridge (MA), Harvard University Press.

CIERTOS ASPECTOS EN TORNO A LA RECEPCIÓN E IMAGEN DE WITOLD GOMBROWICZ EN LA ARGENTINA

PAU FREIXA TERRADAS
Universitat de Barcelona

Desde su llegada a Buenos Aires en agosto de 1939 –pues antes no había noticia en la Argentina de su existencia– hasta nuestros días, la figura y la obra de Witold Gombrowicz se han mostrado de difícil categorización tanto respecto al sistema literario local como al lector medio. No obstante, la interpretación de su personaje social, postura intelectual y de su literatura, aunque de forma siempre relativamente precaria, han seguido cierta evolución.

Durante los prácticamente 24 años que el escritor polaco pasa en el país sudamericano raramente encontramos artículos que hablen de su literatura y por consiguiente se hace difícil especular sobre su recepción en esos años. Los intentos tempranos de Gombrowicz por situarse de una forma u otra en la escena literaria local fracasan por diversas razones y los pocos contactos con gente del entorno de la revista *Sur* u otros medios literarios sólo servirán para años después abastecer de anécdotas la leyenda que sobre el autor es creada y para re-situarlo intelectualmente en la tradición argentina a partir del desencuentro con autores como Borges. Si bien es cierto que con la mítica traducción colectiva del Café Rex de *Ferdydurke* del 47 aparecen un par de reseñas muy interesantes en revistas especializadas, la novela pasará sin pena ni gloria por la escena literaria y su autor seguirá sumido en el anonimato. No obstante también es cierto que *Ferdydurke* fue leída al menos por algunos futuros escritores o intelectuales que con el devenir del tiempo acabarían teniendo cierto peso en la difusión de la literatura del polaco. Peor suerte aún corrió su segunda y última versión castellana de una de sus obras. Con el fracaso de *El Casamiento* (1949) el autor optará por un cambio radical de estrategia “promocional” que llevara a término en los años 50 y que alejará sus propósitos de la Argentina. En esta época buscará re-situarse en el mundo de las letras polacas y el posterior reconocimiento de las culturas centrales a través de sus contactos epistolares con los escritores polacos en el exilio y especialmente la publicación periódica de su *Diario* en la revista *Kultura* de la emigración polaca en Francia.

En este sentido las primeras décadas de contactos entre Gombrowicz y la Argentina nos interesan sobretudo por la gestación en esta época de toda la serie de episodios vitales que ulteriormente acabarán conformando, con la pertinente aportación de sus discípulos y amigos, el mito del escritor que nos ha llegado y que sin duda ha sido primordial para la configuración concreta de su imagen pública como personaje, pero también como escritor, en el sentido que ha condicionado de forma extrema la lectura de su obra.

En todo caso la historia de su recepción, exceptuando algunos casos aislados y con la voluntad de contemplar esta recepción como fenómeno de cierta dimensión social, no podemos comenzar a considerarla hasta principios de los años 60. Es curioso como Gombrowicz sólo comienza a ser leído en su país de adopción en el momento en que lo abandona, concretamente en 1963. Esta falsa “casualidad” tiene tanto de curioso como de lógico. Gombrowicz se había dedicado durante mucho tiempo a promocionarse en Europa, viendo allí más posibilidades de reconocimiento que en la propia Argentina. Cuando en Europa aquel reconocimiento acabó cuajando, Gombrowicz simplemente se fue “a hacer las Américas” de su éxito, mientras que como consecuencia de su eclosión

europea comenzaba a hacerse famoso en la Argentina, siempre pendiente de París, ahora que no estaba.

Hay que hacer notar aquí que cuando se hace famoso en Europa y comienzan a llegar voces de su genialidad en la Argentina, el país dispone ya de 24 años de vivencias argentinas del autor y casi ningún artículo crítico de interés. Esto es importante en el sentido que quien se ocupa de recuperar al autor en esos años de fama, cuando aún está vivo en Europa, son generalmente amigos del autor, y el tipo de artículos que publicarán, vendrán cargados de recuerdos personales y anécdotas de la vida del autor. Los pocos artículos que realmente hablen de su obra, aunque siempre de forma muy superficial lo harán sobretodo desde un enfoque biografista. Este aspecto se ve aún mucho más claro si lo comparamos con los casos francés o polaco. En Polonia su recepción y la creación de un aparato crítico siguen un orden bastante normal, partiendo de la publicación de los libros, la aparición de críticas, lecturas, polémicas, ensayos, etc. En Francia es un poco diferente, pero al fin y al cabo sigue los patrones normales de la recepción de autores desconocidos en las culturas centrales, pero consagrados en su país de origen. Un editor importante “descubre” una obra maestra olvidada o desconocida, aparece una traducción acompañada a menudo de un aparato promocional importante, con las consiguientes críticas en la prensa y a partir de aquí un desarrollo parecido al anterior.

El caso de la Argentina es diferente. Gombrowicz era casi totalmente desconocido para el lector medio, pero algunos periodistas, escritores o gente ligada al mundo de la cultura lo conocían relativamente. Se nota un cierto pudor en los artículos de la época a la hora de presentar-lo, una cierta incomodidad en la forma, pues no se trata ni de un descubrimiento, ni de un re-descubrimiento, ni de la noticia de la entronización internacional de un autor local. En todo caso esta indefinición de la forma se resuelve con la obligatoria nota biográfica, que además recibe con alegría la gran cantidad de anécdotas extravagantes y jocosas que entrañó su vida. Todas estas notas, que raramente hacen mención de su literatura más allá de la enumeración bibliográfica, tendrán un peso importantísimo en la configuración imaginaria de la figura del autor por encima de la obra, y evidentemente condicionarán la lectura de ésta, privilegiando los textos autobiográficos o autoreferenciales del autor en detrimento de las obras que Gombrowicz llamaba “artísticas” y que consideraba la flor de su producción.

En todo caso en los años 60, con la canonización en Europa y especialmente a partir del dossier dedicado a él en el nº 5 de la revista *Eco Contemporaneo*, aparecida en 1963, encontramos cierto aumento de lectores de su obra. Su literatura se abre a más amplios sectores, siempre no obstante entre un público sobretodo juvenil o entre gente de letras. Esta tendencia se ve reforzada por la aparición en 1964 de una nueva edición de *Ferdydurke*, esta vez reforzada con un prólogo de Ernesto Sábato, y del *Diario Argentino* en el 68, que en esta época pocos leerán con la atención que se le prestará años más tarde. A pesar de la presencia de estos y otros libros del autor, la prensa sigue otorgándole poca importancia y en los pocos artículos que encontramos en esta década se lo sigue tratando como a un desconocido. Y es que en verdad el autor polaco sigue siendo un autor muy minoritario, aunque entre sus pocos lectores su posición intelectual dentro del sistema de valores de la cultura argentina de la época comienza a tomar una forma muy concreta. Una determinada representación mental de Gombrowicz empieza a configurarse en estos años.

Un factor importantísimo a tener en cuenta en este primer movimiento de la recepción de Gombrowicz en la Argentina es la tipología que adoptará la mitificación de su vida local. Esta vendrá condicionada sobretodo por la divulgación que de ella hará Miguel Grynberg en su revista *Eco Contemporaneo*. Hay que hacer notar aquí, que en el

caso de una revista como *Eco*, resulta tan importante el artículo en sí como el mismo contexto de la revista y el horizonte de expectativas que éste implica en el lector. En aquellos años *Eco* se había convertido en una de las revistas juveniles *underground* más importantes de la Argentina y era a través de sus páginas que iban llegando escritores de referencia de los diferentes movimientos contraculturales que se iban gestando en los 60, especialmente los *beatniks*. En este sentido, Gombrowicz empezará a ser percibido como personaje marginal, *outsider*, provocador, etc., Los artículos que conforman este primer dossier estaban cargados de anécdotas personales que hacían hincapié en el carácter extravagante e iconoclasta del polaco. Además, a partir de la conformación de su leyenda por estos primeros artículos y los que les irán siguiendo, la lectura de su literatura notará el peso de este contexto biografista y radicalizante y se entenderá a menudo como una obra también provocativa, extravagante, con voluntad de marginalidad, lo cual sólo es cierto parcialmente. A diferencia de otros iconos de *Eco*, la voluntad de centralidad de Gombrowicz es incuestionable. De nuevo resulta interesante comparar la percepción que de él se tiene en Francia o en Polonia, donde también se lo ve como a autor vanguardista, que lanza su discurso desde el margen, pero donde se es plenamente consciente que la voluntad de este discurso es precisamente situarse en el centro. Ya sea para ocuparlo o colapsarlo. Sobra aquí mencionar el lugar de plena centralidad de que goza en el sistema de las letras polacas.

En esta época Gombrowicz comenzará a ser leído por una serie de jóvenes escritores con una voluntad de renovación de las letras argentinas. En especial tendrá cierta influencia en algunos de los miembros de la revista *Literal*, como Luis Gusmán, Germán García o muy especialmente Osvaldo Lamborghini, que por su parte también contribuirán a la creación de esta visión restringida o parcial de su figura y obra. Pensemos también en el contenido subversivo y antiacadémico de la *morelliana* que le dedica Cortázar en la *Rayuela*, que era una especie de Biblia para muchos jóvenes de la época. En todo caso, tanto la creación de una leyenda a partir de una percepción “radicalizada” y parcial de la vida del autor, como la consiguiente supremacía de un enfoque biografista en la lectura de su obra son dos constantes que desde el principio regirán la imagen del sello Gombrowicz en la Argentina y a las que se supeditarán las siguientes visiones que vamos a ir encontrando.

Sin embargo los años 70 nos traen la consideración de Gombrowicz como dramaturgo. De hecho sus obras de teatro eran prácticamente desconocidas al lector medio, más allá de la enumeración bibliográfica de las pocas notas que de vez en cuando iban apareciendo en los suplementos culturales de la prensa. No obstante la traducción de *El Casamiento* había llegado a las manos del joven director Jorge Lavelli, que obtuvo un gran éxito en París con esta obra. Cuando las instituciones porteñas apostaron por el retorno y popularización de Lavelli – muy conocido en los círculos teatrales europeos, pero totalmente desconocido en su país natal –, éste optó nuevamente por una obra de Gombrowicz. Con *Yvonne, princesa de Borgoña*, no sólo Lavelli, sino también Gombrowicz serían descubiertos ampliamente por el público teatral *porteño* y argentino en general. Gracias al éxito espectacular de esta puesta en escena y, de nuevo, al desconocimiento general de la obra del polaco, se configuró una percepción general de Gombrowicz sobretudo como dramaturgo. Por un lado se convirtió –y aún lo es– en un autor de culto para el mundillo teatral local. Por otra, la copiosa prensa que acompañó la representación seguramente hizo que llegara a amplias capas de la sociedad argentina que antes no lo conocían. La puesta en escena de *El Casamiento* por Laura Yusem en el 81, vendría a reforzar esta tendencia. A pesar de que la obra no fue tan exitosa ni obtuvo tantas buenas críticas, las notas en la prensa volvieron a ser abundantes y la vuelta de Gombrowicz a los escenarios, nuevamente de

la mano de un director de moda del momento, se anunció como la gran sensación teatral de la temporada, cosa que prueba al menos el nivel de popularidad que los periodistas teatrales y culturales atribuían al autor polaco entre los espectadores locales. La idea de una percepción del autor muy ligada a su dramaturgia, acompañada por la ya clásica imagen del *outsider* y del provocador de las inevitables notas biográficas que precedían todo artículo de prensa sobre él, se ve reforzada por el contraste entre la increíble cantidad de notas relacionadas con las dos puestas en escena comentadas y la escasez no menos sorprendente de críticas, reseñas y notas de cierta calidad que comentasen sus textos, en una década, recordémoslo, en que siguen llegando nuevas ediciones de sus obras en prosa provenientes sobretodo de España. Paradójicamente este autor que detestaba el teatro y nunca vio ninguna de sus obras representadas, llegaría a ser relativamente popular en su país de adopción sólo como autor teatral.

Aproximadamente al mismo tiempo que todos estos artículos sobre la puesta en escena de *El Casamiento* van apareciendo en la prensa, se publica y comienza a leerse con fervor *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. Esta novela, además de constituir el primer y mejor ejemplo de reescritura de la figura de Gombrowicz, introduce una nueva perspectiva del legado intelectual del polaco en la Argentina que contribuirá a dar un nuevo sentido, seguramente más amplio, pero a la vez muy restringido, a la mirada argentina preexistente sobre el autor. De todas formas las aportaciones críticas de Piglia, a las que se sumarán después otras de similares de Juan José Saer y otros, enriquecen las miradas precedentes partiendo también de planteamientos a menudo biografistas. Por lo tanto lo que harán sobretodo es venir a matizarlas y en cierta manera reforzarlas, haciendo aún más difícil la aparición de una mirada desligada del peso de la figura del autor.

A través de la figura metafórica del filósofo exiliado polaco Vladimir Tardewski, contraparte literaria de Gombrowicz, Piglia introduce una nueva mirada sobre el autor, su postura intelectual y el gesto semántico que es desprende tanto de esta postura como de la forma de su peripecia vital. No obstante la meditación novelesca de Piglia no se encamina tanto a un análisis de l'obra artística del polaco, como a la consideración de una serie de premisas intelectuales muy concretas. Estas premisas, así como el examen global que hace de la figura de Gombrowicz no se cierran en sí mismas, sino que le servirán para reflexionar sobre la literatura nacional, uno de los temas centrales de la novela. Por lo tanto los temas que le interesan a Piglia son aquellos en los que ora Gombrowicz glosa directamente sobre la Argentina ora hablan en general de temas relacionados con la Nación *in abstracto*: la relación entre Individuo y Nación, entre Centro y Periferia, las consecuencias de estas relaciones en el artista etc. En cuanto al primer grupo temático Piglia parece alimentarse básicamente del *Diario Argentino* y de otros textos en mayor o menor medida autobiográficos; en cuanto al segundo, tanto del resto del *Diario* y seguramente también de la lectura global de toda su obra como del análisis del significado de la peripecia vital del autor, a caballo de dos países periféricos respecto a las metrópolis culturales. Y es que Piglia y Saer ven en la vida, obra y pensamiento de este artista y intelectual extranjero que vendría a cerrar la larga tradición de miradas exteriores sobre la Argentina, una revelación muy útil para la dilucidación de ciertos aspectos entorno al concepto de ser nacional, tanto en abstracto como en el caso concreto de la Argentina. Estas consideraciones llevarán a Piglia, y también a Saer, a una reformulación de la tradición literaria argentina y de la formación de su modernidad. Y es precisamente en estos años cuando se intenta formular o reformular la situación de Gombrowicz en la tradición argentina, prestando mucha atención a la relación o no-relación del polaco con diferentes miembros del grupo *Sur* y muy especialmente con Jorge Luis Borges. La dudosa asociación de estos dos

personajes efectuada tanto por Piglia como por Saer dejará un lastre considerable en el imaginario literario colectivo de los argentinos. De esta forma tan paradójica Gombrowicz funciona imaginariamente en muchos casos sólo a través de Borges, un autor a quien le “ataba” una indiferencia y enemistad tan proverbiales como esa asociación misma.

El carisma de los autores que apuntalaban esa perspectiva, la gran calidad de sus respectivos ensayos sobre Gombrowicz, la extraordinaria difusión, repercusión y dotación crítica que obtuvo en los 80 *Respiración Artificial* y los seminarios que el propio Piglia dio en la Universidad de Buenos Aires, por un lado hicieron crecer la popularidad y el número de lectores de Gombrowicz en la Argentina, pero por otro condicionaron mucho su lectura a esta mirada que podríamos llamar “nacional”. Este movimiento cuantitativo y cualitativo, reforzó el biografismo precedente en la recepción de la obra del polaco, conllevó un renovado interés por su figura y privilegió de nuevo la lectura de una serie reducida de textos relacionados con la Argentina o con los postulados teóricos que desencadenaron su popularización por parte de Piglia y Saer.

Si bien es cierto que –no sin cierta ironía– Piglia declara a Gombrowicz “el mejor escritor argentino del s. XX” y que Saer reclama una “lectura argentina” de su obra, esta lectura que ellos proponen y a su vez condicionan irá indisolublemente ligada a los aspectos nacionales que aquella nos puede ofrecer y se lo seguirá considerando un agente externo que si medita sobre el país lo hace desde una mirada exterior. Este horizonte de expectativas que se configura en los 80, paradójicamente impedirá la lectura objetiva de la que cualquier escritor argentino dispone, precisamente por el hecho de no estar marcado nacionalmente y no será leído más que en relación a la tradición patria, sin llegar a integrarla nunca. En este sentido seguimos encontrándonos ante una lectura eminentemente biografista que no puede prescindir de la condición contextual de Gombrowicz en un lugar muy concreto –excéntrico, tangencial, pero que no existe fuera de esta relación– respecto al sistema de las letras argentinas.

Durante los años 90 aparecen los primeros ensayos y estudios críticos de cierta embergadura que intentan reflexionar sobre la poética de Gombrowicz. Germán García reclama en *El estilo y la heráldica* una lectura deslocalizada de la obra artística del polaco, aunque ni él mismo consigue aislarse lo suficiente de la mirada biografista predominante, en su caso, sobretodo a partir de una lectura psicoanalítica. Otros trabajos críticos optarán por la recreación ficcional del escritor iniciada por *Respiración artificial*. *Witoldo o La mirada extranjera* de Guillermo David se encuentra declaradamente en la línea iniciada por Piglia. Además seguimos encontrando la recreación de las consabidas anécdotas del escritor en diferentes Gombrowiczs ficcionales, aunque en muchos casos los diferentes escritores que lo introducen en sus respectivas obras buscan más un aprovechamiento literario de su figura – conscientes del interés que despierta en el lector argentino y fascinados ellos mismos por las reveladoras extravagancias del polaco – que un análisis crítico de su obra o la formación de cierta intertextualidad cómplice o crítica. En este sentido, resulta muy reveladora la muestra considerable de ejemplos que encontramos de recreación o juego con la imagen del escritor, en contraste a la ausencia no menos significativa de ejemplos de influencia artística clara sobre los escritores locales o otras formas de intertextualidad literaria.

Durante los últimos años la tónica de lectura de Gombrowicz en la Argentina parece haber cambiado considerablemente, volviendo a la mirada no condicionada aún de los primeros lectores y críticos del *Ferdydurke* del 47 o, si se quiere, en general a un enfoque más libre, más amplio. Para estos cambios parecen haber sido decisivos la publicación de las obras completas por la editorial Seix-Barral, con toda la voluntad de promoción que esta empresa comporta y que hace que las librerías rioplatenses por

primera vez estén llenas de sus libros; y el advenimiento de diferentes celebraciones y homenajes relacionados con el Año Gombrowicz (2004) en conmemoración del centenario de su nacimiento.

Así continúa cierta sensación de redescubrimiento constante pero nunca definitivo, aunque habrá que esperar unos años para ver cómo evoluciona esta tendencia biografista en la recepción de Gombrowicz en la Argentina y su representación en el imaginario del lector, marcada por una presencia más fuerte de la figura del autor, que no por la simple lectura de su obra, condicionada precisamente por esta concepción *a priori* de la vida del escritor.

APROXIMACIÓN A LA NOVELA HISTÓRICA ROMÁNTICA

SAÚL GARNELO MERAYO
Universidad de León

La aparición de la novela histórica como un género literario sistematizado en sus rasgos formales, semánticos y pragmáticos en el Romanticismo es un dato aceptado por la mayoría de los estudiosos de este período.

Lukács (1937: 19) conecta el nacimiento de esta nueva narrativa con la toma de conciencia histórica, fundamentalmente de la burguesía, a la que la Revolución francesa y las diversas guerras napoleónicas despiertan un sentimiento nacionalista¹. Es en este momento cuando, según Lukács, el hombre se da cuenta de que la Historia condiciona su vida y siente la repercusión de los acontecimientos. Por su parte, Fernández Prieto (1998: 77) cree que su surgimiento no se puede circunscribir a una sola causa, sino que debe hablarse de la confluencia de un haz de relaciones políticas, sociales y culturales. La mezcla de ficción e Historia se legitima, puesto que la novela histórica desempeña una función didáctica dando a conocer los sucesos históricos al gran público y ayudando a forjar la conciencia nacional².

Con la novela histórica romántica, se inicia para Spang (1995: 85-90) la tendencia “ilusionista”³ mediante la cual la obra trata de ofrecerse como auténtica y veraz a ojos del lector. La novela se concibe como un *continuum* donde todos los acontecimientos están interrelacionados y los cambios y variaciones se explican en todo momento. Esta consideración está determinada por una tendencia historiográfica basada en el objetivismo y la documentación. El autor recopila y selecciona los distintos materiales al tiempo que los reconstruye, evitando incurrir en comentarios parciales y subjetivos. Sin embargo, éste es un propósito utópico ya que, como apunta Spang (1995: 76) “no pueden prescindir de una selección y ordenación de los acontecimientos históricos y, segundo, porque no pocas veces se ven obligados a relacionar con más atrevimiento que acierto hechos inconexos”. Detrás de esta visión de la historiografía, late una idea optimista de la Historia como un todo que evoluciona de forma lineal hacia una situación de progreso. La Historia preexiste al hombre; el historiador la domina, la juzga y la puede reconstruir estableciendo postulados definitivos, de ahí la participación del autor en lo narrado utilizando, generalmente, la máscara del narrador.

El escocés Walter Scott (1771-1832), considerado como el padre de la novela histórica e, incluso, bautizado como “el Cervantes de Escocia”, fue el primero que creó el molde genérico que tanto éxito llegaría a tener. En sus obras, el escritor revela ser consciente de estar creando una nueva corriente narrativa. Sus prólogos son una muestra de cómo la elección de títulos, subtítulos o nombres están ligados a una nueva concepción de la novela en la que, a la recuperación del pasado, se une el interés por la

¹ La interpretación de Lukács tiene una base marxista. Se trataría de conceder a este género novelístico el valor de transformar la sociedad. Ensayos posteriores, como el de Laszlo Passuth (1967: 2), comparten esta tesis: “...la novela histórica, cuando auténtica, ha de corresponder a una novela social, con la acción en una época ya transcurrida [...] el autor debe crear una atmósfera auténtica, amalgamando los elementos políticos, artísticos, económicos y sociales”.

² En el caso español, Gullón (2000: 3) afirma: “La novela histórica, nacida en época romántica, va a ofrecer una visión del pasado español que contribuyó a inventar la idea de nuestro país o, más concretamente, de la nación”.

³ La postura de Spang, tal y como él mismo ha reconocido, sigue de cerca las teorías de Müller (1988) y Kebbel (1992).

esfera privada de los personajes: sus pasiones, deseos, frustraciones, etc.⁴. En otras palabras, la Historia se muestra a través de los individuos, de ahí que conceda especial importancia a la psicología de los mismos. A diferencia de anteriores novelas de raigambre histórica, Domínguez Caparrós (2001: 253) observa que “la particularidad de los personajes se entiende –o se intenta entender– desde la época a la que pertenecen, no desde un presente atemporal e inalterable”. Además, en los libros de Scott ya no se aprecia un vínculo tan forzado entre la trama y el pasado histórico que se quiere evocar, pues propone una identidad de sentimientos para el hombre de cualquier época. Otros rasgos que perfilan esta fórmula innovadora son el detallismo en la descripción que, junto con el lenguaje, mantienen una gran fidelidad a la época pergeñada; la elección de lo histórico como telón de fondo frente a una trama y unos personajes ficticios; el intento por crear caracteres representativos o un excesivo maniqueísmo a la hora de retratar a los individuos. Por último, insistiremos en la vinculación con la actualidad: si se recupera un tiempo pasado es porque presenta alguna utilidad o interés para el presente⁵. En el caso de Walter Scott, se percibe un sentimiento patriótico.

Sin embargo, hay críticos que optan por matizar la influencia scottiana. Fernández Prieto (1998: 85) cree más acertado considerar el despegue de la novela histórica, no a partir de las obras de Scott, sino del momento en que diversos escritores se dieron cuenta de las posibilidades narrativas de las novelas del escocés y comenzaron a escribir.

En este período cambia la consideración de la historiografía, que pasa de ser un género literario a una disciplina científica presente en escuelas y universidades. Por otro lado, historiadores como Michelet abogan por una ciencia historiográfica más amplia que se ocupe no sólo de aquellos hechos relevantes desde un punto de vista social o político, sino también de los sucesos cotidianos vividos por gente humilde. Estos son los verdaderos protagonistas, mientras que los que se encargan de subrayar la historicidad son los personajes históricos. Las posiciones se invierten y la novela adquiere un nivel jerárquico superior al de la Historia, pues con su mención a acontecimientos y a personas intrascendentes, ayuda a completar el discurso histórico. Dentro de este grupo surge el “héroe medio” de Lukács (1937: 35), paradigmático en las novelas de Scott y en las de sus imitadores, que no posee un papel protagonista y cuya tarea es la de “mediar entre los extremos cuya lucha llena la novela y por cuyo choque se lleva a expresión poética una gran crisis de la sociedad”.

⁴ Fernández Prieto (1998: 78–79) ha destacado cómo Scott expresa su conciencia genérica en las novelas *Waverley or “Tis Sixty Years Since”* (1814) e *Ivanhoe* (1819). Veámoslo, por ejemplo, en relación con la primera obra: “Así, en el primer capítulo de *Waverley; or, “Tis Sixty Years Since”* (1814), que funciona de hecho como una introducción, un narrador autorial en primera persona explica al lector las razones del título y del subtítulo de la novela. Confiesa que eligió el nombre de *Waverley* por tratarse de “an uncontaminated name, bearing with its sound little of good or evil, excepting what the reader shall be hereafter pleased to affix to it” (1986: 3). Y comenta luego con cierta ironía que rechazó subtítulos como “a Tale of other Days”, “a Romance from the German”, “a sentimental Tale” o “A tale of the Times” por su fuerte marca genérica que orientaría de antemano las expectativas del lector hacia un determinado tipo de ficción ya conocida. La elección de “Tis Sixty Years Since” obedece precisamente al deseo de proponer una forma narrativa nueva, basada en “the characters and passions of the actors; –those passions common to men in all stages of society, and which have alike agitated the human heart, whether it throbbed under the steel corslet of the fifteenth century, the brocaded coat of the eighteenth, or the blue frock and white dimity waistcoat of the present day”.

⁵ Bobes (1993: 99) explica la novela histórica de este período en función del sentimiento escapista característico del Romanticismo: “La novela histórica que recrea épocas pasadas fue producto de actitudes románticas que, bajo el común denominador de huida de la realidad presente, poco agradable y prosaica, dirigieron su atención a épocas pasadas, o bien a lugares exóticos de la novela orientalista”.

La acción de la mayor parte de las obras se localiza en la Edad Media. Ante la aceleración que se está produciendo en todos los órdenes de la sociedad con una avalancha constante de avances y descubrimientos, esta época surge como un asidero, como una tabla de salvación a la que se aferra el hombre romántico para encontrar la identidad perdida. Ward (Fernández Prieto, 1998: 91) señaló dos actitudes generales hacia este período: por un lado, un “medievalismo positivo” en el que se recurre al orden del pasado para salvar la inestabilidad del presente; por otro, un “medievalismo negativo” desde donde se atacan determinadas creencias o prácticas religiosas y sociales, aunque el concepto del arte y sus manifestaciones conservan su prestigio. Una u otra visión las podemos hallar en las novelas históricas de este momento, si bien hay que tener en cuenta que el decantarse hacia una postura más idealista o más crítica depende, fundamentalmente, del autor, de la situación que vive, de su actitud ante los distintos planteamientos artísticos o de su concepto de Historia.

Fernández Prieto (1998: 75-76) sostiene que la novela histórica romántica nace de la confluencia de diversos elementos, unos procedentes de géneros revitalizados, otros tomados de tendencias novedosas⁶.

En primer lugar, destaca las aportaciones del romance antiguo y, en concreto, de los libros de caballerías a la hora de configurar la trama y cohesionar las distintas partes, manteniendo la atención del lector. Ahora bien, escritores como Scott, en sus reflexiones sobre la novela gótica, no están de acuerdo en cómo se emplea el componente maravilloso; para el autor escocés lo maravilloso ha de estar subordinado a la verosimilitud, por eso utiliza supersticiones y tradiciones populares que estaban perfectamente integradas en el concepto de la realidad que tenían los hombres del Medioevo.

La novela gótica, subgénero narrativo que alcanzó su auge en la segunda mitad del siglo XVIII, también influyó en la formación de la novela histórica. Se trata de conjugar el romance medieval con la nueva novela realista. La escenografía típica: castillos aislados y en ruinas, llenos de mazmorras, pasadizos o laberintos, etc., ya no se emplea para sorprender al lector evocando situaciones de misterio, sino que ayuda a la reconstrucción histórica del pasado.

De la novela realista, toma su atención al ámbito privado e íntimo de los personajes; también reproduce la minuciosidad propia del costumbrismo para describir los más nimios detalles, como los referidos al vestido, a la comida o a las celebraciones y rituales.

Por último, se recupera la técnica cervantina del manuscrito encontrado, que le sirve al autor, tanto para aumentar la veracidad del relato, como para exponer sus propios

⁶ A la propuesta de Fernández Prieto creemos que se debe añadir la influencia del drama. La materia histórica venía interesando a los dramaturgos desde hacia varios siglos (Juan de la Cueva, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, etc.), de ahí que Lukács (1937: 170) subraye su papel en la configuración de la novela histórica.

La importancia del teatro español de los 50 ha sido apuntada por Fernández Escalona (1996: 202), quien la relaciona con el resurgir de la novela histórica en los últimos años: así, señala antecedentes temáticos (atención a las miserias del pasado, confrontación entre el individuo que aspira a encontrar su identidad y las circunstancias históricas que se lo impiden) y formales (similitud entre el monólogo dramático y la narración, y paralelismo en la organización temporal con el predominio de la primera y tercera persona).

Penas (1993) ha estudiado cómo “el discurso dramático contamina, en ciertas ocasiones, el de la novela histórica romántica” (pág. 169) a partir de su organización mediante escenas dialogadas sucesivas con entradas y salidas de los personajes; monólogos; elementos retóricos que caracterizan los diálogos (interrogaciones, admiraciones, hipérbolos, suspensiones, léxico característico...) y apartes y acotaciones. Estos rasgos los ejemplifica con algunas de las novelas románticas españolas más conocidas.

planteamientos acerca de la Historia. De este modo, estas novelas presentan una importante dimensión irónica y metanarrativa⁷.

Llegados a este punto, abordaré en las siguientes páginas los rasgos genéricos de la novela histórica española de este período.

Antes de entrar en cualquier otra consideración, hay que recordar que, al igual que en otros países, las novelas de Scott inician la senda de la novela histórica en España. Sus primeras traducciones se deben a los emigrantes españoles en Londres, como José Joaquín de Mora quien tradujo *Ivanhoe* y *El talismán* en 1825. A su regreso, una vez muerto Fernando VII, las dan a conocer en la Península.

A partir de este momento, la libertad de prensa fue mayor y el éxito entre el público lector crece de manera considerable gracias a la creación de proyectos como, por ejemplo, la *Colección de novelas históricas originales españolas* de Manuel Delgado iniciado en 1833. Aquí se publicaron novelas históricas tan representativas como *El Doncel de Don Enrique el Doliente* de Larra o *Sancho Saldaña* de José de Espronceda, ambas de 1834.

Si bien la novela histórica española siguió las pautas estructurales de la narrativa scottiana, los temas fueron tomados de la propia tradición e, incluso, de la Historia reciente como, por ejemplo, episodios de la guerra de la independencia, convirtiéndose en antecedentes de los *Episodios nacionales* de Galdós (Montesinos, 1977; Ferraz, 1990). No es extraño, por ello, encontrar en los subtítulos o en los prólogos los adjetivos “nacional” y “original” en clara alusión a la novedad temática: por ejemplo, *Ni Rey ni Roque*, “episodio histórico del reinado de Felipe II, año de 1595. Novela original escrita por Patricio de la Escosura, autor de El Conde de Candespina”.

Centrándonos en la figura del autor, debe señalarse que esta entidad suele adoptar el papel de narrador, generalmente una tercera persona omnisciente, disponiendo los elementos de forma meditada, sin concesiones a la improvisación.

El lector, en cambio, tiene un carácter pasivo; el autor duda de su capacidad para comprender el texto, de ahí que le ofrezca todas las claves y, frecuentemente, lo interpele, llamando su atención sobre determinados sucesos o personajes. En este sentido, abundan expresiones del tipo “si no ha olvidado el lector”, “como puede suponer quien esto leyere”, “según dijimos”, “como vimos”, etc., que tienen la misión de recordar al lector la situación de un personaje o el punto en el que quedó la acción de un capítulo anterior. En ocasiones, el narrador parece darse cuenta de su abusivo dominio y opta por salpicar el relato de lagunas, eso sí, poco relevantes para el desenlace final: “no sé decir”, “no hay palabras para mostrar”, “no nos detendremos en”, “dejamos a la consideración del lector”, etc.

Una de las obsesiones del escritor es dotar de verosimilitud a su creación. La técnica del manuscrito encontrado se utiliza con este propósito, así como la sucesión de citas a las fuentes, notas eruditas, disculpas por los anacronismos o las habituales aclaraciones de orden lingüístico, político o cultural. También se emplea la crónica para desempeñar la función de soporte de la narración, tal y como ocurre en *Doña Blanca de Navarra* de Navarro Villoslada, obra considerada por Mata (1995: 160) como ejemplo máximo de este procedimiento en el Romanticismo español.

⁷ Sobre la conexión entre Cervantes y la novela histórica romántica, Baquero Escudero (1986: 180) observa: “Como el narrador de las novelas de caballería, el de la novela histórica vuelve a incidir en el manejo de crónicas y documentos, pruebas fehacientes de información histórica. El uso burlesco que Cervantes hizo, por lo tanto, de la presencia de dicho material y que tanta fama adquirió en toda Europa, no impidió el que otra novelística tomara el motivo –aún con planteamientos distintos– de una forma seria”.

Otro rasgo que se percibe en la novela histórica de esta etapa es la tensión entre la morosidad de las descripciones y digresiones, y la serie de aventuras y lances que aceleran la acción. Lo ideal sería encontrar un equilibrio, algo que se consigue en *El Señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco.

Las descripciones suelen ser extensas y, en ellas, el autor recurre con profusión a las oraciones subordinadas para reflejar con detalle armas, vestidos o paisajes.

En cuanto a las digresiones, se trata de consideraciones sobre temas universales como el amor, la amistad o la muerte y, a menudo, el narrador adopta ejemplos del pasado para criticar situaciones del presente. Veamos un ejemplo tomado de *Sancho Saldaña* de Espronceda:

Criado desde niño al lado de Saldaña y educado en el crimen, ambicioso por naturaleza y astuto, traidor y maligno por instinto, sabía tomar cuantas formas exteriores le acomodaban y encubría bajo la lindeza de su rostro y la flexibilidad de sus facciones la más refinada perversidad. [...] Su amor propio producía en él los mismos efectos que la pasión más desenfrenada, no perdonando medio alguno para lograr su intento y satisfacer su orgullo o su venganza. Su ambición le hacía mirar con odio a cuantos eran más que él, y él sólo era paje de lanza; en fin, sus dotes eran dignas de cualquier proteo político de nuestros días (p. 623)⁸.

Además, las digresiones configuran la ambientación e informan al lector sobre la época. Por ejemplo, en *Los bandos de Castilla* se pone en conocimiento la difícil situación en que se encontraban los reinos peninsulares, fruto de los enfrentamientos entre los distintos monarcas. Su introducción corre a cargo de los personajes, aunque también lo hace el narrador, bien pidiendo permiso de antemano, bien disculpándose tras haber deslizado alguna.

Los personajes, por su parte, son meros clichés, carentes de profundidad psicológica, “de una sola pieza, sin contradicciones” (Navas Ruiz, 1970: 32). Su conducta no se altera pese a las circunstancias cambiantes. El protagonismo se reparte en una tríada formada por el héroe, la heroína y el villano o traidor.

El héroe tiende a ser un personaje ficticio para dejar mayor libertad de maniobra al autor. Su pasividad lo convierte en un ser a merced del entorno.

La protagonista femenina aparece idealizada y participa también de ese carácter pasivo que le impide librarse de los obstáculos interpuestos entre ella y su amado: oposición paterna, rapto, rivalidad familiar, votos religiosos de alguno de ellos, desigualdad social, etc.

Si en el héroe y la heroína encontramos una equivalencia entre el físico y su psicología (belleza y honor; hermosura y bondad...), en el villano se aúna la fealdad con todos los atributos negativos que puede tener una persona: odio, deseos de venganza, ambición desmesurada, celos enfermizos, etc. Por otra parte y en relación con la onomástica, quiero destacar el componente eufónico que poseen los nombres de los protagonistas: Álvaro, Carlos, Alfonso, Elvira, Leonor, Beatriz...

Otros personajes habituales, pero menos relevantes, son el escudero del protagonista, caracterizado normalmente como charlatán y refranero; magos; templarios; huérfanos; mendigos; peregrinos..., según la situación que se recree.

La parte final de las novelas suele girar en torno a la solución del conflicto amoroso entre sus protagonistas. Este amor espiritualizado e idealista, pero lleno de dificultades, puede tener dos finales: si se superan las dificultades, los amantes se unen y alcanzan la

⁸ Los ejemplos citados están tomados de la *Antología de la novela histórica española (1830–1844)*, edic. de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1963.

felicidad; en caso contrario, un final trágico se cierne sobre ellos: reclusión en un convento, pérdida de juicio o una muerte truculenta.

Junto al afán por recrear un tiempo pasado y que el lector lo asuma como cierto, los autores recurren a la intriga para mantener la atención del público y hacer más amena la lectura. Muchas de estas fórmulas, que han sido estudiados por Mata (1995) en la novelística española, provienen de las obras de Walter Scott, como recuerda Zellars (1931: 160).

Entre estos recursos destacamos algunos elementos tomados de la novela gótica que confieren un aura de misterio: visiones, gritos, torturas, venenos, etc., y escenas llenas de violencia, como la descripción del campo de batalla tras un combate en *Don García Almorabid* de A. Campión.

A lo anterior, se suman una serie de motivos topicalizados, sobre todo en las novelas de corte folletinesco: reaparición de personajes supuestamente muertos; ocultación de la identidad de algún personaje mediante disfraces o diferentes nombres; uso de prendas y objetos simbólicos: anillos, cintas, retratos, cruces, guantes, etc., que sirven para el reconocimiento; empleo de fuerzas de la naturaleza con el fin de crear situaciones límite: incendios, crecidas de ríos... Paradójicamente, el uso de supersticiones se justifica siempre con argumentos racionales. Aquí radica para Carnero (1973: 15) uno de los defectos más importantes de la novela histórica española. Como ejemplo, reproducimos el final de *El lago de Carucedo* de Gil y Carrasco, donde se desestima que el lago haya sido formado por un terremoto tras la desaparición de los amantes:

Y es lástima en verdad que todo ello no pase de una de aquellas maravillosas consejas, que donde quiera sirven de recreo y de alimento a la imaginación del vulgo ansiosa siempre de cosas milagrosas y extraordinarios sucesos. [...] Por lo demás, el lago de Carucedo tiene el mismo origen que la mayor parte de los otros, y lo único que lo ha producido son las vertientes de las aguas encerradas en un valle sin salida. [...] Tal es la verdad de las cosas, desnuda y fría, como casi siempre se muestra (p. 250).

Capítulo aparte merece la utilización del tiempo y del espacio, que no desempeñan una función estructurante, sino que simplemente ayudan a localizar la acción (Mata, 1995: 183). El narrador maneja el tiempo a su antojo y los continuos saltos temporales suelen explicar un hecho ya mencionado (analepsis completivas). La naturaleza se describe en correspondencia o contraste con el estado anímico de los personajes: así, en el momento en que sucede un crimen, estalla una tempestad; la primavera se relaciona con los momentos de esperanza amorosa para los amantes; o, frente a la calma del paisaje, los protagonistas se desesperan, sufren celos o sienten deseos de venganza. En este sentido, Mata considera paradigmático *El Señor de Bembibre* donde el paso de las estaciones simboliza la evolución de la enfermedad de la protagonista produciéndose, al final, el contraste entre la muerte de Beatriz y la llegada de la primavera. Otros escenarios y momentos recurrentes son las noches de luna llena, los amaneceres, los cementerios, los climas hostiles como consecuencia del viento y la lluvia, etc.⁹

Una vez consolidado el género en España, surgieron varias corrientes fruto de la mayor o menor combinación de los elementos históricos y ficcionales: así, la novela

⁹ Las palabras de Buendía (1963: 21) resumen de forma certera la utilización de la naturaleza en este tipo de novelas: “La Naturaleza en la novela histórica se presenta también como una naturaleza-tipo, más o menos idealizada conforme a los tópicos establecidos por maestros del género o por tópicos tradicionales o de escuela. Por otra parte, existe también la Naturaleza que representa paisajes o lugares concretos, específicos, parajes amados por el escritor, porque en ellos discurrió su infancia, porque en ellos se sucedieron los mejores momentos de su vida o porque en ellos soñó y sintió. Por este camino se avanza hacia el pintoresquismo, con su atuendo colorista de los cuadros de costumbres”.

histórica arqueológica, que concede mayor importancia al rigor histórico frente a lances y aventuras inventadas; caso contrario es el de la novela histórica folletinesca donde las obras de Manuel Fernández y González tienen un éxito rotundo en la segunda mitad del siglo XIX. Otra variante significativa es la novela histórica de tesis, cuyo fin principal es orientar la lectura hacia una determinada ideología.

En definitiva, la importancia de la novela histórica romántica en España no fue flor de un día, sino que motivó la recuperación del género novelesco (Mata, 1995: 191). No importa tanto la calidad, menoscabada a fuerza de repeticiones y tópicos, como la cantidad que afianza la producción de la novela, crea un abundante público lector y contribuye al nacimiento del gran hito literario de finales del siglo XIX: la novela realista.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO ESCUDERO, A. L. (1986): "Cervantes y la novela histórica romántica", en *Anales Cervantinos*, XXIV, pp. 179-192.
- BOBES NAVES, M^a. del C. (1993): *La novela*. Madrid, Síntesis.
- BUENDÍA, F. (1963): "La novela histórica española (1830-1844)", en *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*. Madrid, Aguilar, pp. 9-36.
- CARNERO, G. (1973): "Apariciones, delirios, coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del siglo XIX", en *Insula*, 318, pp. 1 y 14-15.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2001): "La novela histórica: rasgos genéricos", en *Estudios de Teoría Literaria*. Valencia, Tirant lo Blanch, pp. 251-309.
- FERNÁNDEZ ESCALONA, G. (1996): "Rasgos dramáticos de la novela histórica española", *La novela histórica a finales del siglo XX*, eds. J. Romera Castillo *et alii*, Madrid, Visor, pp. 201-211.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1996): "Poética de la novela histórica romántica", en *Revista de Literatura*, 53, pp. 373-385.
- ___ (1998): *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona, Eunsa, Anejos de Rilce 23.
- FERRAZ MARTÍNEZ, A. (1990): *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós. De la guerra de la Independencia a la Revolución de julio*. Madrid, Universidad Complutense, 2 vols.
- GULLÓN, G. (2000): "La novela histórica: ficción para convivir", en *Insula*, 641, pp. 3-5.
- LUKÁCS, G. (1937): *La novela histórica* (traducción de Manuel Sacristán). Barcelona, Grijalbo, 1976.
- MATA INDURÁIN, C. (1995): "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica" y "Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española (1830-1870)", en *La novela histórica. Teoría y comentarios*, eds. K. Spang *et alii*. Pamplona: Eunsa, Anejos de Rilce 15, pp. 13-63 y 145-198, respectivamente.
- MONTESINOS, M^a. I. (1977): "Novelas históricas pre-galdosianas sobre la guerra de la Independencia", en *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, eds. M. Etreros *et alii*. Madrid, C.S.I.C., pp. 9-48.
- NAVAS RUIZ, R. (ed.). (1970): *El romanticismo español*. Salamanca, Anaya.
- PASSUTH, L. (1967): *La novela histórica*. Madrid, Ateneo.
- PENAS, E. (1993): "Discurso dramático y novela histórica romántica", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX, pp. 167-193.
- SPANG, K. (1995): "Apuntes para una definición de una novela histórica", en *La novela histórica. Teoría y comentarios*, eds. K. Spang *et alii*. Pamplona, Eunsa, Anejos de Rilce 15, pp. 65-114.
- ZELLARS, G. (1931): "Influencia de Walter Scott en España", en *Revista de Filología Española*, 18, pp. 149-162.

IMÁGENES DE LAS MUJERES INMIGRANTES EN EL CINE Y EL TEATRO ESPAÑOL DE LA ÚLTIMA DÉCADA

MARÍA DEL MAR GÓMEZ GONZÁLEZ
New York University

1. Introducción

El 40 por ciento de los extranjeros que residen en España son mujeres, y llegan a nuestro país siguiendo su propia iniciativa para mejorar su nivel de vida y muy especialmente el de sus hijos. A pesar de que éstos son los datos de los que hablan las estadísticas, la vida social está mediatizada por los diferentes discursos que –en el sentido que da Foucault al término– afirman una serie de normas implícitas. Los discursos sobre el “otro” y la “otra” inmigrante, condicionan la percepción de la sociedad de acogida. Entre estos discursos que median, entre las mujeres inmigrantes y la sociedad de acogida, hay que destacar tres: el institucional, el periodístico¹⁰ y el artístico.

Aquí se analizará la imagen de la mujer inmigrante en el discurso artístico, en concreto en el cine y el teatro, dentro de lo que llamaremos “literatura de la inmigración”, es decir el conjunto de textos de autores que han nacido y forman parte de la sociedad de acogida, en cuyas páginas tienen especial relevancia los inmigrantes que llegan a esta sociedad a la que los autores pertenecen.

La mayoría de manifestaciones ignoran a la mujer con proyecto migratorio propio, y en caso de que se vea representada está inevitablemente conectada a la idea del matrimonio por conveniencia. Además, el discurso sobre la “otra” se articula en numerosas ocasiones en torno al miedo que produce la llegada de inmigrantes a nuestro país. El miedo a lo extraño oculta a menudo el miedo a que empeoren nuestras condiciones de vida, y el miedo a compartir el espacio. Es decir, el miedo a la invasión. El análisis se llevará a cabo desde el punto de vista de la recepción de los discursos que en el ámbito arte se conforman. En este sentido este trabajo podría incluirse dentro de la “estética de la recepción”. Se intentará comprobar si las obras artísticas se adaptan o no al *horizonte de expectativas*¹¹ del público.

A pesar de que las obras que se van a analizar son obras de cine y teatro que transmiten información no verbal, en este estudio sólo se prestará atención al soporte literario de las mismas. El conjunto de textos que se van a estudiar se encuentran dentro de un periodo de casi diez años: desde 1994 hasta el año 2002. Se trata en concreto de los títulos: *La orilla rica* (Texto teatral, 1994), *Cosas que dejé en la Habana* (Guión cinematográfico, 1997), *Flores de otro mundo* (Guión cinematográfico, 1999), y *Poniente* (Guión cinematográfico, 2002).

La inmigración es en España un fenómeno muy reciente que sigue creciendo y cambiando. No es descabellado esperar que falten aun muchas obras artísticas por tomar

¹⁰ El estudio de Clara Pérez: “Las inmigrantes en la prensa: víctimas sin proyecto migratorio propio”, publicado en la revista *Mugak*, número 24, constata que en el discurso periodístico estas mujeres inmigrantes no se visualizan y para Estrella Rodríguez la causa de esta invisibilidad radica en que “ocupan puestos escasamente valorados, como los servicios de proximidad y el empleo doméstico”. Pese a su escaso eco mediático la labor de las mujeres inmigrantes está siendo fundamental para que las mujeres españolas concilien la vida laboral con la familiar.

¹¹ Se utiliza el término el término del crítico literario alemán Hans Robert Jauss.

forma y aparecer en el espacio público¹² que ofrezcan visiones muy diferentes a las que aquí se ofrecen y recojan las nuevas tendencias del fenómeno migratorio.

2. *Análisis de las mujeres inmigrantes*

2.1. *Poniente* (2002)

En esta película las mujeres inmigrantes sólo aparecen en dos ocasiones: En una fiesta en el campamento de inmigrantes, donde también aparecen los niños, y al final cuando se tienen que trasladar como refugiados de un país en guerra. En el primer caso queda perfectamente claro que a las mujeres inmigrantes se les sitúa directamente dentro del universo familiar. De manera que parece que las inmigrantes que nos presenta Chus Gutiérrez no trabajan fuera de la casa. Por lo tanto, no reciben un salario y dependen económicamente del varón. Sin embargo, las mujeres también trabajan como temporeras en los invernaderos almerienses como lo demuestran trágicos titulares como este de unos meses después de los conflictos de El Ejido: “Una inmigrante embarazada, agredida por sus patronos. Laziza B. se negó a cargar cajas de hortalizas en El Ejido a causa de su estado de gestación y sus jefes le dieron una paliza” (El Mundo, 20/04/2000).

2.2. *La orilla rica* (1994)

En esta obra se dan muchas pistas de por qué las mujeres inmigrantes no le causan miedo al hombre blanco como competidoras por sus recursos pero sí como enlaces para la llegada de otros. En primer lugar, las inmigrantes provenientes de países desfavorecidos y en este caso de Marruecos, se encuentran en una situación de supeditación a los deseos de los hombres. Y así, no pueden dar miedo, porque ya son siervas en su propio país. Kawtar se rebela contra esta situación y sentencia: “Hoy no me levanto de un salto para que todo esté listo cuando mi padre se despierte” (De las Heras, 1994: 38). Las mujeres de la familia de Kawtar están acostumbradas a los golpes y así describe cómo su padre la pegó cuando le dice que se va a marchar a “la orilla rica”. Si recordamos la descripción que hace Armendáriz (1990) en la película, *Las cartas de Alou*, de la reacción de los padres de éste ante la misma situación es inevitable comparar las dos reacciones diferentes:

En *La orilla rica*:

No, padre, no es eso... mis hermanos ya son mayores, y ya tienen a sus hijos...no, tú no puedes, ya estás... bastante has hecho... no, no es eso... no soy una mala hija... no, escucha... ¡no voy a casarme! ¡no pienso morirme de tanto parir como mamá! Me aparto de Dios... padre... ¡A la mierda Dios! ¡No me pegues! No me pegues, porque me voy y quiero seguir queriéndote (De las Heras: 40).

En *Las cartas de Alou*:

¹² Existen dos obras recientes que también analizan la construcción del imaginario de la inmigración en España en la literatura aunque no se centran en la imagen de las mujeres. Estas son: *Literatura y pateras* (2004), que recoge las aportaciones de diferentes autores en el curso “Literatura y pateras” en el año 2000, en la Universidad Internacional de Andalucía coordinado por Dolores Soler-Espiauba; y *La inmigración en la literatura española contemporánea* (2004), donde Irene Andrés-Suárez, Marco Kunz y Inés d’Ors, presentan diferentes trabajos de análisis sobre algunos textos narrativos y teatrales que tratan el tema de la inmigración hacia España. Hasta el momento desconozco la existencia de otras publicaciones o trabajos, y no he encontrado ningún estudio previo de la imagen de la inmigración femenina en el cine y teatro español contemporáneo.

El otro día le dije a mi padre: Voy a dejar este trabajo, no gano lo suficiente para vivir. ¿Y qué harás?, me dijo él. Voy a salir del país. Algunos lo han hecho y no les va mal. Mi padre no dijo nada. Me miró muy serio y se marchó. Por la noche, me dijo. ¿Cuándo te vas? El mes que viene contesté. El asintió y se fue a dormir.

La autora resalta que la misión principal que los hombres encomiendan a las mujeres en el país de Kawtar es la de que les den hijos. Esta situación le resulta muy penosa a la protagonista Kawtar que lucha por salir del círculo en que las mujeres se ven presas. Al principio de la obra Kawtar cuenta que su madre murió en el parto de su séptimo hijo. Esta condición de la mujer como parturienta remite a la imagen que utiliza López Mozo en la obra de teatro, *Ahlán*, en la Escena XVIII, cuando compara a los inmigrantes con conejos¹³. “Conejos son (conferencia)” viene precedida del final de la secuencia doce de *La caza* de Carlos Saura, que López Mozo describe como una matanza¹⁴. De los conejos / inmigrantes dice el conferenciante de la obra de Mozo en el casino del pueblo aragonés donde ha ido a para Larbi:

estos miembros de la familia de los lepóridos también se encuentran entre nosotros en estado salvaje. Procedentes del norte de África, se cree que en Numidia tuvieron su primer asiento, han invadido el sur y el este de nuestro continente y, siendo de naturaleza prolífica han llegado a convertirse en una verdadera plaga. (...) En el tiempo que se emplea en atrapar a uno, cualquier coneja pare lo menos cuatro (López Mozo, 1997: 173 y 174).

La rebeldía de Kawtar, se agota cuando en el Centro de internamiento para inmigrantes al que la han llevado es consciente de que la van a devolver a su país. Entonces ella misma se ofrece como coneja. Admite su misión procreadora para poder permanecer en el país. En la penúltima escena, EL UNIFORME, ofrece su cuerpo y su amor a un hombre vestido de uniforme que la vigila:

Mi padre..., mi padre me ponía la mano en la cabeza como tú ahora cuando era niña... ¡No soy una niña, no me toques así! No soy una niña, ya no. Ya no... ¿ves?... soy dulce y estoy limpia. Te haré feliz pero sácame de aquí. Te querré mucho, amor mío, te daré hijos, como mi madre, ella tuvo muchos, ¿sabes?/ Y te haré feliz, vida mía, “habibi”, te voy a querer, pero llévame contigo a tu casa de cristales (De las Heras, 1994: 48 y 49).

2.3. Flores de otro mundo (1999)

El análisis de la película de Icíar Bollaín incide en algunas de las ideas que ya apuntábamos con *La orilla rica* (1994). En primer lugar, la inmigrante dominicana, Patricia, representa el modelo de mujer de un país desfavorecido que emigra para buscar un mejor futuro para sus hijos. Se casa para regularizar su situación y así se lo hace saber a su marido en la primera conversación que mantienen: “Yo no le tengo miedo al

¹³ Se observa que la animalización de los inmigrantes es un recurso constante en las artes escénicas, especialmente. En la obra del dramaturgo Juan Mayorga (2004) *Palabra de perro* los indocumentados son relacionados con los perros. En el montaje de Nomad teatro S.L., *Las sin tierra*, también se despliegan palomas muertas por el escenario que simulan las muertes de los inmigrantes en el Estrecho.

¹⁴ “un bulto sale de unos matorrales. Es un conejo. Da una voltereta y al caer que da quieto sobre unos tomillos. Más allá surge otro conejo. Alcanzado, se revuelve en el polvo. Por todas partes salen conejos. El paisaje parece un campo de batalla. Es una verdadera matanza, los animales brincan, se retuercen en el aire, caen a plomo a medio salto, se arrastan malheridos y son rápidamente rematados” (López Mozo, 1997: 170).

trabajo. Yo estoy mirando por mis hijos ¿entiendes? Por tenerlos cerca, tampoco pienso en mí.” Desde el principio Patricia está asociada a sus hijos, en el autobús enseña las fotos de los pequeños a sus amigas.

En esta película las mujeres son las que más critican la llegada de inmigrantes. La cinta de Bollaín presenta una sociedad tradicional que comienza a abrirse lentamente, las mujeres establecen relaciones de competencia entre ellas mismas, porque como bien explica Olvido, la hermana de Alfonso, organizador de la fiesta de solteros, todas han ido al pueblo a lo mismo: “A buscar novio”. Desde la primera escena unas mujeres, suponemos españolas, comentan al ver a Patricia y sus amigas: “Mujer 1: Si es que están por todas partes. / Mujer 2: Uy, Madrid está así”.

“Las morenitas”, como llama Alfonso al grupo de chicas con las que ha venido Patricia, son una competencia dura, porque para una inmigrante ilegal el matrimonio se presenta como una de las soluciones más rápidas y directas para mejorar las condiciones de vida en España. Patricia se lo explica a Milady cuando la conoce: “No señor, que para trabajar de sirvienta de nadie me hubiera quedado en Madrid. (...) Que si me caso es para que mis hijos estén conmigo, para que tengan una educación. Yo mal agradecida no soy, coño, pero que me dejen ser a mi manera”. Para las mujeres inmigrantes la boda no es sólo una cuestión de amor, es equiparable a un “trabajo” que les permite vivir dignamente y cuidar a sus hijos. Igual que sucedía no hace muchos años en España, donde la mayoría de las mujeres no trabajaban fuera de casa. Así lo ve Patricia cuando discute con Damián en la última parte de la cinta:

Patricia: Porque yo no me invento cómo son las cosas. Yo lo único que he querido siempre es un trabajo digno para poder criar a mis hijos y vivir tranquila, y como en mi país no puedo me he tenido que venir al tuyo, donde tampoco puedo ganarme la vida honradamente porque aquí la cosa no es fácil. Aquí si no hay trabajo no hay residencia y si no hay residencia no hay trabajo así que ya me dirás por dónde le entras al coco.

Damián: Por la boda.

Patricia: Pues sí, así, sí rápido ¿te crees que me hubiera casado contigo si con mi trabajo yo hubiera podido tener a mis hijos, y hubiera podido tener mi casa?

Aurora, la mujer del dueño del bar, es el personaje que explicita la desconfianza que generan Patricia y Milady. Ante la llegada de Milady, responde a los parroquianos en el bar de la siguiente manera:

Aurora: Vamos a ver lo que dura esa aquí

Felipe: Acaba de llegar y ya la estás echando. ¿Por qué no va a durar?

Aurora: Porque todas estas buscan lo mismo, Felipe, dinero y papeles.

Alfonso: No seas tan mal pensada Aurora.

Aurora: Mal pensá, vosotros es que parece que os habéis caído de un guindo. Habéis si os pensáis que buscan otra cosa. (...) Como la de Damián que como se descuide le va a sacar hasta los hígados.

Felipe: No mujer, eso es distinto, ella tiene los hijos aquí. Eso es otra cosa.

Aurora: Es peor, porque ella se casó y ahora esto es suyo también y si quiere puede traerse a toda la familia entera.

Debido a las leyes de inmigración y a la desigualdad económica entre los países de procedencia y los países de acogida, a Aurora no le falta razón. Ella teme que la regularización de la situación de Patricia actúe de efecto llamada y con ella venga “toda su familia”. Los hombres defienden a Patricia y Milady, e incluso aplauden la perspectiva de que lleguen más, siempre y cuando entre esos “más” no aparezcan otros inmigrantes varones, que sí tendrían la categoría de sujeto. De hecho, todo el apoyo que muestran a las chicas se desvanece cuando dejan de ser su “propiedad”. Eso es lo que le

pasa a Damián cuando Patricia le habla de su ex marido Fran, y le ordena que se marche con él, cuando descubre que ya estaba casada. Patricia es un objeto que posee Damián, y Fran es el sujeto que compete por la posición de ese objeto. Entre Fran y Damián se establece una relación interpersonal desde el principio, aunque sea de odio y competencia. Patricia, tiene que ganarse esta mirada que la reconozca como sujeto. En las últimas imágenes de la película vemos a Patricia embarazada. Este nuevo embarazo le otorga carta de ciudadanía porque ya es madre de un “auténtico” hijo de Santa Eulalia. Patricia ingresa en la vida de Santa Eulalia y asegura la continuidad de un pueblo que podía acabar despoblado igual que había ocurrido con otros pueblos de los alrededores.

En el caso de Milady se ve mejor todo este comportamiento. Los hombres defienden a las chicas hasta que pasan de ser un objeto agradable de contemplar a tomar sus propias decisiones. De hecho, los habitantes de Santa Eulalia se refieren Patricia como “la de Damián” y a Milady como “la del Carmelo”. Cuando Milady, aburrida del pueblo decide salir haciendo autoestop, unos hombres del pueblo la ven pasar y comentan: “Viejo 1: Ahí va la de Carmelo. / Viejo 2: Como no la dome pronto...” Las mujeres, como cualquier animal irracional, necesitan ser domadas para controlar sus instintos, por eso Carmelo cuando vuelve a ver a Milady que ha pasado la noche en Valencia en una discoteca la doma a base de golpes. El insulto que repite es el de “puta”. Igual que a Damián, a Carmelo le molesta que otros hombres se diviertan con “su juguete”¹⁵.

2.4. *Cosas que dejé en la Habana* (1997)

La película de Gutiérrez Aragón se observa una interesante diferencia en relación con las anteriores. En la película no es el sexo de los protagonistas lo que las convierte en ser susceptibles de vender su cuerpo y su compañía, sino su nacionalidad. En la película se asume que cubanas y cubanos se venden para sobrevivir en una ciudad desconocida. Así queda claro desde el principio cuando Nena e Igor, el inmigrante cubano del que se enamora, se encuentran en un bar de salsa donde ambos buscan un/a español/a.

Igor: Sí, estoy buscando. Estoy buscando una española bien vitaminada, con casa, coche y una bodega llena de jamón de jabugo.

Nena: ¿Y si yo te dijera que estoy buscando lo mismo?

¹⁵ Milady acepta los regalos de Carmelo, especialmente viajar con él a España, a pesar de que no le quiere. Ella se lo explica a las amigas de Patricia: “Milady: Qué se yo, supongo que si uno hace algo malo pues tiene que pagarlo ¿no? / Daisy: ¿Y qué es lo que tú has hecho malo? Si se puede saber. / Milady: Venirme para acá, con un hombre sin quererlo. ¿Qué se yo? / Daisy: Eso se arregla dejándolo mi amor. Cogiendo la maleta y saliendo por la puerta. / Milady: Ay, pero es que tú te crees que eso es tan fácil. Yo aquí no conozco a nadie”. Patricia, por su parte, más que sexo, lo que le ofrece a Damián es compañía porque sabemos que Damián “no quería estar sólo, que vive con su mamá” y “que quería casarse cuanto antes”. Este caso es más complejo, porque parece que desde el principio sí hay un enamoramiento por ambas partes. Sin embargo, el hecho de que Damián tenga, como español, el poder de ofrecer a Patricia lo que ella más desea que son papeles para poder tener cerca de sus hijos enturbia profundamente la relación. Porque Patricia y Milady tienen muy mermada su capacidad de decisión. Cuando Milady presenta a Patricia sus dudas sobre si casarse o no con Carmelo ésta le contesta: “Eso está bien si eres blanca y la policía no te para por la calle. Yo estuve cuatro años en boca con los papeles y ya cuando tuve el permiso de residencia, y lo perdí porque en el trabajo no me hicieron la seguridad social y no hacen nada más que pedirte un papel y luego otro, y si te vas nunca sabes si te van a dejar volver. Por eso te digo, si te quieres quedar aquí es mejor que resuelvas eso”. El poder que le da a Damián poseer la nacionalidad española frente a Patricia, quien está indocumentada, y por lo tanto no tiene todos los derechos garantizados por la Ley, es un caso muy interesante que podría ser analizado en un estudio en que se atiende más detenidamente al discurso sobre inmigración en torno al poder.

(...)

Igor: Cada vez que vengo a este lugar vengo a buscar plata y cama.

En esta cinta las mujeres inmigrantes tienen autonomía y un proyecto migratorio propio, empezando por la “Tía” que es la inmigrante establecida que recoge a las hermanas en su casa y siguiendo por las tres hermanas. Al principio de la película son mujeres solteras e independientes, aunque la venta de su propia persona se sigue mostrando como una de las alternativas más factibles para quedarse en el país. Desde el principio sabemos que el plan de la “Tía” es que una de las hermanas se case con el hijo de la mujer que le proporciona las pieles. En la película se presenta junto con el resto de actividades que las hermanas van a desempeñar. *Cosas que dejé en la Habana* muestra una imagen de la mujer inmigrante algo diferente a la que encontramos en las obras anteriores. La mujer aparece más independiente y dueña de su propio destino¹⁶. Destaca la negativa del personaje de Nena a casarse por conveniencia con Javier. Aunque por supuesto este idealismo viene acompañado de una serie de características que justifican la fortaleza moral de la chica. Nena es la pequeña de las tres hermanas, y parece que la dominante: “Rosa: Por Nena es que nosotras hemos venido a España, tía. Allí casi no se hacen obras de teatro y las películas de Pascua a San Juan./ Luzmila: Y cuando se hacen, no se ven en ninguna parte. / Rosa: Yo creo que aquí es donde Nena tiene más porvenir.”

Las hermanas mayores apoyan a Nena y se sacrifican por su futuro, de hecho Nena es la única que tenía un proyecto concreto, una obra de teatro, por realizar en Madrid. Otro dato a tener en cuenta en esta cierta “superioridad moral” en el comportamiento de Nena es que estas cuatro cubanas, incluida la tía, son blancas, lo que las diferencia claramente de Milady, el personaje de *Flores de otro mundo*. El hecho de que las hermanas no tengan que lidiar con la cuestión racial también las sitúa en una situación más beneficiosa que en la que se encuentra su compatriota Milady.

3. Conclusiones

Hay una línea que une a la mujer inmigrante con la comercialización de sus capacidades sexuales, reproductoras y afectivas. De los siete personajes de mujeres inmigrantes que se han tratado, seis se ofrecen a sí mismas a los varones autóctonos. Con esta actitud la “humanidad se instrumentaliza” que diría Adorno. La venta del cuerpo es la mayor objetivación que se puede hacer del sujeto. Tanto los hombres y mujeres que cambian sexo y cariño por algún tipo de contraprestación material, como los que lo compran, equiparan al sujeto con el objeto. En este sentido las mujeres inmigrantes son representadas como objetos sexuales susceptibles de ser “compradas” por los varones autóctonos, por un lado, y despertando las suspicacias de las mujeres, por el otro. En este último caso, se continúa otra línea hacia el miedo en cuanto a la potencial maternidad de las mujeres inmigrantes. Las noticias de mujeres embarazadas que cruzan el Estrecho y el “efecto llamada” están absolutamente relacionadas con el sexo femenino. En *Flores de otro mundo* Patricia trae a sus hijos, y en *Cosas que dejé en la Habana* la “Tía” trae a sus tres sobrinas. Son las mujeres autóctonas las que dan la voz de alarma y son las mujeres inmigrantes las que actúan de puente entre la sociedad de acogida y los suyos, sus familias. Con ello las mujeres inmigrantes provocan en la sociedad de acogida el miedo a la invasión.

¹⁶ Las amigas de Patricia, que van a verla a Santa Eulalia, parecen tener el mismo estatus, sin embargo son personajes totalmente secundarios en la historia y no podemos precisar su situación.

Paso a paso se sigue otra línea que une la imagen de la inmigrante con la violencia física, en especial como víctima. En *La orilla rica*, Kawtar es agredida por su padre, y en *Flores de otro mundo*, Carmelo pega a Milady. Esta violencia que rodea a las obras llama directamente al estado prerreflexivo. Como ya se ha explicado, cuando se fomenta la disminución de la distancia entre el espectador y la obra de manera que éste se identifique con algún personaje o situación de la obra, el discurso afectivo toma protagonismo frente al discurso racional. De manera que, en este caso concreto, el público puede llegar a la identificación de la extraña con la violencia. El miedo podría ser una consecuencia de esta asociación.

Resulta llamativo comprobar que las mujeres más independientes y dueñas de su propio destino son mujeres “blancas” que se diferencian muy poco físicamente de las mujeres autóctonas, las cuatro cubanas de *Cosas que dejé en la Habana*. Pero ni la inmigrante marroquí de *La orilla rica*, ni las inmigrantes “morenitas”, como se refiere a ellas otro personaje de *Flores de otro mundo*, son capaces de llevar adelante su proyecto migratorio sin depender de los hombres españoles. De manera que las inmigrantes negras y la inmigrante marroquí poseen, como dice Sartori (2001), en el imaginario de la sociedad que lo acoge “un plus de diversidad, un *extra* o un exceso de alteridad” que las impediría integrarse en la sociedad de acogida, y las obliga a formar parte del grupo de excluidos de las sociedades europeas¹⁷. Es especialmente digno de reflexión el hecho racial que diferencia a las inmigrantes cubanas. Milady y Nena aparecen como dos cubanas de edad y temperamento parecidos y sin embargo la negritud de Milady le obliga a enfrentarse a una serie de dificultades con las que Nena ni siquiera cuenta. El color negro es el que destaca en el imaginario y cómo otros inmigrantes con rasgos característicos no están en absoluto representados en el imaginario artístico. Ninguna inmigrante latinoamericana posee marcados rasgos indígenas, y las inmigrantes asiáticas son completamente invisibles a las cámaras y a los escenarios. En una sociedad como la española que no se considera racista habría que pensar qué significa este sesgo en la representación de las mujeres inmigrantes.

¹⁷ Sartori, G. (2001), p. 107.

BIBLIOGRAFIA**Obras literarias y películas**

- ARMENDÁRIZ, Montxo. (1990), *Las cartas de Alou*, (Videograbación particular).
- BOLLAÍN, Iciar (2000), *Flores de otro mundo*, Barcelona, La Iguana S.L. y Alta Films.
- DE LAS HERAS, Encarna (1994), *La orilla rica*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, INAEM.
- DEL MORAL, I. (1992), *La mirada del hombre oscuro*, Madrid, SGAE.
- GUTIÉRREZ, Chus (2002) *Poniente*, Madrid, Olmo Films y Amboto Audiovisual.
- GUTIÉRREZ, Manuel (1997) *Cosas que dejé en la Habana*.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1997), *Ahlán*, Madrid, Cultura Hispánica.
- MAYORGA, Juan (2004), *Palabra de perro, El gordo y el flaco*, Madrid, Teatro del Astillero.

Estudios

- ANDERSON, Benedict. (1991), *Imagined Communities*, London, Verso.
- BESSIS, Sophie (2002), *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*, Madrid, Alianza Editorial.
- FREUD, Sigmund (2001), “Lo siniestro”, en Freud, S., *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva: 2483 – 2505.
- KUNZ, M. (2002), “El drama de la inmigración: *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral y *Ahlán* de Jerónimo López Mozo”, en Andrés-Suárez, I., Kunz, M. y D’Ors, I., *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Sevilla, Verbum: 215 – 256.
- SARTORI, Giovanni (2001), *La sociedad multiétnica*, Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros, Taurus.

CHICAS CON MALETAS: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE UN POEMA DE ÁNGELES MORA, UN CUADRO Y UNA FOTOGRAFÍA

IOANA GRUIA
Universidad de Granada

“Esta fría mañana tan cerca de diciembre”. Éste es el tiempo del poema “La chica de la maleta” de Ángeles Mora: “esta fría mañana”, “esta oscura mañana”, “esta dura mañana”, “esta mañana fría”. Verso a verso las pistas se enlazan para construir el gesto decisivo del personaje:

Esta fría mañana tan cerca de diciembre
no tomé el desayuno, no he leído el periódico,
no me metí en la ducha después de la gimnasia
(esta oscura mañana no quise hacer gimnasia)
no subí la persiana para asomarme al cielo
ni he mirado en la agenda las promesas del día.

“No tomé”, “no he leído”, “no me metí”, “no quise”, “no subí”, “ni he mirado”: hay aquí una negación de la cotidianidad doméstica, una ruptura voluntaria con “las promesas del día” y su potencial de ilusión. Estamos ante una serie de “huellas discursivas” (Cros, 1986:96) –configuradas sobre todo por la repetición del “no”– que anticipan una distancia frente a la familiaridad de un comportamiento habitual. Una distancia, una ruptura y –en el sentido más físico y literal– un alejamiento, aunque éste no aparezca explícitamente hasta el final del poema.

En “La chica de la maleta” encontramos toda una “sintaxis de signos” (Cros, 1986:76) que permiten adivinar el final, la partida. Pero veámoslo verso por verso. Alguien que no mira “en la agenda las promesas del día” es alguien que ha renunciado a estas promesas, igual que ha renunciado a los gestos reconocibles, apacibles, acostumbrados de cada mañana. El tiempo de “esta dura mañana con su duro castigo” es un tiempo huraño, inhóspito, hostil; es el tiempo de la extrañeza, del alejamiento:

Esta dura mañana con su duro castigo
he roto algunas cosas que mucho me quisieron
y salvé algunas otras porque duele mirarlas.

Estas “otras” cosas a las que “duele mirarlas” componen el equipaje del personaje poético, de la mujer que ha decidido construirse *otra*. Son las cosas de la maleta (que no se nombra nunca, salvo en el título), las cosas que se lleva consigo la chica que habita en el poema. Y, en una apuesta por la lucidez, se las lleva precisamente porque “duele mirarlas”, porque no permiten la ilusión, el espejismo, las “gaviotas” y los “mensajes” que aparecen en los próximos versos. La historia que ha conducido a “esta mañana fría” es la historia de un fracaso y de una desolación:

Me estoy haciendo daño esta mañana fría,
quisiera destruirme sin salir de la cama
o encontrar la manera de dormir un momento.

Para nuestro personaje, “las promesas del día”, “la sorpresa [...] con sus dientes de anís” y la esperanza del “aire” que “lleva gaviotas y mensajes” son “viejos asuntos” en los que ya no puede creer, por puro aprendizaje de la inteligencia:

Cuando menos lo esperas, suele decir la gente,
la sorpresa aparece con sus dientes de anís.
Cuando menos lo esperas, si te fijas un poco,
verás que el aire lleva gaviotas y mensajes...
Más ya no van conmigo esos viejos asuntos.
El aire arrastra lluvias y tristezas heridas
y yo no quiero verlo cruzar como un bandido
tan guapo y tan azules sus ojos venenosos.

La sustitución del “aire” que “lleva gaviotas y mensajes”, con sus implicaciones de ligereza y despreocupación, por el “aire” que “arrastra lluvias y tristezas heridas”, con las consecuentes connotaciones de pesadez, de lastre, de dolor, es magistral. El cambio en las metáforas construye no sólo un cambio de imaginario afectivo, sino una identificación: al igual que la maleta (que, repito, no aparece nunca en el poema), el aire “arrastra” el equipaje de las cosas que duele mirar, que coinciden con las “lluvias” y las “tristezas heridas”. Si el aire “arrastra” pierde su cualidad etérea, desciende digamos a ras del suelo, se convierte en “bandido” de “ojos venenosos”.

Es en la última estrofa donde se acaba la construcción del yo en la partida:

Esta fría mañana tan cerca de diciembre
cuando rozan los árboles de puntillas las nubes
junto a tanta miseria, tan helada ternura,
yo dejo mi impotencia, mi personal naufragio
entre estos blancos pliegues olvidado.

Aparte de la bellísima correspondencia entre la imagen de los árboles desnudos en invierno y la “helada ternura”, fijémonos en el *espacio* en donde se *deja* el “naufragio”: “entre estos blancos pliegues olvidado”¹⁶⁰. Se trata de dos versos extraordinarios y que juegan un papel fundamental dentro del poema, porque construyen el cuerpo. Vamos a verlos (en el sentido más físico posible) con más detenimiento.

La impotencia, el naufragio, el fracaso, son impotencia, naufragio y fracaso del cuerpo. Los “blancos pliegues” cumplen un doble sentido: pueden ser los pliegues de las sábanas o los pliegues del papel, los pliegues del cuerpo-poema que surge precisamente en este espacio en donde alguien ha dejado el naufragio “entre estos blancos pliegues olvidado”, en los intersticios, en las fisuras, en las grietas. Veamos las palabras de Juan Carlos Rodríguez: “La poesía no es algo que se *tiene*, sino algo que se *hace*, que se produce, que se construye [...] Ángeles Mora responde: la poesía es cuerpo.” (Rodríguez, 1999:213).

Si el naufragio se deja “olvidado” “entre estos blancos pliegues”, con la doble metáfora implícita, el cuerpo *cae* en seguida dentro de “ese traje roto”, dentro del poema, y se convierte en pliegue del poema, pliegue del naufragio:

Aunque mi cuerpo caiga doblemente desnudo
en ese traje roto que luego es un poema.

La imagen que dibujan estos versos es asombrosa y básica para la comprensión de toda una poética: el cuerpo *cae*, es atrapado, “doblemente desnudo” (el desnudo de la piel y la piel del lenguaje) en el “traje roto” del lenguaje, en el lenguaje roto, en el poema que muestra las grietas, las cosas que arrastra el aire, las “lluvias” y las “tristezas heridas”. En este sentido, el poema sólo puede ser un traje roto que reciba la caída del

¹⁶⁰ La propia autora me comentó acerca de este verso que “es casi un calco de San Juan de la Cruz: *dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado*”.

cuerpo sin dejarle la posibilidad de la ilusión, precisamente porque está roto, a la intemperie, “flotante”. Este último término lo tomo prestado de Juan Carlos Rodríguez, de su prólogo al libro *Contradicciones, pájaros* de Ángeles Mora, prólogo que se titula “Ángeles Mora o la poética nómada”. Y, a propósito de la “escritura nómada” (Rodríguez, 2001:15), añade: “No se renuncia a la vida, pero hay que ser consciente de que se vive en el desierto”. (*ibid.*, 2001:15).

¿Dónde vive el personaje cuyo cuerpo – un cuerpo de amor, aunque este amor *caiga* si queremos hacia el aire que “arrastra” y no se *leve* al aire que “lleva”– “doblemente desnudo” acaba de caer en el traje roto “que luego es un poema”? Vive justamente “entre los blancos pliegues olvidado”. Pero es posible imaginar otros pliegues: los pliegues del interior de la maleta, entre los cuales se cuelga el naufragio, materializado como un objeto más. Nuestro personaje, un personaje muy lúcido e inteligente –como el que en “Aguja de navegar amores” avisa: “Y si quieres navegar/ coge, niña, la aguja/ de marear”– vive en la escritura nómada, se va del jardín:

Aunque otro sueño baje su luz por la almohada
y ya no te despierte mi voz en el jardín.

El último verso da la clave del poema. La voz dejará de sonar en el jardín porque la chica se ha ido con este objeto que no se nombra nunca en el poema, sólo en el título. Con su maleta repleta de cosas que duele mirar. Volviendo al “naufragio/ entre los blancos pliegues olvidado”, cabría tal vez considerarlo también como algo que el personaje olvida deliberadamente, en un intento de dejarlo fuera de la maleta. Sin embargo, sabemos que casi siempre los naufragios se cuelgan en cualquier maleta, se instalan quizás en los pliegues, y desde ahí recuerdan que es imposible olvidarlos. Tenemos entonces varias posibilidades: el naufragio dejado, olvidado entre los pliegues de las sábanas, de la maleta, del papel.

Es el inicio de un viaje y de una transformación, ya que el poema se titula precisamente “La chica de la maleta”. Es decir, la chica inseparable de su maleta, de su equipaje que ya hemos visto de qué puede estar compuesto. Ahora bien, no sabemos adónde se dirige nuestro personaje; me he permitido, en un ejercicio de comparación que no obedece más que a mi amor por este poema, por un cuadro de Hopper y una fotografía de Bernard Plossu, sugerir dos posibles destinos para la chica de la maleta: una habitación de hotel y una estación.

“Habitación de hotel” es un famoso cuadro de Hopper, fechado en 1931. Lo separan más de cincuenta años del poema de Ángeles Mora y sin embargo a mí me parece que hay una extraña complicidad entre las chicas con maletas de ambos “textos”, si consideramos el cuadro como “texto” que se presta a la “lectura”.

La chica de “Habitación de hotel” está sentada en el borde de la cama. Ligeramente inclinada hacia delante, sostiene en las manos, sobre las rodillas, una carta. Los blancos pliegues de un papel (por cierto, las sábanas son también blancas). Tiene una expresión absorta y triste. En el cuarto hay algunas de sus pertenencias: un sombrero, unos zapatos de tacón, ropa encima de la butaca y, sobre todo, dos maletas cerradas. La chica ha llegado de alguna parte y tal vez prosiga el viaje. Sin embargo, la carta es un elemento perturbador. Sugiere de alguna forma una ausencia, un equipaje de cosas que duele mirar. Quizá no sea equivocado aventurar que alguien ha traído hasta aquí su “naufragio/ entre los blancos pliegues olvidado”. La imagen de la carta desplegada sobre las rodillas, del muslo que desprende destellos de luz y de las sábanas blancas apoya esta hipótesis.

Veamos por último la foto “Gare d’Austerlitz” de Bernard Plossu, fechada en 1980. En primer plano, una chica, en medio de la estación. A su alrededor hay un círculo

vacío; al fondo, los viajeros se agitan apretujados, con prisa, o esperan con impaciencia. Están lejos, muy lejos de ella. Calzada con zapatos de tacón, ataviada con una maleta, un bolso y una gabardina, la chica se lleva una mano a la frente, en un gesto de tranquilo desconcierto. Parece no saber a dónde ir y sin embargo ha llegado hasta ahí y espera iniciar un viaje a alguna parte.

Creo que tanto “La chica de la maleta” , como “Habitación de hotel” y “Gare d’Austerlitz” narran la historia de una ausencia. Alguien está ausente del poema, del cuadro, de la fotografía, al mismo tiempo que los cuerpos de las mujeres que los habitan se construyen en la frágil oscilación presencia/ ausencia. Entre los blancos pliegues. En la escritura nómada. En los objetos que caben en una maleta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CROS, Edmond, *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos, 1986.
- MORA, Ángeles, *Antología poética (1982-1995)*, Granada, Diputación de Granada, «Maillot amarillo», 1995.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999.
- _____, “Ángeles Mora o la poética nómada”, prólogo a Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*, Madrid, Visor, 2001.

SOBRE LA FORTUNA DE UNA OCTAVA QUEVEDIANA

PABLO LOMBÓ MULLIERT
El Colegio de México

En su estudio sobre la enumeración caótica en la poesía moderna, Leo Spitzer (1945: 45) recordó que “Quevedo, el más punzante y acre de los satíricos españoles desengañados, es también el predecesor más importante de los escritores modernos que practican la enumeración caótica”. Nada más cierto, ya que la acumulación de figuras fue un rasgo de estilo ‘descaradamente quevedesco’ en cualquier modalidad de su obra, fuera en prosa o verso; basta recordar algunos pasajes de *Los sueños* o buena cantidad de poemas en los que aparecen vertiginosos catálogos de deformidades, vicios, paradojas, jerigonzas, etc. Es por ello que en estas páginas quiero resaltar el caso del que fue, a mi parecer, el proyecto poético más ambicioso de Quevedo y, sin duda, aunque inconcluso, el poema más extenso de toda su obra: se trata del “Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado”, que tuvo una notable influencia en la poética acumulativa de dos escritores de diversas épocas y latitudes: fray Diego Tadeo González y Oliverio Gironde.

1. *El siglo XX*

El 15 de mayo de 1924, apareció publicado el “Manifiesto *Martín Fierro*”, en el cuarto número de la revista de vanguardia que llevaba el mismo nombre. Durante años se especuló acerca del posible autor de este texto, pero hoy sabemos que quien lo escribió fue Oliverio Gironde. Uno de los párrafos del manifiesto dice así:

Martín Fierro ve una posibilidad arquitectónica en un baúl *innovation*, una lección de síntesis en un marconigrama, una organización mental en una rotativa, sin que esto le impida poseer –como las mejores familias– un álbum de retratos que hojea, de vez en cuando, para descubrirse a través de un antepasado... o reírse de su cuello y de su corbata (Gironde, 2002: 142-143).

Me interesan estas palabras porque hay un poema que demuestra que en ese ‘álbum de retratos’ que Gironde hojeaba, ‘de vez en cuando, para descubrirse’, aparece, inconfundible, la imagen de Francisco de Quevedo.

Antes de analizar el caso de Gironde, quisiera hablar de un poema tardío de Pablo Neruda que apareció publicado en su libro *La espada encendida*, de 1971. El texto se llama “Las fieras” y comienza con los siguientes alejandrinos:

Se deseaban, se lograban, se destruían,
se ardían, se rompían, se caían de bruces
el uno dentro del otro, en una lucha a muerte,
se enmarañaban, se perseguían, se odiaban,
se buscaban, se destrozaban de amor,
volvían a temerse y a maldecirse y a amarse,
se negaban cerrando los ojos...

Creo que esta acumulación de verbos reflexivos descende de uno de los poemas más comentados y conocidos de Oliverio Gironde. Se trata del que lleva como título el

número “12” en su libro *Espantapájaros, al alcance de todos*, que fue publicado en 1932. Ambos textos tienen muchas semejanzas más allá de las puramente formales; en ellos está latente la imagen del encuentro amoroso como una lucha despiadada y recíproca o, como la definió Saúl Yurkiévich (1999: 707), una “guerra de amor [en la que]: sujeto y objeto, intercambiables, se involucran en la arquetípica pareja sexual”. El poema del argentino dice así:

12
 Se miran, se presienten, se desean,
 se acarician, se besan, se desnudan,
 se respiran, se acuestan, se olfatean,
 se penetran, se chupan, se demudan,
 se adormecen, despiertan, se iluminan,
 se codician, se palpan, se fascinan,
 se mastican, se gustan, se babea,
 se confunden, se acoplan, se disgregan,
 se aletargan, fallecen, se reintegran,
 se distienden, se enarcan, se menean,
 se retuercen, se estiran, se caldean,
 se estrangulan, se aprietan, se estremecen,
 se tantean, se juntan, desfallecen,
 se repelen, se enervan, se apetecen,
 se acometen, se enlazan, se entrechocan,
 se agazapan, se apresan, se dislocan,
 se perforan, se incrustan, se acribillan,
 se remachan, se injertan, se atornillan,
 se desmayan, reviven, resplandecen,
 se contemplan, se inflaman, se enloquecen,
 se derriten, se sueldan, se calcinan,
 se desgarran, se muerden, se asesinan,
 resucitan, se buscan, se refriegan,
 se rehuyen, se evaden y se entregan.

A primera vista, se trata de un poema erótico muy innovador, a medio camino entre el relato y el poema, como sucedía con la mayor parte de los textos vanguardistas, en los que los límites de los géneros narrativo y poético se difuminaban constantemente por un afán de renovar la creación literaria.

El poema consta de 24 versos endecasílabos con rima consonante (salvo la licencia del noveno), por lo que, si lo dividiéramos en tres partes iguales, tendríamos tres secciones muy semejantes a lo que conocemos como octavas reales. De hecho el número de rimas, 8 en total, (-ean, vv. 1, 3, 7, 10 y 11; -udan, vv. 2-4; -inan, vv. 5 y 6; -egan, vv. 8, 9, 23 y 24; -ecen, vv. 12, 13, 14, 19 y 20; -ocan, vv. 15 y 16; -illan, vv. 17 y 18; e -inan, vv. 21 y 22) parecería ser una clave para descubrir esas octavas que yacen escondidas, pero creo que la intención de Girondo no era esconder estrofas, sino, más bien, crear una súper-estrofa o hiper-estrofa bien sólida e indivisible. Veamos qué tanto. El primero de los versos es un verso de ritmo heroico (con acentos en la segunda y sexta sílabas, además del obligado en la décima); en cambio los 23 versos restantes mantienen el mismo paso melódico (con acentos en las sílabas tercera y sexta), que crea una música muy peculiar. Esa música parece recrear el estado, entre hipnótico y místico, en el que se encuentra la “arquetípica pareja” del poema. Otro rasgo que demuestra su solidez, a pesar de la aparente vertiginosidad o caos que desata, es el hecho de que los dos últimos versos (“resucitan, se buscan, se refriegan, / se rehuyen, se evaden y se entregan”) resumen y cierran el poema de manera circular, revelando la clave de

encuentros y desencuentros amorosos que comenzaron con la simple mirada, el presentimiento y el deseo del primer verso.

Además del ritmo constante y de su estructura circular, la solidez del poema se apoya en el recurso de la acumulación anafórica de verbos reflexivos (salvo algunos cuantos como *despiertan, fallecen, desfallecen, reviven, resplandecen* y *resucitan*), por ello «nada puede aislarse [ya que su]: soporte y su mensaje son indisolublemente solidarios» (Yurkiévich, 99: 707). La sucesión de los 71 verbos reflexivos y su ritmo monotonal despiertan una serie de imágenes sobrepuestas con mucha precisión, como si asistiéramos a una veloz representación de cuadros o instantáneas en una atmósfera amorosa y violenta, e incluso, húmeda y calurosa; basta con observar algunos verbos como *besar, chupar, babear, derretir, soldar, calcinar*; o *masticar, estrangular, dislocar, perforar, asesinar*, etc.

Todos estos elementos que he ido enumerando sobre la acumulación verbal, la solidez, las características formales y los motivos amorosos y violentos del poema los iré retomando para interpretarlos a la luz de una de las lecturas que influyó a Girondo; sin embargo ahora haré un breve paréntesis para desenterrar a otro lector del “Orlando” de Quevedo.

2. *El siglo XVIII*

El agustino fray Diego Tadeo González, que fundó la escuela poética de Salamanca con José Cadalso y Gaspar Melchor Jovellanos en el siglo XVIII, escribió un poema que se reimprimió con gran éxito durante su vida, porque representaba un ejemplo de la riqueza de la lengua; se llama “El murciélago alevoso” y describe cómicamente el trato que merece ese pájaro maligno por espantar a una bella dama mientras dormía (González, 1869: 186-187):

Luego por las telillas
de tus alas te claven al postigo,
y se burlen contigo,
y al hocico te apliquen candelillas,
y se ríen con duros corazones
de tus gestos y acciones,
y a tus tristes querellas ponderadas
correspondan con fiesta y carcajadas.

Y todos bien armados
de piedras, de navajas, de agujones,
de clavos, de punzones,
de palos por los cabos afilados
(de diversión y fiesta ya rendidos),
te embistan atrevidos,
y te quiten la vida con presteza,
consumando en el modo su fiereza.

Te puncen y te sajen,
te tundan, te golpeen, te martillen,
te piquen, te acribillen,
te dividan, te corten y te rajen,
te desmiembren, te partan, te degüellen,
te hiendan, te desuellen,
te estrujen, te aporreen, te magullen,
te deshagan, confundan y aturrullen.

Tras la enumeración caótica de las herramientas y métodos para torturar al murciélago, aparece de nuevo una acumulación de formas verbales, que no son reflexivas como las del poema de Gironde, pero que reproducen la anáfora con la partícula que marca el objeto directo. Las semejanzas entre ambos textos son muy significativas, así como sus diferencias, pero no vale la pena analizarlas aquí ya que sólo conducen hacia una misma dirección.)

3. *El siglo XVII*

Gracias a la exactitud con la que Fernando González Ollé situó temporalmente las primeras octavas del “Orlando” de Francisco de Quevedo, se puede afirmar que el fragmento del poema que conservamos (es decir, los 1.712 endecasílabos que lo componen) fue escrito en 1631. El “Orlando”, como ha dicho actualmente Ignacio Arellano (2003: 253-254), “constituye la genial demolición de todo un mundo de fantasías y de una tradición poética, mediante las caricaturas e hipérbolos grotescas [...] y la parodia de todos los formulismos del género” caballeresco. Es por ello que Aureliano Fernández Guerra y Orbe (1920: XVII) afirmaba que era una pena que “no hubiese Quevedo escrito menos sonetos amorosos y más octavas [del “Orlando”], para concluir con mayor fama suya y deleite del público un poema tan en su cuerda y genio”, puesto que “el desatino es su asunto, y su fin que el lector se desternille de risa”.

En medio de ese universo invertido, lleno de desatinos y caricaturas, aparece el pasaje que leyeron y recrearon fray Diego Tadeo González y Oliverio Gironde; se trata de las octavas que describen el descomunal combate entre Ferragut, el invulnerable guerrero sarraceno, y Argalía, el hermano de Angélica, la princesa del Catay (Quevedo, 1969: # 875, II, vv. 353-376):

Ni demonios que van con espigones
huyendo de reliquias, conjurados,
ni en la sopa revueltos los bribones,
ni cañones de bronce disparados,
ni pleito en procesión por los pendones,
ni pelamesa de los mal casados,
ni gallegos en bulla, ni calderas
en choque de vasares y espeteras
se pueden comparar con el estruendo
que resonó del choque y cuchilladas
con que los dos se estaban deshaciendo
a puro torniscón de las espadas.
Las armas, con el sol, están ardiendo
y arrojando centellas fulminadas;
a poder de los tajos y reverses,
en fraguas se volvieron los arneses.
Se majan, se machucan, se martillan,
se acriban y se punzan y se sajan,
se desmigajan, muelen y acrebillan,
se despizcan, se hunden y se rajan,
se carduzan, se abruman y se trillan,
se hienden y se parten y desgajan:
tan cabal y tan justamente obran,
que las mismas heridas que dan cobran.

En estos versos Quevedo lució una de las características más conocidas y atractivas de su estilo: su peculiar mezcla de la imaginación desbocada y el dominio absoluto de la

lengua. La disposición prosódica de la tercera octava reproduce el orden y las distintas velocidades e intensidades de la batalla: los dos primeros versos de la estrofa tienen el mismo esquema acentual, dos endecasílabos heroicos que introducen al combate en sí; después, el primer acento del tercer verso se traslada de la segunda a la cuarta sílaba, representando el esfuerzo de los caballeros; en los versos cuarto y quinto el primer acento vuelve a desplazarse, esta vez hacia la tercera sílaba, a medio camino entre el ritmo sáfico del verso anterior y el ritmo heroico del sexto verso, que retoma la prosodia de los primeros dos y clausura la acumulación de verbos reflexivos. En cambio, los dos últimos que ordenan, cierran y resumen la estrofa tienen un acento más que los anteriores (cuatro en vez de tres) para distinguirse rítmicamente del espacio de la enumeración verbal.

Ignacio Arellano (1984: 271) relacionó el pasaje con otros poemas burlescos de Quevedo en los que “el movimiento pierde toda armonía e instaura un vértigo caótico y una deformación grotesca de los cuerpos y rostros”. Sin embargo, creo que más que crear un “vértigo caótico”, la intención de estos versos era, por una parte, reproducir el combate mismo con precisión y claridad, es decir, poniéndolo delante de los ojos para que los lectores lo vieran como espectadores; y, por otra, contener el ímpetu del movimiento desatado con los dos últimos versos (“tan cabal y tan justamente obran, / que las mismas heridas que dan cobran”). Una estrategia semejante a la que observó Leo Spitzer (1945: 43) en una acumulación caótica de Calderón de la Barca: “el caos evocado por la descripción de la mujer, el torbellino de cosas metafóricas, aparece finalmente, y definitivamente, dominado por los dos últimos versos unificadores [...] la tensión caótica está aquí presente, pero sujeta a un orden”.

Tanto fray Diego Tadeo González como Oliverio Girondo leyeron detenidamente e imitaron diversos aspectos de este pasaje, pero con intenciones muy diferentes. El primero de ellos retomó el tono cómico de la acumulación caótica quevediana e incluso repitió algunos de los verbos que había usado Quevedo para describir el combate, como *punzar*, *sajar*, *martillar*, *acribillar*, *rajar*, *partir* y *hender*. De la misma manera, se puede observar la influencia prosódica de la octava real en la octava alirada del “Murciélago alevoso”, aunque la de éste sea mucho más sencilla que la de su modelo. En cuanto al poema de *Espantapájaros (al alcance de todos)* prácticamente todos los rasgos de la batalla fantástica proporcionaron material para un juego conceptual muy atinado que marca la poética del escritor vanguardista: el amor y la guerra lo comparten todo, incluso estructuras poéticas y acumulaciones caóticas. A pesar de que dejó a un lado el contexto cómico-épico y que no recreó el estrépito que causaban las armas de los caballeros en pleno combate, el argentino retomó, apropiándose de su forma, la naturaleza titánica y desmesurada de sus hipérboles y el ardor de la escena, haciendo crecer la acumulación caótica exponencialmente: de 6 a 24 versos y de 18 a 71 verbos reflexivos. Lo que queda por decir es que, tal vez, Pablo Neruda no imaginaba que, al retomar la acumulación verbal de los versos de Girondo para escribir “Las fieras”, se estaba incorporando a una antigua cadena de imitación poética, actualizándola y renovándola, como hicieron en su momento Quevedo con la tradición italiana de la poesía épica renacentista y fray Diego Tadeo González (por un lado) y Oliverio Girondo (por otro) con una octava afortunada del “Orlando” de Quevedo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (2003): *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.
- (1984): *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, Aureliano (1920): cf. en Florencio JANER, “Noticias y consideraciones”, en *Obras poéticas de don Francisco de Quevedo*, ed. F. JANER, Madrid, M. Rivadeneira.
- GIRONDO, Oliverio (2002): “Manifiesto *Martín Fierro*”, en *Las Vanguardias Latinoamericanas*, ed. Jorge SCHWARTZ, México, FCE, pp. 142-143.
- (1999): *Obra completa*, ed. Raúl ANTELO, Madrid / México, Archivos / UNESCO.
- GONZÁLEZ, fray Diego Tadeo: (1869), *Poesías*, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneira.
- NERUDA, Pablo (1977): *La espada encendida*, Barcelona, Seix Barral.
- QUEVEDO, Francisco de (1969): *Obra poética*, ed. J. M. BLECUA, 3 ts., Madrid, Castalia.
- SPITZER, Leo (1945): *La enumeración caótica en la poesía moderna*, trad. Raimundo LIDA, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- YURKIÉVICH, Saúl (1999): “El relato limítrofe”, en Oliverio GIRONDO, *Obra completa*, ed. Raúl ANTELO, Madrid / México, Archivos / UNESCO, pp. 705-716.

KAFKA, PRECURSOR DE BORGES: LA RECEPCIÓN BORGIANA DE FRANZ KAFKA

ELISA MARTÍNEZ SALAZAR
Universidad de Zaragoza

En el conocido ensayo de Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores” (publicado por primera vez en *La Nación* en 1951 y recogido en *Otras inquisiciones*), se defiende la provocadora idea de que cada autor crea a sus antecedentes, y no a la inversa. Se ha dicho que, a través de este texto, Borges intentaba liberarse de la ansiedad que le produciría la influencia de otros autores, de acuerdo con las teorías de Harold Bloom (Kampff, 1993). En este sentido son reveladoras las siguientes líneas del ensayo:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. (1989b: 89-90).

Esta tesis queda ejemplificada por medio de una serie de escritores que prefiguran la narrativa del escritor checo. No se trata de mostrar que Kafka leyera sus textos, sino de plantear que quien ha leído a Kafka se acerca a otras creaciones literarias, aunque sean anteriores, con una nueva mirada, inimaginable sin la existencia de la narrativa kafkiana: “En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría” (1989b: 89).

El hecho de que Borges escogiera a Kafka para mostrar su teoría puede no ser casual. Es probable que esa ansiedad de la influencia fuera mucho mayor con un escritor como Franz Kafka, sobre el que Borges escribió varios textos, además de citarlo en numerosas ocasiones al tratar cuestiones del más diverso tipo. Le dedicó conferencias y habló sobre él a distintos medios de comunicación. También publicó e incluso tradujo algunos de sus textos, e incluyó referencias a su persona en algún que otro relato. Con todo, es necesario relativizar esta presencia: la multitud de ocasiones en que Borges se ocupó del checo puede resultar abrumadora, pero no debe aislarse del conjunto de sus escritos y declaraciones orales, plagados de referencias eruditas. Kafka no deja de ser uno más de los muchos escritores que Borges leyó, citó, prologó, publicó y tradujo.

En cualquier caso, el interés de Borges por Kafka y su labor como difusor de su obra quedan fuera de toda duda. Borges tuvo ocasión de entrar en contacto con la obra de Kafka en una época temprana, si tenemos en cuenta la historia de la recepción internacional del escritor checo, y supo apreciar la talla de unos escritos que tardarían en alcanzar la fama mundial que cosecharon más tarde. Gracias a su aprendizaje de la lengua alemana y a su presencia en Europa, pudo leer unos textos que –con el tiempo– le parecerían dignos de ser divulgados¹, empresa que asumió él mismo.

¹ Las declaraciones en las que Borges hacía referencia a su primera lectura de Kafka son contradictorias, pero siempre la recuerda durante su estancia en Europa, concretamente entre 1914 y 1917. Carlos García (2004), que se ha ocupado de esta cuestión, sitúa el comienzo de la fascinación de Borges hacia Kafka “en algún momento indeterminable del período 1917–1920, más probablemente hacia 1918–1919”. En cualquier caso, el argentino no comenzó a escribir sobre él hasta mucho más tarde, en 1935, puesto que, según afirmaba, en esos primeros momentos la literatura de Kafka le resultaba anodina en comparación con los esplendores verbales de los expresionistas (Reid, 1983: 23; Borges–Ferrari, 1992: 71; Borges, 1997b: 6; Borges–Barone, 2002: 91).

Desde el principio de su creación narrativa² hasta el final de su días, Kafka estuvo muy presente en la mente de Borges, en su lengua y en su pluma. Pero la actitud de Borges hacia Kafka no permaneció invariable ni estuvo exenta de contradicciones. En un primer momento, adoptó un papel difusor de la obra del checo, con “Las pesadillas y Franz Kafka” (ensayo que vio la luz en 1935) y la publicación en la revista *Destiempo* de “Un fratricidio” en 1936. Pronto llegó el punto culminante de esta labor divulgativa, correspondiente a los años 1937 (reseña de la traducción inglesa de *El proceso*, biografía sintética de Kafka) y, sobre todo, 1938 (traducción de “Ante la ley”, nota a la biografía de Kafka escrita por Max Brod³, prefacio y traducciones de *La metamorfosis*). Me gustaría señalar en este punto que, frente a lo que se ha creído durante mucho tiempo, Borges no tradujo la totalidad de ese volumen de relatos de Kafka titulado *La metamorfosis* y publicado por la editorial argentina Losada. Como ha puesto de manifiesto Fernando Sorrentino (1998), las versiones en español tanto de la *nouvelle* que da título al libro como de “Un artista del hambre” y “Un artista del trapecio” son obra de una mano española que los había traducido años antes para la *Revista de Occidente*.

A lo largo de la década siguiente, la presencia de Kafka en Borges será leve, pero constante: no fue el protagonista de ningún ensayo, pero suele aparecer citado al hablar de otros asuntos una o dos veces por año. Además, Borges publica textos suyos en la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y en una publicación periódica que el argentino dirigía por aquel entonces, *Los Anales de Buenos Aires* (1946).

Será 1951 el año en que redacte “Kafka y sus precursores”. Después de esta fecha, el interés de Borges por el checo se reduce considerablemente. Las alusiones durante la primera mitad de los años 50 serán escasas y muy poco relevantes. Es a partir de aquí cuando nos topamos con una década de silencio, entre 1956 y 1966. Borges no lo cita ni una sola vez, ni mucho menos le consagra ningún ensayo. A pesar de este distanciamiento, incluye algún texto suyo en distintas antologías: *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Manual de zoología fantástica* (1957) y el *Libro del cielo y el infierno* (1960). En la primera mitad de la década de los 60 el silencio será, ya, total, sin alusiones, traducciones ni publicaciones relacionadas con Kafka.

Después de este paréntesis, vuelven a aparecer referencias esporádicas al escritor praguense, esta vez relacionadas con la faceta docente de Borges: en cursos, conferencias e incluso en un manual de literatura⁴. Esta tendencia marca el período 1966-1969, en el que vuelve a publicar escritos de Kafka, dentro de *El libro de los seres imaginarios* y en las ediciones limitadas de *Una confusión cotidiana* y *El buitro* (García, 2004).

A partir de 1969 o 1970 comienza a advertirse, junto con otras referencias de paso a Kafka, una nueva actitud en Borges: la de una cierta relativización de la importancia de

² La época de inicio de la vida narrativa de Borges coincide con el período en que Borges empezó a escribir y traducir a Kafka (Boegeman, 1977: 205; Rodríguez, 1982: 299; Aizenberg, 1982: 4–5). Por ello, no es de extrañar que sus tres primeros libros de relatos sean precisamente aquellos en los que la presencia del escritor checo es más evidente.

³ “Las pesadillas y Franz Kafka”, *La Prensa*, 2 de junio de 1935; “Un fratricidio”, *Destiempo*, nº 2, noviembre de 1936; “The Trial, de Franz Kafka”, *El Hogar*, 6 de agosto de 1937; “Franz Kafka”, *El Hogar*, 29 de octubre de 1937; “Ante la ley”, *El Hogar*, 27 de mayo de 1938; “Franz Kafka – Eine Biographie”, *El Hogar*, 8 de julio de 1938.

⁴ Al margen de referencias de este tipo irremediamente perdidas, tenemos constancia de distintas alusiones a Kafka presentes en sus clases de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires (Borges, 2002b), en la *Introducción a la literatura norteamericana* escrita en colaboración con Esther Zemborain de Torres Duggan y publicada en 1967 (Borges, 1997: 1002 y 1019) y en una conferencia pronunciada en la Universidad de Harvard durante el curso 1967–68, “El arte de contar historias” (Borges, 2001: 67–68).

la obra del checo, situándolo por debajo de escritores menos universales y minusvalorándolo con determinados comentarios, tendencia que perduraría, al menos, hasta 1976⁵.

Es entonces cuando Borges vuelve a publicar escritos de Kafka. En el *Libro de los sueños* (1976) incluyó "Conviene distinguir", breve texto del "cuarto cuaderno en octavo" (García, 2004). Además, como director de la colección *La Biblioteca di Babele*, publicada en Milán por Franco Maria Ricci, publicó y prologó el volumen de relatos de Kafka titulado *El buitre*, aparecido posteriormente en lengua española: en Buenos Aires en 1979 (La Ciudad) y en Madrid en 1985 (Siruela). Se trataría de una versión, más del gusto borgiano, de la ya lejana, pero frecuentemente reeditada, *Metamorfosis* de Losada: desaparecen dos de los textos procedentes de la *Revista de Occidente* ("La metamorfosis" y "Un artista del trapecio"), y el tercero, "Un artista del hambre", se titula de un modo más fiel al original: "Primera tristeza" ("Erstes Leid"). El resto de los relatos publicados en el libro de 1938 se reeditan aquí, a excepción de "Una cruz", seguramente por haber aparecido en *El libro de los seres imaginarios*. Esta sería la manera que Borges tendría de reivindicar su propia labor traductora frente a una falsa atribución que contaba ya con más de cuarenta años.

Con la década de los ochenta comienza el último periodo de la recepción borgiana de Franz Kafka, en el que Borges retoma el impulso de antaño y afirma por doquier haber pretendido, sin éxito, imitar al checo en sus inicios narrativos: "Yo he escrito [...] algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka" (Borges, 1983: 3)⁶. En 1981 se publica su prefacio a un volumen de cuentos de Kafka en inglés⁷; en 1982 prologa una traducción al español de *La metamorfosis*⁸; en 1983, periodistas y estudiosos de todo el mundo solicitan su participación en coloquios, publicaciones y congresos conmemorativos del centenario del nacimiento de Kafka⁹. 1985 fue un año consagrado al checo: prologó *América. Relatos breves*, mencionó a Kafka en otros cinco prefacios de la misma colección (Biblioteca Personal)¹⁰, le dedicó conferencias (Vázquez, 1996: 323) y declaró, una vez más, haber intentado en vano ser Kafka. Afirmación que no abandonaría ni en el mismo año de su muerte.

Las referencias a Kafka contenidas dentro de la obra ficcional de Borges se adecuan, en líneas generales, al mismo esquema cronológico que hemos podido esbozar en relación a su presencia en ensayos y declaraciones del argentino, pero de una manera

⁵ Esta actitud se aprecia en las *Conversations with Jorge Luis Borges* de Richard Burgin, New York, Holt, Reinhart, & Winston, (apud Kristal, 2002: 125); en el prólogo a *El informe de Brodie*, publicado en 1970 (Borges, 1989b: 399); en el *Ensayo autobiográfico* (Borges, 1987: 45 y 54), publicado originalmente en el *New Yorker* el 19 de septiembre de 1970, y con ocasión de una encuesta sobre la traducción, llevada a cabo por Fernando Sánchez Sorondo, publicada el 21 de septiembre de 1975 en *La Opinión Cultural* de Buenos Aires y reeditada por *Sur* un año después (Borges, 1999a: 324).

⁶ Ya había expresado esta idea en la entrevista que mantuvo con Margaret Boegeman en 1976 (Boegeman, 1977: 213; 1987: 175). Y, posteriormente, en Reid (1983: 23), Braceli (1998: 119) y Fernández (1986: 17).

⁷ *Franz Kafka Stories 1904–1924*, trad. Nérida Mendilaharsu de Machain, London, McDonald & Co, 1981.

⁸ "Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka", Buenos Aires, Ediciones Orión / Embajada de Austria en la Argentina, 1982.

⁹ Por ejemplo, colaboró con *El País* para el suplemento especial dedicado a Kafka el 3 de julio de 1983 y con el Forum "Franz Kafka and the Modern World Literature: a Centennial Perspective", en Nueva York (Reid 1983).

¹⁰ En 1985, Borges escribe una serie de prólogos para los libros que integrarían una colección de obras de lectura imprescindible, publicada por Hyspamérica: Biblioteca Personal. Entre ellos, el de Kafka titulado *América. Relatos breves*. Cita al checo, además, en sus introducciones a obras de Chesterton, Dino Buzzati, Melville, Juan José Arreola y David Garnett.

más radical: se concentran al comienzo de su obra narrativa (que coincide con las fechas en las que empezó a escribir sobre Kafka) y no reaparecen hasta los años 70.

En la primera época las alusiones a Kafka, más o menos veladas, que aparecían en algunos relatos constituían una suerte de llamada de atención al lector sobre el modo en que Borges había transformado en ellos algunos elementos de estirpe kafkiana. Así, para dejar claro su juego intertextual, incluye en el cuento “La lotería en Babilonia” (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) una “letrina sagrada” llamada “Qaphqa”, palabra evidentemente homófona al nombre del autor checo¹¹. La siguiente alusión a Kafka aparece en “El milagro secreto” (*Artificios*, 1944), homenaje a Kafka y Praga, según el propio Borges (Aizenberg 1982: 11, n14). El protagonista es un escritor expresionista checo de lengua alemana, Jaromir Hladík¹², que vive en una Praga de ensueño. La alusión a Kafka no deja lugar a dudas al situar al personaje en una de las calles en las que vivió Kafka, la *Zeltnergasse*. Por otra parte, y dados estos elementos, la utilización de la palabra “proceso” no puede ser inocente¹³.

Una referencia que ha eludido la crítica es la del “Kaf” de “El acercamiento a Almotásim” (*Historia de la eternidad*, 1936), descrito como “la montaña circular que rodea la tierra” (Borges, 1989a: 418)¹⁴. Aunque “Kaf” sea el nombre de un oasis y una ciudad de Arabia Saudí (Balderston, 1986: 280), no deja de evocar a Kafka, al presentar el texto diversos rasgos kafkianos y aparecer situado, dentro del libro del que forma parte, inmediatamente después de una referencia a Kafka, con la que concluye el ensayo dedicado a “Los traductores de las *1001 Noches*”: “¿Qué no haría un hombre, un Kafka, que organizara y acentuara esos juegos, que los rehiciera según la deformación alemana, según la *Unheimlichkeit* de Alemania?” (1989a: 413). Además, esa “montaña circular que rodea la tierra” recuerda a la muralla china del relato del checo, tal y como la describía Borges: “un muro infinito que dé la vuelta de su imperio infinito” (1996: 98).

Muchas décadas después, dentro de *El libro de arena* (1975) se publicó “El Congreso”, uno de los cuentos que Borges consideraba kafkiano, al menos en parte, tal y como afirma en el epílogo: “El opaco principio quiere imitar el de las ficciones de Kafka” (1989c: 72)¹⁵. Por último, el poema “Ein Traum” (*La moneda de hierro*, 1976) incluye a Kafka como personaje:

¹¹ Además, la lotería está regida por una misteriosa “Compañía”, que ha sido puesta en relación con *El castillo* (Boegeman, 1977: 228; 1987: 183) y “La gran muralla china” (Aizenberg 1982: 6). Sin entrar en el análisis comparado de ambos relatos, no quisiera dejar de señalar una técnica propia de Kafka y que Borges emplea aquí, sobre la que la crítica no parece haber reparado: el hecho de convertir una frase hecha en argumento. Si “sentirse como una cucaracha” está en el origen de “La transformación”, “La lotería en Babilonia” constituye la realización literal de la expresión “La vida es una lotería”.

¹² Frantisek Vrhel (2004) comenta la coincidencia del apellido de este personaje con el novelista y dramaturgo checo Václav Hladík, pero Borges, dice, desconocía la lengua checa y los libros de este autor únicamente estaban disponibles en librerías de segunda mano. Sin embargo, el conocimiento de este autor le pudo venir a través de la *Encyclopaedia Britannica*, donde se calificaba su obra *Evzen Voldan* como “a very striking representation of the life of modern Prague” (Balderston, 1986: 74).

¹³ Según Edna Aizenberg (1982: 6), estos relatos, abiertamente kafkianos, situados en unos escenarios tan extraños y exóticos y basados en una noción ingeniosa, parecen estrechamente vinculados a “La gran muralla china”, el relato de Kafka preferido por Borges.

¹⁴ Reaparece en *El libro de los seres imaginarios* (1997a: 695) y en *Nueve ensayos dantescos* (1989c: 368), donde se retoma la leyenda del Simurgh.

¹⁵ La idea de esta narración data, al menos, de 1945, año en que Borges declaró tenerla en mente a la revista *Latitud*, añadiendo que conciliaría “los hábitos de Whitman y los de Kafka” (Borges, 2002: 353). En 1955 vuelve a nombrar el proyecto de una novela llamada “El Congreso”, esta vez sin vincularla con Kafka.¹⁵ María Esther Vázquez (1996: 276) recuerda que Borges le comentó que llevaba dentro el argumento del cuento durante años sin atreverse a redactarlo hasta 1971, año en que se publicó en edición de bibliófilo (Borges 1999b: 150).

Lo sabían los tres.
 Ella era la compañera de Kafka.
 Kafka la había soñado.
 Lo sabían los tres.
 Él era el amigo de Kafka.
 Kafka lo había soñado.
 Lo sabían los tres.
 La mujer le dijo al amigo:
 Quiero que esta noche me quieras.
 Lo sabían los tres.
 El hombre contestó: Si pecamos,
 Kafka dejará de soñarlos.
 Uno lo supo.
 No había nadie más en la tierra.
 Kafka se dijo:
 Ahora que se fueron los dos, he quedado solo.
 Dejaré de soñarme.
 (Borges, 1996: 154).

Borges aseguraba haber soñado este poema (de ahí el título, que significa ‘un sueño’ en alemán). En el prólogo comenta que, dado que ya tenía forjada una imagen pública, podía permitirse ciertos caprichos literarios: “Puedo transcribir las vagas palabras que oí en un sueño y denominarlas *Ein Traum*” (1989c: 121). María Kodama (2004) lo confirmaba no hace mucho: al parecer, Borges se despertó a mitad de la noche y mandó copiar el poema. Al haberle sido dado en un sueño, no se consideraba con derecho a corregirlo: “No puedo cambiarlo, porque Kafka me lo dictó”. Sin embargo, el título bien puede ser un guiño a la prosa temprana de Kafka con el mismo nombre, aunque nada tengan que ver ambos textos (García, 2004).

Recapitulando, si Borges llevó a cabo una auténtica labor divulgativa de la obra de Franz Kafka (especialmente de su narrativa breve) cuando este aún no era mundialmente famoso, consagrándole diversos ensayos, publicando traducciones de sus textos e introduciendo alusiones a su literatura en algunos de sus primeros relatos, esta omnipresencia del checo parece diluirse después de *Otras inquisiciones*, especialmente entre 1956 y 1966. ¿Por qué ese silencio? Pareciera que, por medio de “Kafka y sus precursores”, Borges hubiera logrado deshacerse de un demonio que lo perseguía, de un padre literario cuya presión debía eliminar.

Sin embargo, los motivos de este cambio de actitud bien pueden ser más mundanos: por esas fechas, Borges escribe asimismo un menor número de obras de ficción (no volvería a publicar un libro hasta *El hacedor*, en 1960); el fin del peronismo le había permitido convertirse en Director de la Biblioteca Nacional, se había quedado ciego y, con el Premio Formentor en 1961, había adquirido prestigio internacional. Probablemente, la ceguera y el trabajo limitaban su escritura.

Por otra parte, Kafka sería ya un escritor consagrado, y Borges prefería ocuparse de autores u obras menos populares. Cuando Borges volvió, por fin, a referirse a Kafka, lo hacía, en ocasiones, de un modo que nada tenía que ver con la admiración de sus comienzos: no se trataba de menosprecio, sino de una especie de pose de indiferencia, que parecía querer relativizar la importancia de un escritor que ya formaba parte del canon. A Kafka ya no le hacía falta un defensor ni un vocero. Este cambio de actitud, desde la admiración hacia un escritor poco conocido, hasta las críticas hacia el mismo autor, una vez consagrado, no era extraño en Borges. El mismo trato recibió, por ejemplo, James Joyce (Costa, 1999: 72-73), con el que también pareció reconciliarse finalmente.

La relación de Borges con Kafka atravesó, por tanto, distintas etapas, que eran las posturas que tomaba el argentino ante un escritor al que indudablemente admiraba: la emulación, el silencio, la minusvaloración y la exagerada exaltación. Kafka parecía un fantasma que lo perseguía: al principio le gustaba jugar con él y presentarlo al resto del mundo; después, prefirió ignorarlo; más tarde, le irritaba su presencia sempiterna y, por último, no tuvo más remedio que aceptarlo. Como todo esquema, este que he trazado tiene mucho de reduccionista: por supuesto, no se trata de etapas claramente separadas entre sí y absolutamente homogéneas. Sin embargo, más simplista resulta admitir, sin más reflexión crítica, la tantas veces reiterada admiración de Borges hacia Kafka.

Por otra parte, no debe pasarse por alto la ironía borgiana, que matiza tanto la defensa inicial de la obra de Kafka, como su veneración absoluta durante sus últimos años¹⁶. Sus elogios a la obra de Kafka durante la década de los 80 contrastaban con la declaración de su propia nimiedad. La exageración obvia en un sentido dejaba claro que el otro extremo tampoco era sincero. Esa insistencia final en afirmar que había tratado inútilmente de ser Kafka, sin conseguirlo, esconde, tras un aspecto de adoración, una irónica voluntad de dejar claro que había logrado una personalidad literaria propia y distinta; de reafirmar que era –más por gracia que por desgracia– simplemente Borges. Esta autoafirmación podría explicarse en relación con la ansiedad de la influencia teorizada por Harold Bloom. Una ansiedad sentida no sólo frente a los escritores, sino también frente a los críticos, sobre los que Borges solía ironizar.

Un análisis de los ensayos y declaraciones de Borges en torno a Kafka pone en evidencia dos actitudes fundamentales. Por un lado, el argentino trataba de alejarse de las tendencias críticas mayoritarias en torno al escritor checo, a las que frecuentemente ridiculizaba, destacando así su propia singularidad. Esto le lleva a presentar contradicciones en sus consideraciones en torno a Kafka a medida que van triunfando nuevas interpretaciones, así como a limitar la importancia del checo una vez que se produjo lo que podríamos llamar el *boom* Kafka. Por otro lado, Borges destacaba de la obra kafkiana aquellos aspectos que vinculaban la escritura del checo con la suya propia, presentando a un Kafka absolutamente borgiano, obsesionado por los laberintos y el infinito. Borges no aprendió de Kafka la expresión literaria de esos conceptos, sino que la reconoció en su obra, convirtiendo así a Kafka en su precursor, de modo que, parafraseando el ensayo “Kafka y sus precursores”, Kafka ya no se puede leer con los mismos ojos después de haber atravesado el universo borgiano.

¹⁶ En otro lugar he analizado el componente humorístico de la recepción borgiana de Kafka (“Una letrina sagrada llamada Qaphqa: El humor en la recepción borgiana de Franz Kafka”, *Eclipse*, nº 6, en prensa).

BIBLIOGRAFÍA

- AIZENBERG, Edna (1982): "Kafka, Borges and Contemporary Latin-American Fiction", *NKSA*, 6 (1-2), pp. 4-13.
- BALDERSTON, Daniel (1986): *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- BOEGEMAN, Margaret Byrd (1977): *Paradox Gained: Kafka's Reception in English from 1930 to 1949 and His Influence on the Early Fiction of Borges, Beckett and Nabokov*, Dissertation-Abstracts-International, University of California, Los Angeles.
- BOEGEMAN, Margaret (1987): "From Amhoretz to Exegete: The Swerve from Kafka by Borges", en *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazaraki, Boston, Hall, pp. 173-91.
- BORGES, Jorge Luis (1983): "Un sueño eterno", *El País. Suplemento especial con motivo del centenario de Franz Kafka*, 3 de julio, pp. 1-3.
- (1987): "Autobiographical Essay", en Jaime Alazaraki, *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston, Hall, pp. 20-55.
- (1989a): *Obras completas: 1923-1949*, vol. I, Barcelona, Emecé.
- (1989b): *Obras completas: 1952-1972*, vol. II, Barcelona, Emecé.
- (1989c): *Obras completas: 1975-1985*, vol. III, Barcelona, Emecé.
- (1996): *Obras completas IV: 1975-1988*, Barcelona, Emecé.
- (1997a): *Obras completas en colaboración*, Barcelona, Emecé.
- (1997b): "Foreword", en *Franz Kafka Stories 1904-1924*, trad. J.A. Underwood, London, Abacus, pp. 5-8.
- (1999a): *Jorge Luis Borges en Sur (1931-1980)*, Barcelona, Emecé.
- (1999b): *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Emecé.
- (2001): *Arte poética. Seis conferencias*, ed. Calin-Andrei Mihailescu, trad. Justo Navarro, Barcelona, Crítica.
- (2002a): *Textos recobrados 1931 – 1955*, ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Barcelona, Emecé.
- (2002b): *Borges, profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, ed. Martín Arias y Martín Hadis, Barcelona, Emecé.
- (2003): *Textos recobrados 1956 – 1986*, ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Barcelona, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis, y Osvaldo Ferrari (1992): *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral.
- BORGES, Jorge Luis, y Ernesto Sábato (2002): *Diálogos: Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato*, ed. Orlando Barone, Barcelona, Emecé.
- BRACELI, Rodolfo (1998): *Borges-Bioy: Confesiones, confesiones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- COSTA, René de (1999): *El humor en Borges*, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (1986): "La palabra de arena. Una conversación entre Antonio Fernández Ferrer y Jorge Luis Borges", *El Paseante*, 3, pp. 16-21.
- GARCÍA, Carlos (2004): "Borges y Kafka", en Mauro Nervi, *The Kafka Project*, <http://www.kafka.org/index.php?id=194,237,0,0,1,0>.
- KAMPFF LAGES, Susana (1993): "Jorge Luis Borges, Franz Kafka e o Labirinto da Tradição", *Revista de Letras*, 33, pp. 13-21.
- KODAMA, María (2004): "Borges y los sueños" (conferencia), en *Seminar: Kafka-Borges / Buenos Aires-Prague*, Praga, Ministerio Checo de Cultura, 10 de junio.
- KRISTAL, Efraín (2002): *Invisible Work: Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt UP.
- REID, Alastair y Peter Beicken (1983): "Kafka: The Writer's Writer. Conversation with a Writer", *Journal of the Kafka Society of America*, 7 (2), pp. 20-27.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1982): *Borges: Una biografía letteraria*, Milano, Feltrinelli.
- SORRENTINO, Fernando (1998): "El kafkiano caso de la Verwandlung que Borges jamás tradujo", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 10.
- VÁZQUEZ, María Esther (1996): *Borges: esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets.
- VRHEL, Frantisek (2004): "Borges and Prague" (conferencia), en *Seminar: Kafka-Borges / Buenos Aires-Prague*, Praga, Ministerio Checo de Cultura, 10 de junio.¹⁷

¹⁷ Esta conferencia, con un título distinto ("Borges and Kafka: A Word on the Short Story "Secret Miracle") ha sido publicada en checo en el último número de *Die Verwandlung. Rocenka Spolecnosti Franze Kafky*, el boletín de la Sociedad Franz Kafka, correspondiente al año 2004 (pp. 22-32).

**LOS AVATARES DEL *CARPE DIEM* DEL S. XVI AL S. XVIII. ALGUNOS
APUNTES PARA EL ESTUDIO DIACRÓNICO DEL TÓPICO EN LAS
LITERATURAS HISPÁNICAS (I)**

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Aunque su posición de privilegio ha quedado “erosionada” por una serie de debates a ambos lados del Atlántico, en los últimos años la historia literaria, que atraviesa, tan sólo, una “crisis de crecimiento”, parece haber recuperado, según los especialistas, el prestigio que alcanzó a finales del siglo XIX y que le permitió mantener una posición sobresaliente en los estudios literarios del siglo XX. A esta vigencia contribuye, sin duda, la querrela que existe entre los defensores de un modelo de historia literaria basado en hábitos filológicos, predominante en la Europa continental– pero también en un sector no desdeñable, aunque minoritario, del mundo anglosajón –, y los que, partidarios de una nueva historia literaria basada en los presupuestos de los estudios culturales, hacen gala de posturas que oscilan entre el escepticismo y el eclecticismo, como sucede, fundamentalmente, en Gran Bretaña y en Estados Unidos¹. Persuadidos de que toda propuesta alternativa ha de partir de una base que puede tildarse de trillada o convencional pero que, sin duda, ha de otorgar solidez a toda consideración ulterior, pretendemos, en las siguientes páginas, analizar de forma sencilla la manera en que el *carpe diem*, en su evolución cronológica desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, ha ido impregnándose del espíritu de cada época, considerando, sobre todo, el modo en que participa de la configuración espiritual particular de la filosofía de su tiempo. No en vano, a la hora de abordar el estudio de un tópico, realizar un corte longitudinal o estudio diacrónico – tarea fomentada por la *Geistesgeschichte* –, sigue siendo al día de hoy imprescindible, sobre todo si consideramos que, aunque nuestro tópico ha sido analizado en incontables ocasiones, la tarea se ha llevado a cabo ante todo en el marco de artículos y notas referidas a aspectos concretos, y que, cuando se ha intentado elaborar estudios de conjunto, los trabajos han sido, más bien, de corte impresionista.

1. La naturaleza del tópico del carpe diem: ventajas y limitaciones en la aplicación de un enfoque diacrónico

El *carpe diem*, que puede definirse, según Vicente Cristóbal (1994: 225), como la invitación a disfrutar del momento presente dejando de lado todo futurible, aduciendo que el mañana es incierto, la muerte segura e imprevisible o que la juventud no dura siempre, es un tópico cuyo estudio, en razón de su recurrencia y perdurabilidad en la literatura universal, resulta particularmente complejo. Su arraigo en las letras de todos los tiempos y países se explica, de una parte, por su honda raíz humana, pues simboliza una de las muchas posturas con que el hombre se enfrenta a la dolorosa constatación de la fugacidad y la finitud de la vida. Y, de otra, por su plasmación en la literatura

¹ La corriente norteamericana, fundada en la obra de M. Foucault, tiene su representante más conocido en S. Greenblatt, mientras que la británica está constituida por los seguidores de R. Williams. Un volumen reciente sobre las teorías en torno a la historia literaria es la obra colectiva de Beltrán Almería y Escrig (2005), que ofrece, además de dos estudios introductorios que centran el problema en su contexto filosófico y disciplinar, una selección de artículos que profundizan en la crisis de la historia literaria desde posiciones diversas.

grecolatina, que trae consigo la estandarización en el Renacimiento y su difusión en las épocas literarias regidas por el principio de la *imitatio*. A la hora de estudiar su presencia en la literatura occidental, el enfoque diacrónico – que, no obstante, ha de combinarse necesariamente con otros, como el sincrónico o las afinidades nacionales, personales y de género literario² –, se revela como una herramienta indispensable, especialmente si ampliamos el tradicional enfoque restrictivo centrado en contactos e influencias bilaterales y derivamos hacia una perspectiva global de la intertextualidad, concibiendo el tópico como conector o componente constructor de intertextualidades complejas. El corte longitudinal, no en vano, nos permite establecer una verdadera cadena de tradición literaria y observar las diferentes tonalidades que el *carpe diem* – y su gemelo, el *collige, virgo, rosas* – han ido adquiriendo en las literaturas hispánicas a través de los tiempos. Del sereno vitalismo renacentista pasamos al dramatismo terrible, a veces cruel, del Barroco, y, de ahí, a la deliciosa frivolidad rococó, al utilitarismo ilustrado y al sentimentalismo prerromántico, pórtico de una nueva era. No se nos oculta que balizar el *continuum* de la literatura entraña no pocos inconvenientes, no ya porque, como dijeran Croce y sus seguidores, el carácter de cada obra sea singular, único e irreplicable, sino porque las fronteras entre los diferentes períodos no están casi nunca claras, pudiendo anticiparse o retrasarse en el *continuum* determinados rasgos de cada uno de ellos. Creemos, con todo, que si categorías histórico-estéticas como Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó, Ilustración y Prerromanticismo se han usado hasta la fecha con sorprendente inercia es, además de por conveniencia didáctica o académica, porque tienen cierta verosimilitud.

2. Del Renacimiento al Barroco

Aunque existen interesantes formulaciones medievales³, la eclosión del *carpe diem* en las literaturas modernas no se produce sino con la llegada del Renacimiento, momento en que cobra fuerza el redescubrimiento del hombre como individuo; el redescubrimiento del mundo como armonía y realidad que rodea a un hombre liberado de las preocupaciones religiosas medievales; y, con el Humanismo, el redescubrimiento de los textos clásicos, que pasaron a enjuiciarse por sus propios valores y no ya, o al menos en menor medida que en la Edad Media, como medio para justificar y embellecer la civilización cristiana. En un contexto como éste es donde el *carpe diem* encuentra su

² Todas estos enfoques, aquí inabarcables, los hemos aplicado, con mayor o menor profundidad, en nuestra Memoria de Licenciatura, donde planteamos que, aunque siempre hay que reservar un peso específico para alguna de estas facetas, lo ideal es abarcar simultáneamente todas ellas. Sólo así la historia de los tópicos podría conducir, como señalaba Frenzel (1966: 152–153) a propósito de las materias poetizables y los motivos, al establecimiento de interesantes conclusiones tanto para la propia historia de la literatura – en su verticalidad diacrónica general y en el estudio horizontal de sus etapas particulares – como para la psicología literaria y el análisis poetológico-estructural.

³ Por lo que respecta a España, se ha dicho que las ideas ascéticas estaban demasiado arraigadas como para que los poetas sacaran consecuencias epicúreas del paralelo entre la vida humana y la brevedad de la flor semejantes a las del *Roman de la Rose*. Según González de Escandón (1938: 53), los temas del *carpe diem* y de la fugacidad de la rosa aparecen en la lírica del siglo XV español tan sólo en rápidas alusiones y casi siempre como ejemplo que corrobora las afirmaciones ascéticas en torno a la caducidad de la vida, sin que se halle, por lo general, imitación clásica alguna. Sin embargo, según Lama (1993), aunque no puede negarse el sello renacentista del tema, el aserto de que el *carpe diem* no se hace español hasta el siglo XVI resulta discutible en más de un aspecto. Y no sólo por lo que se refiere a *La Celestina* – cuyo significativo empleo del tópico analiza Hartunian (1992) –, que, al fin y al cabo, es una manifestación prosística, sino porque en el *Cancionero musical de Palacio* (MN4) encontramos ejemplos variados de poemas que invitan a gozar de la vida en general y, más en particular, de los placeres sexuales.

caldo de cultivo ideal. No en vano, es al amparo del inmenso prestigio del mundo grecolatino como penetran en la Europa del Renacimiento, también en la Península Ibérica, los modelos literarios de la Antigüedad, que, aun siendo vehículos de una concepción del mundo muy alejada de la cristiana, gozaron de libre circulación. A pesar de la notoria incompatibilidad entre la concepción hedonista y el ideal ascético del cristianismo, el epicureísmo, en efecto, prende con fuerza en la España del Renacimiento, sobre todo en la primera mitad del XVI, proceso en el que desempeñaron un papel fundamental los mediadores italianos, desde Lorenzo de Medici, que entonaba, en uno de sus *Canti Carnascialeschi*, “Quanto è bella giovinezza / che si fugge tuttavia” hasta el “Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno” de Bernardo Tasso, que ya señalara el Brocense en 1574 como fuente de inspiración del soneto XXIII garcilasiano: “En tanto que de rosa y azucena”.

La situación cambia a partir de 1550: el país experimenta una paulatina involución ideológica, que determina, entre otras cosas, la especialización del tipo de poemas estoicos frente a los epicúreos. Este fenómeno no es asintomático ni excepcional, porque, como bien señala García Berrio, “la España de los siglos XVI y XVII, en especial a partir de 1550, se encaminó hacia una espiral creciente de ascesis moral, marcada por un bien estabilizado sistema inquisitorial” (1984: 286), lo que dio lugar, como reflejo, a una inquisición interior. El predominio de los sonetos morales de contenido ascético frente a los de carácter epicúreo no es índice, sin embargo, de que el tema del *carpe diem* fuera arrinconado durante la segunda mitad de la centuria, porque existen, de hecho, numerosas formulaciones del tópico clásico marcadas por el espíritu de la Contrarreforma y, más tarde, del Barroco. Para Carballo Picazo (1989:75), Garcilaso de la Vega (1501-1536), Fernando de Herrera (1534-1597) y Luis de Góngora (1561-1627) simbolizarían, con tres de sus poemas, estos tres momentos en la historia del tópico⁴. En su soneto XXIII, el toledano, todo armonía, dulzura y equilibrio, tan sólo levemente angustiado por el fluir precipitado del tiempo, representaría el primor de la ejecución, la perfección, la luminosidad y el sentimiento pagano del Renacimiento. En “O soberbia i cruel en tu belleza”, versión de la horaciana *Oda a Ligurino*, Herrera, eslabón entre Garcilaso y Góngora, habría añadido una serie de rasgos fundamentales al conjunto, como la actitud ensobrecida de la dama, y, no menos importante, el léxico manierista, ingredientes que después heredarán el cordobés. En “Mientras por competir por tu cabello”, la más célebre, aunque no la única, versión gongorina del tópico⁵, se concentrarían, en fin, todos los rasgos esenciales del Barroco: la violencia, la tensión, el dinamismo, el ensombrecimiento de la visión del mundo y la complicación en el artificio. Lo más sobresaliente sería el modo en que el vocabulario nihilista de los últimos versos contrasta con el empleado en el soneto del toledano, ante todo porque, si los tercetos de Garcilaso mantienen intacta la belleza de un universo poético en el que no hay lugar para el humo, el polvo, la sombra y la nada, el último verso de Góngora, en cambio, cae de forma brutal sobre la belleza y la vida de la dama, cuya soberbia queda

⁴ Lo cierto es que no puede decirse que el soneto herreriano aducido por Carballo Picazo, “O soberbia i cruel en tu belleza”, desarrolle el *carpe diem*, pues la exhortación al placer queda implícita. Sí puede considerarse, no obstante, como versión manierista de la horaciana *Oda a Ligurino*, que subyace, ésta sí, a los poemas de Garcilaso y Góngora. Al plantear esta triple articulación, desarrolla este investigador la apreciación más incompleta de González de Escandón (1938:55), que se refería tan sólo a las modalidades renacentista y barroca del tópico.

⁵ Góngora, efectivamente, ha desarrollado el tópico del *carpe diem* en numerosas ocasiones, y no sólo en el soneto al que nos referimos. Lo ha tratado, por ejemplo, en un soneto de 1583, el 235 (“Ilustre y hermosísima María”); en la *Soledad segunda* y en romances y letrillas dispersos. El poema más célebre es, quizá, el que glosa el estribillo “¡Que se nos va la Pascua, mozas,/ que se nos va la Pascua!”. Sobre el “último *carpe diem* de Góngora”, cfr. Poggi (1992).

así cruelmente castigada⁶. Por todo ello considera Gerli que con este soneto estamos ante “algo nuevo”, una versión del tema de la que emerge “una visión conflictiva del placer, llena de luz y de oscuridad, de goce y de angustia”, con un “decidido énfasis en lo macabro” manifiesto en la espantosa síntesis *ex nihilo nihil fit* (1990: 258). Con estos textos se hace evidente, en resumidas cuentas, esa opinión tan manida de que el Barroco español hereda la mayor parte de sus temas del período anterior – es decir, del Renacimiento, que, a su vez, había tomado prestados muchos de la Antigüedad –, pero alterando esta continuidad con importantes modificaciones espirituales y artísticas, que habrían de atribuirse, en suma, a cambios sobrevenidos en los horizontes generales de todo el país.

Pero, además de por el desengaño que rezuman, ¿por qué se caracterizan las formulaciones barrocas del tópico? Esencialmente por su tono libertino y, consecuentemente, por su crueldad para con la dama, una crueldad que se basa, sobre todo, en esa idea según la cual la máxima injuria para una mujer presumida y vanidosa no es el recordatorio de la muerte, sino ser llamada “vieja” y, a causa de su decrepitud física, quedar definitivamente excluida del juego de la seducción. Son estos resortes de la psicología femenina los que manipula Francisco de Quevedo (1580-1645), quien, en “Venganza de la edad en la hermosura presumida”, se complace en evocar la vejez de una dama resaltando que para ella no hay ya *carpe diem* posible. Sí lo hay, en cambio, al menos aparentemente, en Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), autora de “Muestra se debe escoger antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez”, otro soneto barroco en que el tema de la vejez femenina vuelve a combinarse con nuestro tópico, y cuya peculiaridad esencial radica en el hecho de que sea la rosa quien incita a la dama a gozar de la vida antes de que llegue la muerte⁷. Esta muerte, si se produce en plena juventud, libra a la mujer, según la flor, del fardo de la vejez.

Las formulaciones desengañadas de este corte se prolongarán durante la primera mitad del Setecientos, aunque, ciertamente, con un barroquismo más templado, con un primor que a veces preludia lo que en italiano se llama *barocchetto* y que irá paulatinamente transformándose en rococó, como sucede, por ejemplo, en José Antonio Porcel (1715-1794), el poeta más representativo de esta confluencia. Pese a las traducciones y al cultivo de las anacreónticas fomentado por Villegas (1589-1669),

⁶ Sobre la relación de “Mientras por competir con tu cabello” con el soneto de Garcilaso, cfr., entre otros, el muy breve comentario de Alonso (1958) y la amplia disertación de Pilotti (1976), que realiza un análisis estructuralista de ambos y del soneto 235. Se refiere especialmente a este último, pero sin dejar de establecer comparaciones, Terracini (1983). Cfr. también Calcraft (1981), Di Pinto (1988) y los ya citados Carballo Picazo (1964, 1989) y Gerli (1990). Un estudio del verso final en relación con sus antecedentes literarios puede verse en Laguna Mariscal (1999, 2000). Su pervivencia en la poesía posterior convertido en “acuñación citable” la estudian Senabre (1994) y Laguna Mariscal (2000).

⁷ Comenta García Berrio que “el irrefrenable entusiasmo vital” de esta monja no aparece, como en otras formulaciones coetáneas, enturbiado por la “ley de los tiempos”, y que Sor Juana incide especialmente, sobrepujando toda medida sensata, en la proclamación del componente epicúreo del tópico: “El “goza mientras seas bella” va a mucho más en esta fina y valerosa poetisa: la muerte, si llega en plenitud de la belleza, no importa” (1978: 243). Félix Carrasco, sin embargo, se muestra reticente con respecto al carácter epicúreo del soneto, porque considera que, además de emplear mecanismos de elusión tales como la inhibición de la instancia enunciativa, que delega la palabra a un personaje, y la sustitución de la mujer por un actor floral, observamos que en un “tejido discursivo superficial de carácter epicúreo” se encuentran diseminados elementos típicos del “discurso represivo ascético”. Considerando, más concretamente, que el “fantasma fatídico de la muerte” tiene aquí una presencia abrumadora, con al menos cinco menciones directas, comenta con ironía: “Ustedes me dirán las ganas de gozar que le pueden quedar a la pobre rosa” (1991: 421).

espíritu setecentista *avant la lettre*⁸, el ambiente no fue propicio al desarrollo de esta corriente hasta que alcanza a España ese aura decadente, despreocupada y alegre en que se vio envuelta la Europa del siglo XVIII: “volupté c’est le mot du XVIII^e siècle, c’est son secret, son charme, son âme” dirán, retrospectivamente, los hermanos Goncourt⁹.

3. Del Rococó al Prerromanticismo

Después de las investigaciones dedicadas al siglo XVIII durante los últimos cuarenta años, no puede hablarse ya de la poesía del *Settecento* como neoclásica sin distinciones, y tampoco podemos ver en ella una sencilla progresión de movimientos literarios, cediendo el Barroco ante el Neoclasicismo y éste ante el Romanticismo, pues varias modalidades poéticas coexistieron en la segunda mitad de la centuria. Pero aunque no puedan formarse grupos o “etapas de insalvables contornos”, sí pueden clasificarse “tendencias y actitudes por el modo peculiar de sentir y transmitir el tema” (Arce, 1966: 449). Muy característica de la época es, en este sentido, la poesía que expresa la incitación al placer en versos simétricos y variados, versos que, con erotismo juguetón, dan entrada a lo delicado, lo pequeño, lo íntimo y lo elegante; a una mitología decorativa y sin trascendencia y a un espíritu marcado por la gracia y el juego, elementos todos ellos que vienen significados en la presentación del deseo erótico como un niño, en la pintura armoniosa de la naturaleza y en el florecimiento de lo bucólico y lo pastoril. Hablamos de la poesía rococó – bucólica, campestre, sensual, expresión de un barroco embellecido y reformado por el “buen gusto” de Luzán¹⁰ – que merece ser calificada no tanto de amorosa como de galante, considerando que la galantería, como recuerda Montesquieu, “n’est point l’amour, mais le délicat, mais le léger, mais le perpétuel mensonge de l’amour” (*L’Esprit des lois*, XXVIII, Cap.XXII). Porque el *carpe diem* al que se exhorta en estos poemas no parece surgido de grandes pasiones, sino de un juego erótico de aparente inocencia mezclada con una buena dosis de sensualidad, todo matizado con el espíritu clásico de Horacio y, sobre todo, del viejo Anacreonte, o, mejor dicho, de las *Anacreónticas*, que agradan en esta época por su complacencia en los goces sensuales. Con tal fuerza prendió la moda entonces que fue raro el autor que no las cultivase, aun esporádicamente, ya cayendo en el bucolismo y neopaganismo más convencionales, ya de forma ligera, graciosa, elegante y delicada, como hiciera Meléndez Valdés (1754-1817), “el eje, la clave y la síntesis de toda la poesía setecentista española” (Arce, 1966: 470). La fugacidad de la vida y la amenaza de la muerte –“fea, informe, amarilla”– sirven siempre de acicate, en esta vertiente de su producción lírica –que supone más de la tercera parte de su ingente obra–, para la entrega al placer:

⁸ A este propósito, cfr. Ynduráin (1969), que compara la cantilena X de Villegas con el soneto gongorino y resalta cómo la dignidad de éste se convierte en gracioso jugueteo, llegando a incluir alguna nota chistosa.

⁹ Sobre el rococó como sueño de felicidad en la cultura europea, cfr. Saisselin (1960–1961). Sobre la idea de la felicidad y del placer en la literatura y el pensamiento franceses del siglo XVIII, parcialmente aplicables al ámbito español, cfr. Mauzi (1969).

¹⁰ Bucolismo, anacreontismo y sensualismo no son corrientes originales, pero en esta poesía responden a actitudes particulares de la vida y la cultura dieciochescas. Aunque compartimos con Arce la idea de que no puede hablarse en la literatura española de una época y ni siquiera de una tendencia bien delimitada de tipo rococó, creemos también que “esa denominación parece insustituible para distinguir, precisamente por contraste, ese tono menor, elegante y frívolo de la poesía dieciochesca, siempre cargado del espíritu del siglo” (1966: 452).

...y entre brindis suaves
y mimosas delicias,
de la niñez gocemos,
pues vuela tan aprisa.

Pero no es rococó todo lo que en esta época reluce. Mientras los poetas anacreónticos incitaban al *carpe diem*, los científicos se entregaban con fervor a la *libido sciendi*. Incluso en la España dieciochesca, se deja oír con fuerza el movimiento paneuropeo de la Ilustración, caracterizado por un racionalismo utilitarista, por una renovación general del pensamiento y por un desafío al poder que darán lugar a una moral anticonformista, y, en consecuencia, a la institución de una mentalidad más abierta y de una genuina reivindicación del placer. Así, la poesía neoclásica, que normalmente se manifiesta en versos de tendencia latinizante y de una forma tan cuidada como equilibrada, desarrolla también peculiares versiones de nuestro tópico, incluso “inversiones” del mismo, manifiestas en el empleo de una misma fraseología para incitar a los placeres del estudio, como hace, en su Oda tercera “A don Carlos González de Posada”, Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811)¹¹. De tono horaciano es, asimismo, “A Fileno”, del sevillano Alberto Lista (1775-1848), que aún siendo cronológicamente posterior al apogeo de esta tendencia, aparece, en muchos sentidos como un espíritu dieciochesco. El poema comienza también con la tópica descripción de la llegada de una estación, en este caso de la primavera, haciendo especial énfasis en la cualidad risueña de una naturaleza en la que, con el calor del sol, comienza a derretirse la nieve, fluye sonoro el río y la fresca sombra de la enramada invita al descanso placentero. El yo lírico, tras cuestionar la validez del concepto de virtud, exhorta decididamente al placer, para lo cual aduce un argumento naturalista:

Gozar no es crimen; que a gozar convida
quien dio tan fácil el placer divino
y del deseo el aguijón sabroso
puso en las almas.

Se exhorta también al placer, pero a partir de muy diferentes premisas, en “El fin del otoño” de Nicasio Álvarez Cienfuegos (1764-1809), poema cuajado de interrogaciones lastimeras según el patrón del *ubi sunt?* Transcurrida irremisiblemente la primavera y perdidos ya, por tanto, sus “cariñosos verdes” y sus “auras placenteras”, sus olorosas flores, su risueña aurora y el canto nocturno del ruiseñor, el poeta pasa a describir los amarillos matices que adquiere el paisaje con el otoño y presiente, en fin, los desolados rigores que han de venir con el invierno, todo con un tono sepulcral que vaticina una nueva época: “Que, entre orfandades, la muerte/ su carro aciago pasea”. El poema continúa con la consabida equiparación de la naturaleza y la vida humana y, ante la constatación de que tanto a él como a su dama les aguarda tan sólo la “ancianidad dolorosa” el desamor y la tristeza, concluye con una exhortación, en la que se autoimplica, a gozar de los placeres eróticos:

Amemos, amemos, Filis;
mira qué rápidos llegan,
que ya este otoño es memoria,
y el tiempo destruye y vuela.

¹¹ El polígrafo, tras describir la estampa paisajística del otoño declinante y del invierno naciente, exhorta al cultivo de las letras al modo de Fray Luis y los humanistas, que, en sus *prolusiones*, convirtieron el *carpe diem* de Horacio en el *carpamus volucrem diem* de Poliziano: “... ¿Y los alumnos de Sofía en tanto / a risa y juego se darán tan solo, / mientras de Apolo y de Minerva el grito / los apellida? / ¡Sus!... despertemos, y a las doctas artes / el disipado espíritu volvamos...”

En esta melancólica invitación al placer encontramos atisbos de una nueva sensibilidad, la prerromántica. Aunque es difícil trazar las fronteras de las numerosas corrientes que se desarrollan en esta época, parece evidente, en efecto, que en el último cuarto del siglo XVIII español comienza a apuntar un tipo de poesía cuyos rasgos más característicos son la atención a las expresiones de la vida interior y del sentimiento, la percepción melancólica de la belleza del paisaje, el gusto por las descripciones de la naturaleza en la estación otoñal y, enlazando ya con el Romanticismo, la idealización de la mujer como figura soñada, y la exaltación del sentimiento del yo poético. Pero el estudio de las manifestaciones del *carpe diem* que aparecen asociadas a este nuevo espíritu es una tarea que no podemos acometer aquí¹².

¹² Las formulaciones hispánicas del tópico correspondientes a los siglos XIX y XX las hemos abordado en el I Congreso Internacional de Filología Hispánica – Jóvenes Investigadores ‘Orientaciones metodológicas’, que tuvo lugar en Oviedo durante los días 8, 9, 10 y 11 de mayo de 2006. Está prevista la publicación de las actas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1958): "Garcilaso, Ronsard, Góngora (Apuntes de clase)" en *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos, pp. 186-187.
- ARCE FERNÁNDEZ, Joaquín (1966): "Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII" en *El P. Feijoo y su siglo. Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 18, pp. 447-477.
- ARCE FERNÁNDEZ, Joaquín (1981): *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis y José Antonio ESCRIG, eds. (2005) *Teorías de la Historia Literaria*, Madrid, Arco Libros.
- CALCRAFT, R. P. (1981): "The 'Carpe diem' Sonnets of Garcilaso de la Vega and Góngora" *The Modern Language Review*, 76.2, pp. 332-337.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo (1964): "El soneto 'Mientras por competir con tu cabello', de Góngora" *Revista de Filología Española*, 47, pp. 379-398.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo (1989): "En torno a 'Mientras por competir con tu cabello' de Góngora" en *El comentario de textos*, Castalia, ed. E. Alarcos, Madrid, vol.1, pp. 62-78, 4ª edición.
- CARRASCO, Félix (1991): "La recepción del *carpe diem* en las letras hispánicas del Siglo de Oro" *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XV.3, pp. 411-425.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1994): "El tópico del *carpe diem* en las letras latinas" en *Aspectos didácticos de latín 4*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 225-267
- DI PINTO, Mario (1988): "Mientras por competir con Garcilaso" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461, pp. 77-87.
- FRENZEL, Elisabeth (1966): *Stoff- und Motivgeschichte*, Berlin, E. Schmidt.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1978): "Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*" *Dispositio*, III, pp. 243-293.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1984): "Sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem* (tipología textual e ideología)" en *L'ideologique dans le texte (Textes Hispaniques). Actes du IIIème Colloque du Séminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 235-298.
- GERLI, E. Michael (1990): "Mas allá del *carpe diem*: El soneto 'Mientras por competir con tu cabello' de Luis de Góngora" en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, eds. J. Fernández Jiménez; J.J. Labrador Herraiz, L.T. Valdivieso, Erie, PA: Asociación de Licenciados & Doctores Españoles en Estados Unidos, 1990, pp. 255-258.
- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, Blanca (1938): *Los temas del carpe diem y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- HARTUNIAN, Diane (1992): *La Celestina: A Feminist Reading of the carpe diem theme*, Maryland, Potomac MD, Scripta Humanistica.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1999): "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. Historia de un tópico literario (I)" *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII, pp. 197-213.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2000): "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. Historia de un tópico literario (II)" *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII, pp. 243-254.
- LAMA, Víctor (1993): "La poesía amorosa de Gaubert: el *carpe diem* en la poesía cortesana del siglo XV" *Revista de literatura medieval*, V, pp. 159-177.
- MAUZI, Robert (1969): *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 4ª edición.
- PILOTTI, Alexander (1976): *A Structural Analysis of Three Sixteenth-Century Spanish Carpe Diem Sonnets*, Diss. Case Western Reserve University.
- POGGI, Giulia (1992): "Los días que royendo están los años": l'ultimo *carpe diem* di Góngora" en *Codici del Gusto*, ed. M.G. Profeti, Milán, FrancoAngeli, pp. 284-301.
- SAISSELIN, Rémy G. (1960-1961): "The Rococo as a Dream of Happiness" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIX, pp. 145-152.
- SENBRE, Ricardo (1994): "La sombra alargada de un verso gongorino" en coord. F. Cerdan, *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 1089-1098.
- STANTON, Edward F. (1972): "Garcilaso's Sonnet XXIII" *Hispanic Review* 40, 198-205.
- TERRACINI, Lore (1983): "Entre la nada y el oro. Sistema y estructura en el soneto 235 de Góngora" en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. J.A. Vázquez, G. Ribbans, A.D. Kossof, R.H. Kossof, vol.2, pp. 619-628.
- YNDURÁIN, Francisco (1969): "Villegas: revisión de su poesía" en *Relección de Clásicos*, Madrid, Prensa Española (El Soto, 12), pp. 39-52.

**NATURALIZAR LA MISERIA DESNATURALIZANDO EL NATURALISMO:
FILOSOFÍA DE LA HISTORIA Y SUJETO POLÍTICA
DE ZOLA A PARDO-BAZÁN**

AGUSTINA MONASTERIO BALDOR
Universidad de Salamanca

¿Por qué debería nadie suponer que quiero calumniar al desafortunado? Yo sólo tengo un deseo: mostrarles tal y como su sociedad los ha hecho, y provocar tan gran corriente de piedad, tan gran demanda de justicia que al final Francia por ella misma dejará de ser devorada por la ambición de un puñado de políticos y prestará atención al bienestar físico y material de sus hijos.

Este texto de Zola sirve para hacernos la primera pregunta, ¿qué filosofía de la historia está detrás del naturalismo literario? Y, a partir de ahí, ¿a qué calumnia se refiere Zola? La propia configuración en forma de saga de *Les Rougon-Macquart* nos está hablando de la construcción de una genealogía, no solo familiar, sino también social, en la medida en que los Rougon se convierten en representantes de un grupo social forjado en los márgenes de la industrialización capitalista: el lumpen proletariado. Los siguientes problemas que se asocian con estos tienen que ver con el porqué de una genealogía y el porqué de ese grupo en concreto. La construcción de una genealogía ha estado asociada desde siempre a una transmisión del poder político sancionada por la voluntad divina. Desde el momento en que el fundamento de esta transmisión deja de ser aceptado como axioma, la legitimación del poder ha de construirse a través de lo que Burke llamó *razonamiento prescriptivo o presuntivo*. Este razonamiento consiste en dar por buena toda costumbre, todo uso de cierta antigüedad, al no existir un criterio racional más fiable que el tiempo (Pocock : 2002: 97).

Los criterios para legitimar por tanto el poder político de la burguesía en la modernidad no serán de orden divino sino secular y pragmático, y, así, este sector valida su posición en la estructura social en la medida en que gestiona con éxito una parte de la economía y contribuye con su actividad a instituir y mantener el orden y la moral. Lo que se le exige a la burguesía ya no es lo que se esperaba de la nobleza en el Antiguo Régimen, es decir, la burguesía no está sujeta a un contrato social tácito en el que la sumisión y la obediencia del siervo tenían, al menos a cierto nivel formal, la contrapartida de la protección paternal del señor. El prestigio social de la burguesía no depende por tanto del bienestar que sepa procurar a los asalariados que de ella dependen, pero para eso es necesario haber cubierto distintas etapas en las que se ha ido convirtiendo a los no propietarios en no ciudadanos, en cuerpos extraños al Cuerpo de la Nación. En otras palabras, la proletarianización exige un proceso simultáneo de desnaturalización y naturalización por el que unos individuos inferiorizados, pero integrados en un organigrama compartido, pasan a ser alteridades de otro sistema.

Construir a un grupo social como alteridad implica presuponer que ese grupo no comparte con nosotros un universo conceptual, construirlo como una alteridad que ha de ser vigilada precisa además, suponerle cierto grado de mala fe (Jesús Izquierdo, 2002). Es a esta presuposición a lo que Zola se está refiriendo cuando emplea el verbo *calumniar*, pero ¿de qué forma habría calumniado Zola a los *desafortunados*? Es de sobra conocido que el ciclo de los *Rougon-Macquart* describe la transmisión genética de la enfermedad mental y física asociada a ciertos hábitos del lumpen proletariado, pero Zola deja muy claro que ese grupo gestado a partir de la industrialización no puede ser tomado como un agente extraño que infecta al resto del cuerpo social, sino como un

miembro natural de ese cuerpo que sufre las consecuencias de una miseria material generada por el sistema al que, guste o no a la burguesía, pertenece.

La siguiente pregunta que nos planteamos es esta: si hemos dicho que la construcción de una genealogía históricamente ha ido asociada con la transmisión del poder político, qué pretende Zola al trazar la genealogía de una clase por definición alejada de toda gestión de ese poder. Esta paradoja nos lleva a pensar en la posibilidad de que con sus sagas Zola intentase despojar las narrativas genealógicas tradicionales de su carga idealista, evidenciando su léxico último: en una sociedad laica, como lo es la Tercera República francesa, la herencia solo es vehículo de poder político en la medida en que es herencia de unas condiciones materiales que proporcionan bienestar, salud y educación, unas condiciones que la nación entera está obligada a garantizar a todos sus miembros.

La cuestión, que no va a poder ser resuelta aquí, sería determinar hasta qué el desarrollo narrativo de esta última idea de Zola es asumida como propia en la configuración discursiva de los estados liberales del XIX. El texto de Zola parece apuntar hacia una situación intermedia y problemática en la que estos valores carecen de un marco institucional que garantice su cumplimiento, pero al mismo tiempo la propia configuración ideológica del Estado, la tradición republicana en que se sustenta, permite que se pueda demandar una ampliación del concepto de ciudadanía apoyándose en esa misma tradición (Bendix, 1984). Pero tal y como ha pensado Pablo Sánchez León (2006), la identidad no se genera ni se garantiza individualmente, precisa de grupos que la reconozcan como suya, y de grupos que a pesar de no identificarse con ella, estén dispuestos a reconocer su existencia. La genealogía que Zola construye para el lumpen proletariado tendría como objetivo la construcción de una identidad colectiva y la legitimación, no de un poder político real, sino del poder político que les corresponde como colectividad.

Cabe preguntarse, en qué fundamenta Zola la legitimidad de esa nueva clase social a la que no describe como portadora de una *virtud* que Marx sí atribuyó al proletariado por el mismo hecho de estar desposeído. Únicamente podemos intentar elaborar una respuesta provisional. La idea sería que la existencia de un colectivo cuya salud mental y física está socavada por las condiciones materiales en las que vive contribuye a desnaturalizar la asociación entre virtud y bienestar, trazando un eje causa-efecto entre el concepto último y el primero. De la misma manera que el hallazgo de restos de una especie de homínidos desconocida puede convertirse en un factor que cuestione determinados conocimientos aceptados colectivamente, la construcción narrativa de esa relación, es decir, su “hallazgo” puede provocar efectos parecidos en el espacio público al que aludimos.

El proyecto literario de Zola se construye en forma de informe forense: se recoge el mayor número de datos posible con el objetivo de construir documentos fiables que describan y expliquen con parámetros científicos, es decir, anti-metafísicos, una situación de extrema miseria. El conocimiento, creará Zola con los positivistas decimonónicos, se construye exclusivamente a través de datos materiales y la literatura no será sino una forma de elaboración y exposición de los mismos. Zola inaugura una forma de entender la literatura como ciencia escrita capaz de elaborar documentos, es decir, textos capaces de reflejar la realidad de forma *verdadera*. Pero esta pretensión de verdad es un arma de doble filo, Zola consigue que sus contemporáneos, los intelectuales al menos, estén o no de acuerdo con sus tesis, se vean en la necesidad de tener en cuenta sus construcciones. Sin embargo, la impresión que produce el caudal de datos que aportan sus obras les obliga a dialogar no ya con su estética literaria, sino sobre todo, con la filosofía de la historia que les da sentido. Sin embargo, los hechos

precisan de una hermenéutica que los interprete y tratándose de literatura se hace difícil, casi imposible, determinar en qué textos la pretensión de verdad se corresponde en efecto con una verdad inapelable que pueda ser asumida como tal.

La recepción española del naturalismo que hace Emilia Pardo Bazán en dos de sus obras, *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887) es un ejemplo de literatura que entenderá perfectamente y aprovechará para sus propios fines ideológicos la posibilidad, alumbrada por el naturalismo, de apoyar la veracidad de una tesis en la descripción supuestamente objetiva, neutra, de ciertos hechos. El problema, sin embargo, continúa siendo el mismo, cómo construir documentos, textos capaces de reflejar la realidad o al menos, de persuadir al lector de su fidelidad a algún tipo de realidad. Teniendo en cuenta esto último, ¿en qué sentido puede decirse que la literatura de Pardo Bazán representa una desnaturalización de la filosofía de la historia contenida en el naturalismo de Zola?

Todo proyecto literario lleva implícita una teoría del sujeto, Zola concibe al sujeto lumpen no solo como ciudadano, sino también como elemento capaz de convulsionar la estructura social: “La democracia es el futuro y sobre todo no podemos temer su cercanía, a pesar de lo violenta que pueda ser la provisión que lo traiga. El mundo ha sido creado en medio de cataclismos” (Zola, *Le Figaro*, 1881: 651, 2). ¿Quiere esto decir que la literatura de doña Emilia defiende una visión distinta del proletariado? Si fuese posible formular esta pregunta la respuesta sería probablemente “sí”, pero no es posible y no lo es porque Zola y la Pardo Bazán no difieren solo en sus teorías del sujeto, sino porque sus teorías ni siquiera nos están hablando del mismo sujeto.

Ambos escritores se ocupan de resolver o de no resolver cuestiones que afectan a grupos sociales diferentes. Si Zola dedica su vida productiva al estudio del proletariado, doña Emilia dedicará algunos años a pensar una contingencia: el estatuto político del antiguo siervo, aunque es más que probable que la autora desaprobaba, de estar viva, el empleo de “político” para calificar cualquiera de sus empeños. Hablamos de contingencia en la medida en que se trata de una coyuntura novedosa con respecto al Antiguo Régimen, los antiguos siervos no están integrados, al menos formalmente, en una estructura donde su sumisión encuentra como contrapartida la protección paternalista del señor feudal, pero en el contexto de la España de la Restauración, tampoco podemos referirnos a los antiguos siervos como ciudadanos, para ello sería necesario que, en la segunda mitad del XIX, las instituciones hubieran desarrollado los cauces democráticos que posibilitan que las demandas de ampliación del concepto de ciudadanía tengan sentido.

Son estos marcos institucionales, más o menos estrechos dependiendo del país y la época, los que hacen, por ejemplo, que en la Francia de la Tercera República el caso Dreyfuss se convierta en un asunto de Estado y son sus grietas, sus escándalos, los indicadores que nos hablan del grado de violencia estructural que un país puede asumir en un tiempo determinado, qué grupos sociales pueden ser excluidos, marginados, oprimidos y cuáles solo pueden serlo de forma solapada si no se quiere poner en peligro el sistema en su totalidad.

En la España de la Restauración, el gobierno canovista no desarrolló ningún mecanismo para integrar en el cuerpo del Estado a la población de antiguos siervos. Esto posibilita que escritores conservadores como la propia doña Emilia encuentren sencillo, hasta cierto punto, deslegitimar las voces que piden la extensión de los derechos de ciudadanía a sectores de la población que tradicionalmente habían sido tenidos por inferiores, no solo en un sentido social, sino también y esencialmente ontológico. Todo ello en un clima de vacío ideológico, donde la representación de los individuos se media a través de categorías colectivas que, o bien están en crisis, como es

el caso de la aristocracia rural, o bien carecen de definición, caso de los siervos del Pazo de Ulloa, ahora transformados en “caseros”:

Otra de sus pretensiones era leer óptimamente y escribir con perfección. Como todos los labriegos que aprenden a leer y escribir de chiquillos, su iniciación en esta maravillosa clave de los conocimientos humanos era muy relativa: saber leer y escribir no es conocer los signos alfabéticos, nombrarlos, trazarlos; es sobre todo poseer las ideas que despiertan esos signos. Por eso hay quien se ríe oyendo que para civilizar al pueblo conviene que todos sepan escritura y lectura; pues el pueblo no sabe leer ni escribir jamás, aunque lo aprenda. (*La Madre Naturaleza*, 2004: 218)

Nos moveremos en este momento entre representaciones de colectivos que ante la imposibilidad de construirse de una forma diferente, se integran, más por inercia y por ausencia de alternativas que por convicción, en formas de representación heredadas del pasado (Marx, 1977). Esta situación genera un intercambio de imágenes espectrales, en las que los sujetos, tal y como ocurre en las novelas citadas de Pardo Bazán, intentan reafirmar la idea que tienen o les gustaría tener de sí mismos, reflejada en la actitud de los demás. Esa precariedad en unos lenguajes de representación que quieren ser realistas se explican si tenemos en cuenta que tanto el lumpén proletariado como los aparceros y arrendatarios campesinos nacen socialmente como grupos contingentes, es decir, novedosos.

De esta forma, por ejemplo, en el contexto feudal, pasarán siglos hasta que los colectivos emergentes desarrollen mapas cognitivos, a menudo de carácter mesiánico, que les permitan emplear su pasado para entender su presente y proyectarse hacia el futuro. Incluso antes de que las herejías mesiánicas ligadas a reivindicaciones de carácter social y económico que tienen lugar en Europa entre los siglos XIII y XVII interpretasen lo contingente como presagio de y paso previo para la institución en la tierra del Reino de Dios (Harris, 2003), esta cualidad de determinados acontecimientos históricos ha transformado, ha *revolucionado* una concepción dominante sobre el tiempo (Weber, 2000).

El naturalismo recupera, en un grado imposible de determinar pero fácil de percibir y en un nivel hasta cierto punto literal, la tradición apocalíptica, transformando el tiempo humano (entendido desde el pensamiento escolástico como ordenado por Dios al tiempo que materia ininteligible) en un tiempo “geológico” en el que cada nuevo sustrato se explica en relación al anterior y, además, sirve de soporte al siguiente, en un tiempo donde la sucesión de acontecimientos es elocuente y la violencia es entendida en clave de violencia política, no solamente útil sino necesaria (Walker, 1997):

La historia de los mundos que nos han precedido nos da esperanza para otros mundos que están por venir. Nosotros, los que somos el presente, deberíamos, repito, encontrar en esta creencia una gran fuente de fuerza; porque si el pasado nos reduce al rango de figuras de transición, el futuro nos promete la tierra en la que somos parte de un progreso ilimitado en las edades que se tienden adelante de nosotros (*Germinal*, 1983: 99-101).

Este uso decimonónico de la tradición apocalíptica judía es irreconciliable con la filosofía de la historia que bulle en el discurso literario de Pardo Bazán, como se mencionó anteriormente, la explosión del naturalismo fuerza en mayor o menor medida a todos los miembros de la “República de las letras” europea (Casanova 1997) a pensar las implicaciones ideológicas del movimiento y a dialogar con él en sus propios escritos. En efecto, doña Emilia construye *Los Pazos* y *La Madre Naturaleza* en forma de saga, una saga que dialoga directamente con la escritura genealógica de Zola y la de

otros autores del XIX como Eça de Queiros, Turgueniev y Dostievsky, no solamente por la dimensión de documentos del fin del Antiguo Régimen que muchas de las obras de estos autores tienen, sino también y sobre todo, para distanciarse de la noción de herencia genética manejada por Zola.

Las teorías eugenésicas que se desarrollan en Francia durante la Tercera República tienen dos vertientes, una conservadora y otra progresista, esta última comparte con la primera la creencia de que enfermedades como el alcoholismo se transmiten a la siguiente generación en forma de “trastornos del alma”, neurosis, histeria, neurastenia, pero, a diferencia de la primera, repara en el hecho de que la rapidez con la que se transmiten las taras físicas a la siguiente generación, permite pensar que, modificando las condiciones de vida que favorecen esas enfermedades, podrían detenerse los procesos de *degeneración*, es decir, lo que aparece como herencia, se concibe en realidad como educación.

Pardo Bazán cree como Zola que el medio condiciona a los individuos, mucho más definitivamente que la herencia genética. Así, el destino de los niños protagonistas de *La madre naturaleza* (dos hermanos que conviven sin saber que lo son y se enamoran), se convierte en eje y cierre explicativo de la saga: la inconsciencia de los hermanos con respecto a la relación que les une nos habla de la posibilidad de construir un nuevo mundo sobre los restos del Antiguo Régimen y a partir de sus últimos vástagos. Y ello gracias a que a la ignorancia de dichos sujetos les ha permitido no asumir como propias ciertas cargas morales heredadas del pasado: su parentesco, el encierro y muerte de la madre de la niña, la auténtica identidad del niño... La transmisión del conocimiento, que estaba suspendida, tiene unos efectos devastadores cuando finalmente se reanuda, y los individuos no preparados para recibir ese saber del pasado son incapaces de procesarlo y se convierten en sus víctimas.

La reflexión sobre esos momentos de *iluminación* se convierte en el punto culminante de la novela como género. De las consecuencias que esos momentos tengan para los personajes, el lector puede empezar a deducir qué concepción sobre el tiempo y, por tanto, sobre la construcción del sujeto como depósito de una memoria, de una genealogía, tiene el autor. Pardo Bazán insinúa que la recuperación de la tierra baldía del Antiguo Régimen pasa por permitir que los últimos descendientes de la aristocracia renueven el ciclo genesiaco, contraviniendo las normas morales del catolicismo burgués, pero no las del relato bíblico fundacional. En una época de crisis ideológica, la respuesta de la escritora gallega no es de tipo social ni tampoco moral, sino mítica, una respuesta que, al ser la más natural, la más lógica, una vez que el lector ha sido introducido en el relato, se convierte en la más pragmática.

La naturaleza opera sobre los sujetos, pero no lo hará de la misma manera sobre todos. Como fuerza ambivalente y al mismo tiempo neutra, intensificará las características *naturales* de cada individuo, apareciendo entonces sujetos cuyo cuerpo prácticamente se ha metamorfoseado en un organismo vegetal:

Era su figura realmente espantable. Habíale crecido el bocio enorme, hasta el punto de que se le viese apenas el verdadero rostro, abultando más la lustrosa y horrible segunda cara sin facciones, que le caía sobre el pecho, le subía hasta las orejas, y por lo hinchada y estirada contrastaba del modo más repulsivo con el resto del cuerpo de la vieja, que parecía hecho de raíces de árboles, y tenía de los árboles añosos la rugosidad y oscuridad de la corteza, los nudos, las verrugas. (Pardo Bazán, 2004: 98-99)

El conocimiento *natural* siempre se muestra más eficaz, el médico reconoce la superioridad del *algebrista* del pueblo. El tío de la niña, Gabriel Pardo, militar ex krausista se lamenta de su desconocimiento de la forma de vida que se lleva en el campo

y de cómo esta ignorancia le separa de su sobrina: “de qué me sirven aquí filosofías ni matemáticas? Me convendría mucho, para conquistar a esta criatura, pescar anguilas. Yo aquí soy un inútil” (Pardo Bazán, 2004: 250) y Pardo Bazán apunta a “la Sabia”, una vieja “bruja” del pueblo como causante de la tragedia que se desencadena cuando los niños toman conciencia de qué lazos les unen: “salieron rápidamente, sin oír la amenaza que rezongaba entre dientes la infernal bruja, ocupada sin duda en echarles cuantas maldiciones, plagas, conjuros y *paulinas* contenía su repertorio” (Pardo Bazán, 2004: 274).

Se registra la vecindad de los antiguos siervos con prácticas médicas que se mezclan con la magia, así como la incapacidad de la aristocracia y de la burguesía para prevenir sus efectos nocivos o para igualar sus efectos benéficos. Sin dejar de reconocerse la eficacia y la bondad de estas últimas, se advierte sobre la capacidad destructiva de una cultura popular que encierra también una cultura mágica, desconocida e incontrolable, a la que Pardo Bazán termina atribuyendo de forma tácita el fracaso de la solución mítica que se apuntó más arriba. ¿Es razonable pensar que una mujer instruida creyese sinceramente en la efectividad de las prácticas mágicas? Creemos que no, sobre todo si caemos en la cuenta de que son las prácticas culturales, mágicas o no, de unos sujetos que aparecen ridiculizados siempre que realizan un esfuerzo intelectual:

Uno de los mayores placeres de aquel senado campesino era confundir y aturdir con su ciencia a los ignorantuelos, a los criados de escalera abajo, o sea, de establo y labranza, haciéndoles preguntas capciosas y divirtiéndose en acrecentar su estupidez, cosa bastante difícil. (Pardo Bazán, 2004: 344)

El estatuto político de los antiguos siervos se ha convertido tras la desamortización en “cuestión palpitante”, no solo por el temor a que una revolución como la del 68 vuelva a producirse, sino también porque no puede hablarse de un estado teocrático en el sentido en el que se usa para hablar de la Edad Media aunque no ha desaparecido de los discursos parlamentarios la legitimación religiosa del orden social. Los textos de Pardo Bazán construyen unos sujetos que mantienen el respeto por la antigua estructura: describe su actitud hacia los “señoritos” como de un “servilismo obsequioso”, pero también señala que ese servilismo esconde una combinación imprecisa de inercia y cálculo, cuya proporción resulta imposible de determinar.

Su “alma” se ha vuelto intrincada y misteriosa, y esta clausura de la psique plebeya fomenta el deseo morboso de conocerla, así se explica el éxito de las novelas de Zola entre el público burgués, pero, sobre todo, permite fundamentar la conveniencia de someterla a examen, de describir minuciosamente su “fenomenología”. ¿Considera seriamente la escritora que la brujería es un rasgo constitutivo de ese “alma”? Teniendo en cuenta la posición de la doctrina católica aún hoy en día a este respecto, el mantenimiento de prácticas de exorcismo, el debate sobre la existencia real del demonio, nos inclinamos a pensar que si no lo hacía realmente, la ortodoxia le permitía afirmarlo. La ruptura con el orden teocrático obliga a los sectores dominantes de la Restauración a buscar nuevas narrativas que legitimen la sumisión de unos grupos sociales a otros y esta legitimación pasa por convencer al lector burgués de la maldad constitutiva de los sectores populares y de la necesidad de controlar sus hábitos y prácticas.

Serán los novelistas e intelectuales de la segunda mitad del XIX los que se ocuparan de examinar las conciencias: el verismo de sus novelas apoya las convicciones de los lectores que se acercan a ellas, las reafirma y probablemente rara vez las transforma. La pregunta por la intención del autor está necesariamente unida al horizonte de expectativas del receptor, el intelectual decimonónico convierte en literatura ciertos

climas de opinión, pero también, como teorizó Frederic Jameson (Jameson, 1989), fuerza los límites y caminos habituales de los imaginarios, es un constructor de posibilidades, en el sentido de Levi-Strauss, propone soluciones imaginarias a conflictos reales a través del mito. Éste es el proyecto en el que se embarca Galdós a partir de *Fortunata y Jacinta*, y éste será el principal objetivo de *La Madre Naturaleza*.

Sabemos que contemporáneos católicos como Pereda o Palacio Valdés veían a Pardo Bazán como una suerte de aparato monstruoso que, como los organillos de feria, como los propios labriegos de la escritora, transforman la música y las ideas en caricaturas. Puede que con sus torpes comentarios estos autores estuviesen expresando de forma más o menos inconsciente no sólo unos evidentes prejuicios machistas, sino también la percepción de que la autora, católica y conservadora, pertenecía a una generación distinta y de que ella misma, como individuo, constituía una rareza. Su pensamiento social no es ambiguo, son muchos los pasajes en los que se refleja que, a sus ojos, la miseria material no es causa, ni siquiera un factor atenuante de la miseria moral que ve o quiere ver en “la canalla de mendigos” (Pardo Bazán, 2001: 111), un hecho cuyas causas no se cuestionan.

Sin embargo Pardo Bazán se cuida mucho de atribuirle a su Dios la voluntad de mantener las desigualdades sociales. La cuestión no se aborda, se obvia, y en esa elusión se descubre una vacilación, no se recupera la tradición evangélica que unía la pobreza con la bienaventuranza, pero tampoco se explicita que la pobreza sea un estigma que Dios ha hecho caer sobre ciertos individuos o grupos sociales para señalar una maldad original (Foucault, 2000). Obviar la cuestión permite que cada lector aporte sus propios prejuicios sin necesidad de plantearse la contradicción entre distintas tradiciones cristianas. Su pensamiento social no es confuso, pero la búsqueda de soluciones míticas para el mundo caduco en el que vive y del que ella misma forma parte la llevan a construir novelas en las que ese mundo implosiona y el resultado son dos personajes que ya no pueden ser explicados de acuerdo con los parámetros que sí eran válidos para otros de mayor edad. “Ningún hombre es tiempo” (Pardo Bazán, 2004: 304) dice para sí uno de los personajes de *La Madre Naturaleza*, pero Pardo Bazán es consciente de que el tiempo es un vector capaz de destruir, transformar o mejorar cualquier sociedad, y es esta conciencia de la temporalidad lo que la distancia del inmanentismo temporal del pensamiento conservador y lo que, quizás a su pesar, la acerca a Zola.

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias:

PARDO BAZÁN, Emilia (2004): *La Madre Naturaleza*, Madrid, Cátedra.

PARDO BAZÁN, Emilia (2001): *Insolación*, Madrid, Cátedra.

Estudios:

BENDIX, Reinhard (1984): *Force, fate & freedom*, Berkeley University of California Press.

CASANOVA, Pascale (1997): *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil.

FOUCAULT, Michel (2000): *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

HARRIS, Marvin (2003): *Vacas, cerdos, guerras y brujas*, Madrid, Alianza.

IZQUIERDO, Jesús (2002): *El rostro de la comunidad. La identidad del campesino en la Castilla del Antiguo Régimen*, Madrid, Consejo Económico y Social de la Comunidad de Madrid.

MARX, Karl (1977): *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel.

SÁNCHEZ LEÓN Pablo y Jesús IZQUIERDO (2006): *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid, Alianza.

WALKER, Philip (1997): *Germinal and Zola's philosophical and religious thought*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

WEBER Eugene (2000): *Apocalypses, Prophecies, Cults and Millennial Beliefs through the Ages*, Cambridge y Massachusetts, Harvard University Press.

LA INTRÉPIDA METÁFORA DEMIÚRGICA O LA PRESENCIA DEL QUIJOTE EN LA OBRA POÉTICA DE LEÓN FELIPE

TERESA PUCHE GUTIÉRREZ
Universidad de Granada

Desde que el *Quijote* apareció impreso y a la disposición de quien lo tomara en mano y lo leyese, el *Quijote* no es de Cervantes, sino de todos los que lo lean y lo sientan.

MIGUEL DE UNAMUNO

Estas palabras de Unamuno no hacen más que refrendar una cuestión que ha sido hartamente discutida por los críticos de la literatura y el arte en general desde el siglo XIX (aunque quizá podamos remontarlo a los mismos comienzos de la actividad creadora). Me refiero a la libertad interpretativa, o lo que es lo mismo, a la posibilidad del receptor de trascender la voluntad del artífice de la obra, ejerciendo un cierto derecho de propiedad sobre ella a partir de su personal lectura¹.

En esta línea de pensamiento fenomenológico nos encontramos instalado a León Felipe, aunque aportando su peculiar modo de reconciliación con la obra ajena, en un intento de universalización del conjunto de la producción literaria. Para él existe una creación única y un solo creador, es decir, una poesía universal inconclusa que se va nutriendo de las sucesivas obras que acaban siendo una sola, escritas por un poeta en el cual todos los poetas estarían comprendidos. Este modo de entender autor y creación queda extrapolado también a su propia obra al afirmar que “los poemas impresos siguen siendo borradores sin corregir ni terminar y abiertos a cualquier luminosa colaboración” (León Felipe, 2004: 557)².

Es ésta quizá la razón que explica la libertad de traducción de León Felipe en obras como *Canto a mí mismo* de Walt Whitman o *Macbeth* de William Shakespeare, traducciones a las que llama paráfrasis en un intento de justificar las variaciones sobre los textos originales y su aportación personal a los mismos³. Al entender León Felipe que “se embuten, se tejen y zurcen [...] añadidos [a las obras ya existentes] para relacionar un tema viejo o un símbolo intemporal con sucesos contemporáneos que enriquecen y actualizan la intención de la fábula [subrayando], de este modo, la eternidad del tema” (León Felipe, 1954: 10), está evidenciando el porqué de su recurrencia tan insistente a textos como el Quijote, que vertebran su propia producción poética de principio a fin. Lo que Cervantes plantea en su obra es actualizable y universal, y puede ser dicho de otro modo, en otro momento histórico y por otro poeta sin que eso altere consustancialmente el sentido original. No es de extrañar, por tanto, que las irrupciones quijotescas en la poesía de León Felipe tengan, en su totalidad,

¹ Vid. Selden, 1987.

² Además, en ese intento de poesía colectiva añade León Felipe (2004: 557): “Aun muerto el poeta que los inició, puede otro después venir a seguirlos, a modificarlos, a completarlos, a unificarlos y fundirlos en el Gran Poema Universal”.

³ En la traducción del texto de Whitman la principal distancia respecto al modelo se fundamenta en un cambio del tono poético desde la sobriedad y la templanza a la vitalidad y el dinamismo, aunque sin contravenir su sentido original. En el caso de la paráfrasis de *Macbeth* las libertades de traducción son mucho más evidentes.

carácter de exégesis, y que se articulen como una constante en su temática por el nivel de importancia que el poeta concede a la obra cervantina como demuestran estas afirmaciones:

De todas las banderas poéticas que he visto en mi vida –y creo que las he visto todas– pasar por debajo de mi balcón, me he afiliado solamente a la de Don Quijote. Y sostengo que la mejor fórmula para componer un poema es la suya. (León Felipe, 2004: 885)

Cabría, pues, preguntarse a qué fórmula de composición poética se está refiriendo León Felipe, y de dónde procede el interés que demuestra por Don Quijote y su autor. Para responder a esta segunda cuestión no podemos pasar por alto el hecho de que el poeta León Felipe es heredero directo del pensamiento noventaiochista, que recupera y consolida la figura de Cervantes a partir de la identificación de su personaje de ficción más célebre con la imagen de la España decadente y abatida. La sintonía aparente entre ambas realidades, España y Don Quijote, se formula a partir de un síntoma: la tristeza, que responde a una enfermedad más grave: el pesimismo; y el escenario donde cobran vida es Castilla. En opinión de Guillermo Díaz-Plaja (1979: 226): “[...] la visión del paisaje de Castilla, de las viejas y pequeñas ciudades castellanas, incluye un sentimiento de tristeza que, trascendiendo a lo colectivo, integra un pesimismo.”

Esto puede ser refrendado con ejemplos como los que nos ofrecen Unamuno y Machado, respectivamente. Uno dirá que lo más impresionante

en la figura de Don Quijote [es] su tristeza, revelación y signo, sin duda, de la honda tristeza de su alma seria, abismáticamente seria, triste y escueta como los pelados páramos manchegos, también de tristísima y augusta solemnidad. (Unamuno, 1951: 200)

Otro, en el poema “Orillas del Duero”, los versos que siguen (Machado, 1984: 143):

¡Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte!

Es evidente que el pesimismo es sentir común, como se deduce de ambos textos, y les viene provocado por el conflicto interno que les produce la distancia abismal entre el ideal anhelado de una España mejor y la realidad de un antiguo imperio venido a menos.

En León Felipe también se produce un enfrentamiento entre lo real y lo deseado que desemboca en un pesimismo trágico. Esta será una cualidad permanente en su obra y la descubrimos ya desde sus primeros versos (León Felipe, 2004: 88):

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar...
Va cargado de amargura...
va, vencido, el caballero de retorno a su lugar.

Cuántas veces, Don Quijote, por esa misma llanura,
en horas de desaliento así te miro pasar...
y cuántas veces te grito: Hazme un sitio en tu montura
y llévame a tu lugar;
hazme un sitio en tu montura,
caballero derrotado,

hazme un sitio en tu montura
que yo también voy cargado
de amargura
y no puedo batallar.

El otro punto de consenso con la generación de fin de siglo, en cuanto al aprecio de la obra de Cervantes, es su exaltación frente al rechazo del culteranismo, personificado en la figura de Góngora. “Gongorismo” equivale, para estos hombres del 98, a rebuscamiento, extravagancia, oscurantismo, galimatías ininteligible. Estas palabras de Unamuno a partir del intento de lectura de la obra del poeta cordobés lo dejan claro:

A los cinco minutos estaba mareado... y acabé por cerrar el libro y renunciar a la empresa [...]. Poetas hay, ya en nuestra lengua, ya en otras, que creo me darán más contento que Góngora. Me quedo, pues, sin Góngora. (*Helios*, 1903: 436)

El rechazo de Góngora, al mismo tiempo que acerca a León Felipe al pensamiento noventaiochista, lo aleja de las nuevas corrientes *deshumanizadas* que Ortega y Gasset está promoviendo en torno a los años 20 del pasado siglo. Detrás de ellas hay toda una doctrina vital que casa perfectamente con la ideología fenomenológica⁴. En verdad es un intento, en toda regla, de evasión del mundo real y de huida del compromiso social. La disociación entre vida y poesía de repente se alza como el dogma indiscutible que rige los vientos de la producción poética de lo que será la llamada Generación del 27. En palabras de Ortega y Gasset suena de este modo: “Vida es una cosa, poesía es otra [...] No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba” (Ortega, 1983: 371).

Ninguna postura más contraria al pensamiento de León Felipe que la expresada por Ortega con estas palabras, quien tomará como modelo deshumanizado a Góngora considerándolo poeta puro porque, en opinión del Miguel Ángel García, “deshumaniza a fuerza de estilo, de pura belleza, porque niega [...] que la poesía sea naturalidad” (García, 2001: 26).

León Felipe, en su discurso en defensa de la poesía *humanizada*, toma como punto de partida la idea de que “la Poesía se apoya en la biografía” (León Felipe, 2004: 466), entendiendo el término *biografía* en un sentido amplio no referido a un hombre en particular, sino a la humanidad toda. Para él,

el poeta no es aquél que juega habilidosamente con las pequeñas metáforas verbales, sino aquél a quien su genio prometeico despierto lo lleva a originar las grandes metáforas: sociales, humanas, históricas, siderales [...] La metáfora poética desemboca entonces en la gran metáfora social. (León Felipe, 2004: 468-469)

El concepto de metáfora que acuña León Felipe es interesante en contraposición al purismo deshumanizado, al mismo tiempo que original en sus planteamientos, y conecta perfectamente con la cuestión que planteábamos en páginas anteriores sobre la fórmula de composición poética del Quijote.

Si la metáfora, por definición, “consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2001), de ahí que se

⁴ Lo importante en realidad no es la mitificación o desmitificación de Góngora bajo el presupuesto del buen o mal poeta que fue, o de su genialidad o falta de ella, sino que, como dirá Juan Carlos Rodríguez, “lo que cuenta de hecho es el prisma desde el que se enfoca la figura de Góngora y la actividad de estos poetas que lo van a “recuperar/mitificar”. Y ese prisma no es otro que el de la ideología fenomenológica: el arte por el arte y la poesía pura, o cualquier otro aspecto paralelo a éstos.” (Rodríguez, 1994: 264)

convierta en el procedimiento formal básico de escape del mundo real, ¿qué es entonces la *metáfora social* de la que habla León Felipe?

Para responder a esta pregunta recordaremos que a través del mecanismo metafórico la realidad objetiva queda desplazada, atenuada, ante el referente irreal subjetivo al que nos remite, que acaba asumiéndose como verdadero.

Contraria a esta idea, la *metáfora social* es una *metáfora cíclica*, cuyo origen y fin es el mismo: parte de la realidad subjetiva del hombre y nos conduce de nuevo al ser humano. Además de este aspecto hay otro que la diferencia aún más de la *metáfora verbal* en la que se produce una identificación entre el concepto real y el imaginario que concluye con la sustitución o suplantación del real, quedando únicamente el imaginario, en lo que se ha llamado *metáfora pura*. En la *metáfora social*, en cambio, no hay sustitución sino transformación, es una auténtica metamorfosis y no tiene que ver con aspectos formales sino metafísicos, como podemos deducir de las palabras de León Felipe (2004: 469):

Quando el hombre doméstico, egoísta y tramposo degrada el mundo y todo lo rebaja; cuando las cosas no son lo que deben ser, lo que pueden ser, el mecanismo metafórico del poeta es el primer signo revolucionario [...] La primera aventura surge cuando el poeta se encuentra con la realidad sórdida del mundo, después de salir de su casa, llevando en la mano a la Justicia [...]. Allí comienza la hazaña primera y única que se ha de repetir a través de todo el peregrinaje del poeta. Porque no hay más que una hazaña en toda la crónica: el trastrueque, el traspunto de un mundo a otro mundo, de un mundo ruin a un mundo noble. Aparentemente no es más que una hazaña poética, una *metáfora*. Pero es una hazaña revolucionaria también, porque ¿qué es una revolución más que una *metáfora social*?

Y aquí es justamente donde Cervantes juega un papel crucial para León Felipe, a partir de la actitud que muestra frente al mundo su personaje Don Quijote, revelando al poeta el significado de la *metáfora social*, a la que León Felipe llama *Intrépida Metáfora Demiúrgica*, cuya creación atribuye al propio Cervantes, al que considera “el gran barroco español”. Don Quijote será contemplado por León Felipe como un “héroe caballeresco universal pero hecho con esencias humanas” (León Felipe, 1937: 15) que lo capacitan, como protagonista, para llevar a cabo la hazaña de la *Intrépida Metáfora Demiúrgica* (I.M.D.). Si el *demiurgo* tiene que ver con la acción creadora, la *metáfora demiúrgica* va a ser la que transforme al mundo, la que cree uno nuevo, mejor, y no como *metáfora verbal*: “Aquí no se juega con palabras. Es el hombre de carne y hueso el que está en juego” (León Felipe, 2004: 921), y la obra poética no será otra cosa que un “acto puro de alta y divina prestidigitación”, en definitiva un milagro, tal y como lo entiende el poeta en estos versos (León Felipe, 2004: 923):

La I.M.D. es poética
mística
dinámica
mecánica
genésica.
Estamos en las mismas entrañas del Génesis.
¡Genésica!
No hay retórica. ¡Vamos hacia el milagro!
Bacía, yelmo, ¡halo!...
Este es el orden, Sancho.

Una conclusión importante podemos obtener de este fragmento: León Felipe otorga a la poesía un valor creador y transformador del mundo real, el de los hombres que sienten y padecen. La obra poética no sirve de nada cuando es fin en sí misma. Si la poesía es capaz de descender a lo humano y pugnar por un mundo mejor, más justo, es entonces cuando “No hay retórica” y “¡Vamos hacia el milagro!”.

El ejemplo máximo de poeta capaz de obrar dicho milagro lo encuentra León Felipe en la figura de Don Quijote, tal y como nos lo muestra en este texto que es crucial no sólo para entender la presencia de Cervantes y su obra en la poesía de León Felipe, sino para la comprensión de su pensamiento y su modo de proceder en lo que a la práctica poética se refiere, e incluso vital:

Don Quijote es un poeta de esta clase. Es un poeta activo y de trasbordo [...] Don Quijote se encuentra en la venta con un albergue sucio e incómodo, con un hombre grosero y ladrón, con unas prostitutas descaradas, con una comida escasa y rancia y con el pito estridente de un castrador de puercos. Y dice en seguida: Pero esto no puede ser el mundo; esto no es la “realidad”, esto es un sueño malo, una pesadilla terrible... esto es un encantamiento. Mis enemigos, los malos encantadores que me persiguen, me lo han cambiado todo. Entonces su genio poético despierta, la “realidad” de su imaginación tiene más fuerza y puede más que la realidad transitoria de los malos encantadores, y sus ojos y su conciencia “ven” y “organizan” el mundo no como es sino como debe ser. Se produce entonces la gran metáfora poética que anuncia ya la gran metáfora social. Porque cuando Don Quijote toma al ventero ladrón por un caballero cortés y hospitalario, a las prostitutas descaradas por doncellas hermosísimas, la venta por un albergue decoroso, el pan negro por pan candeal y el silbo del capador por una música acogedora, dice que en el mundo no debe haber ni hombres ladrones ni amor mercenario ni comida escasa ni albergue oscuro ni música horrible, y que nada de esto habría si no fuese por los malos encantadores. Estos encantadores se llaman de otra manera. Don Quijote sabe muy bien cuál es su nombre exacto, pero para denunciarlos se vale también de una metáfora. (León Felipe, 2004: 469-470)

Con estos presupuestos quijotescos comienza “La Gran Aventura”, que debía ser la del hombre que camina hasta alcanzar la luz. Sin embargo, el poeta se preguntará cómo puede obrarse el milagro metamórfico mientras sigan produciéndose en el mundo las grandes injusticias. La respuesta a este interrogante vuelve a tomar los tintes pesimistas de los que hablábamos anteriormente, pues se produce de nuevo el conflicto entre la realidad (el mundo tal y como es con sus injusticias) y el deseo (lo que debiera ser).

Sirvan pues las líneas precedentes para mostrar las peculiaridades que el tema quijotesco presenta en León Felipe, y para comprender que su descubrimiento de la obra cervantina ha condicionado radicalmente su visión poética, y lo que es más, la sintonía que se reconoce tan evidente en este poeta entre poesía y vida. Y, conectando con las palabras de Unamuno con las que iniciamos el presente trabajo, concluyamos en que no ha habido quizá otro poeta como León Felipe que haya seguido con más fidelidad la máxima de que la obra literaria es de quien la lee y la siente.

REFERENCIAS

- ASCUNCE, José Ángel (2000) *León Felipe: trayectoria poética*, Madrid: FCE.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1979) *Modernismo frente a Noventa y Ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Diccionario de la Real Academia Española* (2001) Madrid: RAE.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1986) *León Felipe. Itinerario poético*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001) *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia: Pre-Textos.
- Helios* (1903) vol. I, Madrid.
- LEÓN FELIPE (1954) “Nota preliminar” en *Macbeth o el asesino del sueño. Paráfrasis de la tragedia de Shakespeare*, México: Librería Madero.
- (2004) *Poesías completas*, Madrid: Visor.
- (1973) *Prólogo y paráfrasis al “Canto a mí mismo” de Walt Whitman*, México: Colección Málaga.
- (1937) “Universalidad y exaltación”, en *Hora de España*, Barcelona, VI, pp. 11-22.
- MACHADO, Antonio (1984) *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ORTEGA Y GASSET, José (1983) “La deshumanización del arte”, en *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente.
- PAULINO AYUSO, José (1979) “Estudio preliminar” a *León Felipe, Versos y oraciones de caminante I y II. Drop a Star*, Madrid: Alhambra.
- (2004) “Introducción”, en *León Felipe, Poesías completas*, Madrid: Visor.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994) *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial.
- SELDEN, Raman (1987) “Teoría de la recepción”, en *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Ariel, pp. 127-151.
- UNAMUNO, Miguel de (1951) *Ensayos*, Madrid: Aguilar, vol. 1.

ANTONIO CARVAJAL Y LA POSMODERNIDAD. REFLEXIONES A PARTIR DE UN POEMA

JOSÉ MANUEL RUIZ MARTÍNEZ
Universidad de Granada

A pesar de los múltiples intentos de clasificación por parte de la crítica, en el ejercicio más o menos legítimo (o perezoso) de su trabajo, de la poesía de Antonio Carvajal, a saber, desde poeta formalista, neobarroco, a, sobre todo, *poeta novísimo*, acepción que el propio Carvajal considera literalmente como un insulto (Guatelli-Tedeschi, 2004: 88), la obra de éste parece escaparse, como agua, por entre los huecos de cualquier jaula taxonómica en la que pretenda encerrarse. Las respuestas directas del autor a cuestiones de este tipo, por una parte no contribuyen a ponérselo fácil al estudioso, pero, por otra, le dan la clave, el cabo de ovillo, por la que acercarse a su obra; en este sentido, Antonio Carvajal, “ha rehusado siempre las invitaciones formales a sistematizar sus ideas al respecto” (Chicharro, 1999: 17), y siempre en términos parecidos; por ejemplo, en contestación a la solicitud de una poética por parte de Enrique Martín Pardo para incluirla en su antología *Nueva poesía española*¹: “No seré yo quien dicte qué es mi poesía. Todo mi pensamiento y sentimiento de la poesía está en mis poemas. Las «autopoéticas» suelen ser trampas de autor, muletillas de profesores y perezas de crítico” (*ibid.*).

La clave está ahí: *todo mi pensamiento y sentimiento de la poesía está en mis poemas*. Lo dirá en múltiples ocasiones: “Mi poética hay que sacarla de mis propios versos” (Guatelli-Tedeschi, 2004: 169). Por tanto, lo que Carvajal rehúsa es una poética entendida como *preceptiva*, genérica, anterior a los poemas, que dicta qué *tiene* que ser la poesía y a partir de la cual se construyan los poemas, necesariamente sometidos a ella, y, por tanto, limitados². Dice Carvajal: “a partir del momento en que una teoría [...] se erige en norma [...] se cae en un dogmatismo anquilosador del pensamiento y de la propia obra” (*op. cit.*, 170). De ahí que uno de los pocos modelos críticos que le han gustado acerca de su poesía haya sido el de José Espada Sánchez, que ha hablado de “poética irisada” (*op. cit.*, 171), en el sentido de que se despliega y es multiforme, y siempre, además, como metáfora en cierto modo antisistemática: “me gusta como metáfora, ya que cuando uno cree que está andando por un color, está en realidad pisando otro...” (*ibid.*); o mejor, todavía, el que, siguiendo a Unamuno (*op. cit.*, 170), Carvajal hable de *poética posceptiva*. Este concepto lo da Unamuno justamente en una poética, la que redacta para la antología *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego. En ella dice:

El mundo espiritual de la poesía es el mundo de la pura heterodoxia o, mejor, de la pura herejía. Todo verdadero poeta es un hereje, y el hereje es el que se atiene a posceptos y no a preceptos, a resultados y no a premisas, a creaciones, o sea poemas, y no a decretos, o sea dogmas. Porque el poema es cosa de posceptos, y el dogma cosa de precepto (Unamuno *apud* Diego, 1959: 60)

¹ Antonio Carvajal se negará a esta petición doblemente: tanto para la primera edición, de 1970, como para la muy posterior *Antología consolidada*, de 1990 (Carvajal, 1999: 17).

² “«La poesía debe ser», «el poema debe decir», «el poema consiste en» [...] Pero vamos a ver, oiga usted, ¿cómo que debe? Este poema tiene esto y es bueno y no tiene lo otro y no le hace ninguna falta tenerlo y no debe ser de ninguna manera como usted dice, porque entonces dejaría de ser el poema que es” (Guatelle-Tedeschi, 2004: 171)

Por ello, y de modo consecuente, para Antonio Carvajal la labor del crítico debe proceder de forma idéntica: trabajando a partir de los poemas mismos, de manera inductiva; nos dice al respecto: “prefiero [...] el análisis de puntos concretos en situaciones concretas, a la gran teorización del todo y por tanto falsificadora del todo. Si se hace crítica, hay que hacerla desde el texto, [...] la única realidad que hay, el texto en sí” (Guatelli-Tedeschi, 2004: 245).

Sirva este largo preámbulo acerca de las ideas del poeta sobre de su propia poesía, así como sobre la labor del crítico, a modo de justificación de nuestro propósito y de nuestros métodos para llegar a él. Dicho propósito consiste en el análisis de un poema de clara intención metapoética de Antonio Carvajal (él mismo lo califica así [Guatelli-Tedeschi, 2004: 171 y ss.]) con objeto de indagar en su quehacer poético. De entrada adelantamos que dicho análisis ha hecho aflorar algunas líneas de pensamiento que vincularían la visión poética del autor con elementos propios de la *posmodernidad*; creemos que la exposición de dichos elementos puede servir, no para una explicación global de la poesía de Carvajal –según él deplora– en términos de posmodernidad, o para catalogarlo como poeta posmoderno (lo que quiera que pueda significar dicho sintagma), pero sí para enriquecer la visión de nuestro autor, aportando una lectura de su visión poética (expresada a través de este poema metapoéticos concreto) que consideramos novedosa por cuanto se vincula con la manera en que algunos pensadores contemporáneos han entendido la transición de la Modernidad a la Posmodernidad; con el interés añadido de que, en este caso la reflexión se realiza desde la Poesía, con las herramientas gnoseológicas que le son propias.

Podríamos empezar diciendo, de hecho, que esta renuncia expresa del propio autor a una consideración global de su poesía, cuyo acceso crítico sólo podría verificarse a través de poemas concretos, ya supone un posicionamiento en cierto modo posmoderno, por lo que tiene de renuncia a un discurso totalizador y la asunción de una provisionalidad que dependería de la manifestación concreta del ahora (Lyon, 1994: 111). Con todo, nuestras prevenciones y puntualizaciones metodológicas provienen del hecho de que la poesía de Carvajal, entre los muchos encasillamientos mencionados, ya ha recibido también el calificativo de “posmoderna” (insistimos: de un modo global, como explicación previa), término que también ha rechazado el autor: “No me siento, para nada, posmoderno...³ me siento absolutamente contemporáneo y esto poco tiene que ver con la posmodernidad” (Guatelli-Tedeschi, 2004: 95). Carvajal inmediatamente se explica:

Inevitablemente ligo posmodernidad y ‘pensamiento débil’, que significa que no se puede dar ninguna explicación filosófica del mundo, que no hay una moral universal, que todo vale...y, sobre todo, el oportunismo del instante [...]

En resumidas cuentas, lo de la posmodernidad, y lo de lo postcontemporáneo, no acabo de tomármelo en serio. [...] Las idas posmodernas [...] me parecen en conjunto cosa deleznable y ridícula, y una justificación del todo vale. (Guatelli-Tedeschi, 2004: 95-96)

Aquí cabe hacer algunas consideraciones. Podría parecer absurdo vincular a un autor con una categoría que él rechaza explícitamente. Sin embargo, ocurre que el término posmoderno es lo suficientemente amplio y lábil como para que sus características resulten diversas, relativamente independientes, y aun contradictorias, amén de afectar a campos diferentes de la experiencia humana, de modo que puede estarse en contra de alguno de sus postulados –los relacionados con la moral, en este caso–, mientras que otros de dichos postulados emergen en la propia obra (a fin de cuentas, somos hijos de

³ En las citas, los puntos suspensivos que no están entre corchetes, pertenecen al texto mismo.

nuestro tiempo). Antonio Carvajal rechaza las consecuencias relativistas de lo que Lyotard llama “la incredulidad ante los *grands récits*” (*apud* Lyon, 1994: 30) y, no obstante, según hemos visto, sí reivindica la liberación de visiones totalizadoras y universales para el quehacer poético, cosa, por otra parte, perfectamente compatible. Sea como fuere, reiteramos que, siguiendo los deseos del autor por lo que respecta a la consideración de su poesía, nosotros vamos a limitarnos a la lectura atenta de una poética, y a ponerla en relación crítica con otros textos para observar qué surge de dicho diálogo; en cualquier caso, más adelante, retomaremos el rechazo carvajaliano de la posmodernidad.

El poema que vamos a considerar se titula “Servidumbre de paso”. Se publicó originariamente en un poemario del mismo título (Sevilla: Calle del Aire, 1982) que después se incluyó como parte de un libro más extenso: *Del viento en los jazmines* (Madrid: Hiperión, 1984, pp. 9-69):

Pero ya era imposible
la libertad. Habíamos
alzado nuestras manos
a los frutos de todas
las heredades. Susurramos: *Nunca
más estos frutos
nos tentarán. Seremos
hijos de nuestro esfuerzo
y brillará el futuro como...*
Algo
se nos había escapado:
Negados a los usos, no cabía
comparar. No cabía
trasladarse a otro mundo
que iluminara sueños
con realidades,
que levantara nuestros ojos sobre
un mundo de palabras, tan henchidas
para el gozo del hablar
y del saber.
Y dijimos: *Tus dientes
son como los piñones, tan parejos;
tus pupilas, semáforos
de vía libre; el cuello
como una levantada grúa; todo
tu ser como edificio de oficinas.*

Y nos mirábamos
y nos quedaba
una congoja extraña: *Son tus dientes
las guijas que el arroyo lava; son
tus pupilas feroces como soles
de estío, y es tu cuello
tibio cerezo en flor. Tu cuerpo todo
este valle gozoso que caminas...*

Pero ya era imposible
la libertad. Queríamos
incorporar el mundo
que hacíamos al sueño, pero el sueño
lo rechazaba. Apenas
conteníamos todos la sonrisa.

¿Acaso
 nos burlábamos de
 nuestro fracaso?
 Aquello
 no nos sonaba bien, no nos decía
 nada para el futuro. Y el futuro
 había ya pasado. Era imposible
 la libertad. Y el oro
 y las perlas y el álamo y el cedro
 y los pastores líricos y el cisne
 y la rosa y el labio como grana
 cobraron su alto aprecio y su prestigio (Carvajal, 1984: 11-12)

El poema –a mi juicio uno de las descripciones más lúcidas del devenir poético de la segunda mitad del siglo XX– cuenta la historia de un fracaso, subrayado por la alteración del orden lógico de las dos primeras oraciones, al anteponerse la adversativa (vv. 1-5) [“habíamos alzado nuestras manos... / *pero* ya era imposible la libertad”]. La posibilidad de culminación de una utopía de trabajo y libertad (“*seremos / hijos de nuestro esfuerzo / y brillará el futuro como...*”) se ve interrumpida por los puntos suspensivos en el momento mismo de un símil que no se completará –nótese aquí el empleo brillante de continuos deslazamientos que proporcionan al poema el ritmo apropiado de búsqueda continua, anhelante, punteada de continua decepción; en este caso concreto, además, el “algo” que se escapa y que no se menciona, que impide el logro, queda resaltado al constituirse en verso autónomo (pero métricamente dependiente del anterior) y también en deslazamiento abrupto. El fracaso de esta utopía tiene su correlato en el mundo poético que debiera reflejarla, cantarla (de nuevo, los deslazamientos): “...No cabía / trasladarse a otro mundo / que iluminara sueños / con realidades, / que levantara nuestros ojos sobre / un mundo de palabras, tan hinchidas / para el gozo del hablar / y del saber.” En efecto: “... Queríamos / incorporar el mundo / que hacíamos al sueño, pero el sueño / lo rechazaba”. Lo intentaron, intentaron incorporar el nuevo mundo a la poesía, y dijeron cosas como: “*tus pupilas, semáforos / de vía libre; el cuello / como una levantada grúa; todo / tu ser como edificio de oficinas*”. El intento de símil que en el verso 9, según indicábamos, había quedado interrumpido, trata ahora de completarse; en vano: “y nos mirábamos / y nos quedaba / una congoja extraña”.

En definitiva, con la expresividad propia de la poesía, el autor nos está dando cuenta de *la crisis de la cultura europea*, cuyas raíces Husserl creyó encontrar justamente, en el inicio de la modernidad y su proyecto emancipador, que llevaría implícito el germen de su propio fracaso ya “en Galileo y en Descartes, en el carácter unilateral de las ciencias europeas que habían reducido el mundo a un simple objeto de exploración técnica y matemática y habían excluido de su horizonte el mundo concreto de la vida, *die Lebenswelt*” (Kundera, 1986: 13). Con esta visión reduccionista, se habría producido lo que Heidegger denominará el “olvido del ser” (*op. cit.*, 14), de lo más íntimo del propio hombre, que habría quedado sobrepasado, preso, por el sistema creado por él mismo. Esto es lo que Kundera denomina una *paradoja terminal* (*op. cit.*, 21): aquella cuya contradicción conduce a un callejón sin salida; en este caso concreto, ha ocurrido que:

En la Edad Moderna, la razón cartesiana corroía uno tras otro todos los valores heredados de la Edad Media. Pero en el momento de la victoria total de la razón, es lo irracional en estado puro [...] lo que se apropiará de la escena del mundo porque ya no habrá un sistema de valores comúnmente admitidos que pueda impedirselo (*op. cit.*, 21).

Volvemos a lo dicho por Antonio Carvajal en contra de la posmodernidad: no le gusta porque “significa que no se puede dar ninguna explicación filosófica del mundo, que no hay una moral universal, que todo vale”. Pero el problema es que el origen de esta pérdida de la cosmovisión, si seguimos la línea de pensamiento Husserl-Kundera, radica en el propio impulso de la razón; he aquí una de las claves del poema; el motivo por el que “era imposible / la libertad” a pesar de que “habíamos alzado nuestras manos / a los frutos de todas/ las heredades”: porque ese alzar las manos a los frutos de todas las heredades, ese dominio de la naturaleza, conducía a la pérdida de lo esencial: el “algo”, tan importante, que se escapaba.

Podemos encontrar un movimiento paralelo en el terreno del arte y de la poesía; en ese intento del poema, que ya hemos mencionado, es cuando se habla de encontrar el símil perfecto a la nueva situación, de “iluminar sueños con realidades”: al final del intento, “...Aquello / no nos sonaba bien, no nos decía / nada para el futuro...” En este caso, el poema está trazando el devenir de las vanguardias, la radical rebelión que de la mano de la modernidad, pretendía cantar la destrucción del antiguo orden y la llegada del nuevo mundo. Umberto Eco ha sintetizado la cuestión en estos términos:

El pasado nos condiciona, nos agobia, nos chantajea. La vanguardia histórica [...] intenta ajustar las cuantas con el pasado [...] La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura [...] después la vanguardia va más allá, una vez que ha destruido la figura, la anula, llega a lo abstracto, a lo informal, ala tela blanca, a la tela desgarrada, a la tela quemada... (Eco, 1983: 72)

En el poema, este ajuste de cuentas queda reflejado en el cúmulo de símiles deliberadamente prosaicos y vinculados a logros tecnológicos de los versos 21-26. Sin embargo, prosigue Eco, en ese viaje sin retorno de la vanguardia, una auténtica huida hacia adelante, “la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá” (*Op. cit.*, 74). Llega un momento en el que no cabe más trasgresión, más destrucción; sólo ruina, en un equivalente artístico a la paradoja terminal ya mencionada. Y el pasado no puede ser destruido sin más. En el poema, según hemos mencionado ya: “Y nos mirábamos / y nos quedaba / una congoja extraña”. Y entonces, a continuación, se recuerdan las hermosas metáforas del pasado, vv. 29-34... “Pero ya era imposible / la libertad”, continúa el poema. “...Aquello / no nos sonaba bien, no nos decía / nada para el futuro. Y el futuro / había ya pasado”... ¿Cuál es la salida? Umberto Eco plantea aquí la propia de la posmodernidad: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (*ibid.*). De este modo la posmodernidad, aunque por una parte supone una radical relatividad (incluido lo artístico; la primera rechazada por nuestro autor, la segunda no), implica también la reconciliación con el pasado. Y su reconocimiento. La paradoja terminal de la modernidad que conduce al todo vale, se resuelve con la aceptación consciente –y, por ende, necesariamente irónica en el sentido de que no es ingenua ni acrítica– de la deuda con el pasado, toda vez que el camino de ruptura moderno (el último gran intento de crear un “gran relato” de progreso) ha fracasado. He aquí una nueva paradoja: el desamparo por el final de las explicaciones totalizadoras que, confiadas, arramblaban con todo, nos conduce de vuelta al cultivo de la tradición. El propio Antonio Carvajal no ha sido ajeno en sus reflexiones a estos vaivenes; en sus conversaciones con Joëlle Guatelli (2004: 215) dice:

Pero lo que hoy es moderno, mañana es pasado [...]. No podemos inventarnos de la nada el arte, no podemos inventar *ex nihilo* la literatura, porque afortunadamente es un proceso de transmisión y cada persona que practica el arte tiene una *servidumbre* de

paso [la cursiva es mía] en su obra, todas las herencias recibidas por ella pasan y se transmiten a los terrenos de las demás... Esta consciencia de servidumbre es consciencia de instalación en el tiempo, de fugacidad de la moda, del modo de hoy, y, a la vez, una manera de quedar en el tiempo... Mi obra se construye con voluntad de incorporarse al futuro mediante servidumbre en otros.

Servidumbre de paso. La clave fundamental del poema se encontraba en el título, aparentemente tan poco relacionado con el poema en sí: “El título *Servidumbre de paso* es un término jurídico. Algunas fincas suelen tener una servidumbre de usos, por ejemplo, pasar de un terreno a otro” (*Op. cit.*, 214). De este modo, la servidumbre de paso se erige en la metáfora de la huella que debemos a otros textos y autores para construir la propia obra. En suma, es una aceptación consciente de la *intertextualidad*, tema mismo de todo el libro *Servidumbre de paso* (*ibid.*) Si a Antonio Carvajal se lo ha catalogado en ocasiones como “poeta posmoderno” ha sido, posiblemente, por la fuerte presencia intertextual en su poesía, así como su empleo consciente de metros y estrofas tradicionales (que en ocasiones destruye desde dentro, como ocurre en su poemario *Serenata y navaja*). Pues bien, la reivindicación intertextual (y, por ende, de la tradición) que realiza nuestro poeta consiste en asumir la deuda con la tradición. La paradoja aflora cuando comprobamos que dicha asunción, aparentemente tan poco posmoderna, no se produce desde un presupuesto ingenuo o meramente tradicionalista (que las lecturas más superficiales o malintencionadas también han querido ver en Carvajal, que incluso ha sido calificado por un enemigo manifiesto como “Garcilasista”), sino desde una suerte de camino de vuelta que también asume la Modernidad y su punto de no retorno; una vuelta desde la lucidez; una suerte de segunda inocencia o creer que se cree, que resulta cercana a los presupuestos de cierta posmodernidad honrada (*vid.* Vattimo, 1996) –constatamos aquí la versatilidad y amplitud del término– que no hace del relativismo sin más su postulado básico, pero que entiende que la unidad perdida de las cosmovisiones no resulta sostenible ya, y elige visitar la tradición como quien, desde la edad adulta, se reconcilia con el padre.

En definitiva: “Y el futuro / había ya pasado. Era imposible / la libertad. Y el oro / y las perlas y el álamo y el cedro / y los pastores líricos y el cisne / y la rosa y el labio como grana / cobraron su alto aprecio y su prestigio”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARVAJAL, Antonio (1984): *Del viento en los jazmines*. Madrid: Hiperión.
- CARVAJAL, Antonio (1999): *Una perdida estrella. Antología*. Ed., selección y estudio previo de Antonio Chicharro Chamorro. Madrid: Hiperión.
- CARVAJAL, Antonio (2003): *El corazón y el lúgano. Antología Plural*. Ed. y coord. de Antonio Chicharro Chamorro. Granada: Universidad de Granada.
- DIEGO, Gerardo (1959): *Poesía española contemporánea (antología)*. Madrid: Taurus, 1974, séptima edición.
- ECO, Umberto (1983): *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1986. Cuarta ed.
- GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle (2004): *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- KUNDERA, Milan (1986): *El arte de la novela*. Barcelona: Círculo de lectores, 1996
- LYON, David (1994): *Posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1996
- VATTIMO, Gianni (1996): *Crear que se cree*. Barcelona: Paidós.

EL TALLER CERVANTINO DE POESÍA Y TRADUCCIÓN: NOTAS PARA UN ESTUDIO

JUAN DE DIOS TORRALBO CABALLERO
Universidad de Córdoba

1. *El concepto de poesía*

Cervantes teje su propia caracterología sobre el verso. Dos ideas principales centellean en sus palabras, a saber, la poesía como ciencia universal y la poesía como doncella. El lector de Cervantes acaba visualizando a nivel cognoscitivo la poesía en forma de dama: ‘La mayor hermosura se deshace / Ante ella, y ella sola resplandece / Sobre todas, y alegre y satisface’ (IV, 109-111)¹. ‘Las ninfas que al querer suyo asistían, / En el gallardo brío y bello aspecto, / Las artes liberales parecían’ (Id. 118-120).

Si deseamos cartografiar los ancestros que visita Cervantes, habremos de señalar la confluencia de cuatro avenidas principales. De una parte, la tradición pictórica inaugurada por Rafael (1509-1511) en la bóveda de la Segnatura del Vaticano; en el mismo siglo, *Iconografía* (1593) de Cesare Ripa², una de cuyas ediciones pudo disfrutar Cervantes (verbigracia, la de Milán en 1602) donde se leen afirmaciones de esta guisa: ‘Poesía: Young, beautiful, clothed in celestial hue’ (1960: 215); la trayectoria de poesía amorosa de Petrarca, donde se prepara la ecuación de mujer (con su poder de inspiración, su belleza, su honestidad, su humildad, etc.) y poesía³; y, en fin, el cuadro de Botticelli representando las tres gracias que aparecen en *La primavera* (representando Belleza, Castidad y Placer), cuadro que pudo influirle incluso para los rasgos idealistas de protagonistas femeninas que encarnan, por cierto, muchos rasgos ideales típicos de la poesía (cfr. Porqueras, 2005: 64-65). Esta conceptualización prelude posturas románticas al vitriolo de Bécquer. Es una visión irreal y exaltada de las doncellas quijotescas, siempre admiradas y servidas por otras doncellas hermosísimas; e implica, tácitamente, la ecuación mujer ideal igual a poesía.

Y si se esponja la vertiente teórica la espuma fluye por cinco cauces, uno italiano y otros españoles: Bernardo Tasso en su *Ragionamento della poesia*⁴ perfila su visión de la poesía como admirable y honorable dama servida por las musas, principalmente en los párrafos introductorios⁵. *Arte poética en romance castellano* de Sánchez de Lima: ‘Que a su fe que es harto bella la doncella, [la poesía] / si el tosco que la compra no la estraga’ (Sánchez, 1944: 127), y ‘os diré lo que siento de la excelencia desta señora’ (Id., 131). Es un tratado bastante anterior a Cervantes que nos sirve para cotejar cómo

¹ Todas las citas de las obras de Cervantes se hacen por la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, publicada por Alianza (1997), indicando entre paréntesis: parte, si procede, capítulo, verso/s si procede y página/s correspondientes. Cuando se citan versos sin indicar procedencia, provienen de *Viaje del parnaso*, citado en la bibliografía.

² P. 215 en traducción de Clements. Robert J. Clements, *Picta Poesis: Literary and humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.

³ En el *Canzoniere* (antes en *Vita nuova* de Dante) son varias las doncellas que sirven a la dama principal, la cual resalta sobre todas ellas.

⁴ Cfr. Venecia, Giolito de Ferrari, 1562.

⁵ (...) illuminando la mente mia, movete la lingua e datemi concetti e parole atte ad intieramente mostrare la bellezza e l'ecceellenza di questa veneranda donna. (En Bernard Weinberg (ed.), *Trattanti di poetica e retorica del'500*, col II, Bari, Laterza, 1970, p. 569).

en España se presenta la poesía con el atrezo de una dama. El “Prólogo” de Alonso de Valdés a *Diversas Rimas* de Vicente Espinel reza así ‘La poesía es señora de todas las artes, porque el poeta tiene necesidad de versado en todas’ (Espinel, 1956: 150); López Pinciano en *Filosofía antigua poética*, siete años más tarde del anterior predica ‘(...) que de todas sea vista [esta dama, es decir, la poesía] ornada y ataviada con los vocablos peregrinos, figuras, schemas’⁶; y en el *Cisne de Apolo* de Carballo (1602), aparece una ‘bella ninfa [la poesía] tan hermosa / que si loalla quiero, es agravialla’⁷.

Ahora hemos de concentrar las lentes en la poesía como ciencia universal, que supone el otro parámetro caracterizador que confiere nuestro vate al quehacer en verso: ‘¿Puede ninguna ciencia compararse / con esta universal de la poesía, / que límites tiene do encerrarse?’ (IV, 250-253).

Y antes, *La Galatea* cuyo libro sexto retractila que ‘los espíritus en la ciencia de la poesía en ello muestran que le tienen levantado’. Así aparece en la tradición autóctona española: Juan Alfonso de Baena, Marqués de Santillana y en la tradición italiana de la mano de Petrarca y Boccaccio. Todos están inspirados en Platón, Cicerón y Ovidio –éste último: ‘Deus est in nobis...’-. Cervantes, en el *Viaje*, confiere al concepto esferas de universalidad, de tal suerte que las demás alegorías o damas, son otras ciencias supeditadas a la dama o ciencia poesía: ‘todas con amoroso y tierno afecto / con las ciencias más claras y escondidas, / le guardan santísimo respecto; / Mostraban que en servir la eran servidas’ (IV, 121-124).

Pensamos que no es azarosa la presencia de estas reflexiones en el centro medular del libro, una vez ha padecido el desaire del Consejo, al quedarse sin asiento en el Parnaso. Acto seguido cuando alude a los mares, las hierbas, las piedras, el amor, la paz, la guerra, etc. –pues le abren sus secretos– parece recoger inspiración o ecos de los elogios a la poesía de Angelo Poliziano en la *Nutritia*, que más tarde, literalmente, Luis Alfonso de Carballo enclaustra. Antes, en *El licenciado Vidriera*: ‘admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía, porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a la luz sus maravillosas obras’⁸.

El pasaje del capítulo del Caballero del Verde Gabán (II, 16) es iluminador pues allí surge el abrazo universal de otras ciencias que implica la poesía: ‘ (...) las otras ciencias (...) y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella’. Esta idea entronca con los principios panegíricos enaltecedores, que ven en la poesía la mejor ciencia, mejor que la filosofía, porque la poesía tiene el atractivo de la música de las palabras, con lo que consigue la inteligibilidad de las otras ciencias y ejerce un poder civilizador. Tales ideas que se remontan, principalmente, a Estrabón y Horacio.

Prodesse aut delectare, utile dulci, ut pictura poesis, poesía como vertiente de la filosofía moral... son los tinteros que están tiñendo el telar cervantino. Representan las etiquetas que vienen ocupando el palmarés de los lugares comunes. Es que el autor, Miguel de Cervantes Saavedra, tras la seguridad profesional que ha obtenido con la primera parte del *Quijote*, cada vez se muestra más independiente. En un gesto andaluz, el escritor aclamado no teoriza seriamente sobre literatura, sino que se sale, con personalidad y alegremente, ‘por peteneras’. Caminemos hacia la praxis compositiva.

⁶ Ed. A. Carballo Picazo, vol. II, Madrid, CSIC, 1953, p. 162.

⁷ Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, pp. 69–70.

⁸ Cfr. Cervantes Saavedra, Miguel de (1996): *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial.

2. Los tapices de la traducción

El verso introductorio del capítulo uno en *Viaje del Parnaso* deja claro que ‘un quídam Caporal italiano’ (I, i, 19) escribe antes otro Viaje (*Viaggio di Parnaso*, 1582). Procede inquirir qué tipo de texto pergeña Cervantes, y qué posición ocupa la traducción en el mismo. No se trata, en efecto, de una traducción, sino más bien de una imitación, de una inspiración modélica, de una autoridad canónica. La incógnita contigua que debe disiparse es la motivación de dicha elección.

El Quijote recodifica la épica, la balada, la pastoral, lo caballeresco, la lírica amorosa petrarquista, la fábula y el proverbio. En *El Quijote* se sobrepone una panoplia de discursos. Es una *dialogización*. En *Viaje del Parnaso* se superponen lo creado con el creador, lo original con lo recreado, el texto fuente con la *imitatio*. *Don Quijote* atenta contra los libros de caballerías, abriendo la brecha de la novela moderna, guillotinando los romances, democratizando la escritura. *Viaje del Parnaso* remeda el poema italiano para postular una demanda autorial.

Precisamente esta realidad multigenérica, polimórfica y encontrada es la que confiere a la red textual el significado último, a la vez que primigenio, más allá de la lectura epidérmica. El peso de la tradición literaria se aúna con una interioridad ética. La rearticulación de moldes viejos –autorizados– en modos diferentes establece una compleja pluralidad multifactorial donde se nuclea la faz del escritor de manera unívoca. A saber, el rescate del poema de un poeta italiano posibilita y no dificulta a Cervantes escribir en primera persona, y lejos de deslegitimarlo lo pondera y lo afirma. Es como ‘echar vinos nuevos en odres viejos’.

En otro orden, pasamos al capítulo noveno de la primera parte para encontrar un manuscrito. Un manuscrito que vende un muchacho como papeles viejos (cfr. I, ix, 114-115). Aunque permite esta materia un efecto multiplicador para un capítulo íntegro, secuenciamos algunas ideas reseñables. El manuscrito encontrado, ¿no entronca con toda una tradición que emplea la estratagema del manuscrito hallado? Esto es, la historia que cuento, yo narrador, o mejor, yo responsable y autor, no brota de mí. Es un distanciamiento abismal entre lo narrado y el narrador, entre la escritura y el escritor, entre las opiniones y el que opina, que le exonera directa y explícitamente de culpas. No soy yo el responsable, sino el historiador árabe Cide Hamete Benengeli. Así puede ser una lectura de este ardid. Aparte de disfraz o careta; en menos medida, puede ser el rostro descubierto del progenitor de dicho legado. El manuscrito es fuente de autoridad. Es tanto coraza del novelista como escudo; tanto capa como espada.

Se trata de unos pliegos que podrían estar quemados, rotos. Sin embargo, su recuperación, a partir del muchacho que los trae al sedero, chispea en la traducción que el morisco aljamiado efectúa. El morisco es el intérprete, eslabón necesario en la cadena comunicativa ficticia que Cervantes recrea. Es el gozne que tanto interpreta simultáneamente en una primera lectura como traduce en ‘poco más de mes y medio’ toda la historia. El traductor es advertido sobre el modo de traducir: ‘roguéle me volviese aquellos cartapacios (...) sin quitarles ni añadirles nada’; también es invitado a poner precio a su trabajo, ‘ofreciéndole la paga que él quisiese’. Y se compromete a verterlos a la lengua término ‘bien y fielmente y con mucha brevedad’. Y al morisco que pasea por el claustro de la catedral, ya que da con él, se lo lleva a su morada, donde realiza el proceso traslaticio. Las conclusiones de las premisas, bien podrían ser: (1) es fortuito el hecho de encontrar un libro a traducir, (2) el hallazgo permite rescatar la obra de las garras del olvido, (3) es difícil encontrar a un buen traductor, (4) si se encuentra no dejarlo escapar, no perderlo, (5) se ha de traducir bien y fielmente, con brevedad, (6)

el traductor pone sus estipendios y establece sus honorarios, y, en fin, (7) parece se le paga por adelantado.

Cervantes, para que este artificio permanezca en candelero, a través del narrador omnisciente, remite a él en reiteradas ocasiones. Sirvan de muestra los comienzos de los capítulos XV y XXII de la primera parte: ‘Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli que así como don Quijote despidió de sus huéspedes y de todos (...)’ (I, xv, 172), y ‘Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia que (...)’ (I, xxii, 257). La del capítulo quinceavo coincide con el inicio de la “Tercera Parte”. Otra ilustración está en la segunda parte en el capítulo LXII, ‘El cual quiso Cide Hamete Benengeli declarar luego, por no tener suspenso al mundo, creyendo (...)’, poco después: ‘Y dice más Cide Hamete: que diez o doce días duró esta maravillosa máquina; (...)’ (II, lxii, 1204, 1205). Y para cerrar este apartado más entroncado con la traducción propiamente dicha deseamos siquiera referir, que la visita de don Quijote a la imprenta deja claro que

(...) el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se vean las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho trajesen. (II, lxii, 1205-1207).

Es una disertación sobre traducción⁹ a partir de *La bagatele*, pues así se titula el libro que desencadena la argumentación, y significa ‘juguetes, niñerías, bagatelas’, casi como el gran capítulo que nos ocupa “Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse” (II, lxii, 1196). La entrada a la imprenta es una entrada dichosa para nuestro propósito, pues le permite engarzar una teoría de la traducción a partir de la concreción anecdótica del libro toscano. Lamenta los talentos perdidos. La traducción de las reinas gobernantes (griego y latín) resulta inmaculada; sin embargo, la traducción desde otra lengua es como mirar los tapices flamencos por el reverso, las figuras tienen más grisura porque los hilos las oscurecen, y no se aprecian como la lisura y la tez del anverso: a saber, la obra en lengua fuente es el anverso, y la obra recreada es el reverso. Además, el hecho de traducir de lenguas fáciles es correlato de copiar. Pero, la actividad traductora es loable y algún provecho aporta. La traducción óptima resulta ser aquella que al cotejarla con su original se confunde. Otro indicio que se vislumbra es el económico, pues don Quijote se preocupa por saber quién se beneficia del privilegio, si el autor o el librero. El traductor remata la conversación con un destello sobre la fama, pues antes de magnificar los libros morales, tales como *Luz del alba* (en la línea que marcará *The Pilgrim's Progress* en la tradición inglesa), asevera: ‘Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama’ (II, lxii, 1208).

El cierre de este epígrafe deseamos que sean las palabras finales de la “Adjunta al *Parnaso*” (174), las cuales hilvanan una alusión directa al hecho traslativo. En el antepenúltimo ‘Ítem’ de los ‘Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles’ se lee lo siguiente: ‘Ítem, se advierte que no ha de ser tenido por ladrón, el poeta que hurtase algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea

⁹ *Trans-ducere*: etimología latina: –trans (preposición sin flexión): al otro lado de; ducere (verbo): duco, is, ere, duxi, ductum: conducir.

todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco'. De hecho, Cervantes aplica esta aseveración a sus propias creaciones, como vemos ahora.

3. *Un lienzo de traslación cultural: Viaje del Parnaso*

En 1582, Cesar Caporali di Perugia (1531-1601) da a la estampa su *Viaggio di Parnaso*. En 1608 ve la luz la segunda edición. Después, publica Cervantes su *Viaje del Parnaso*. El *Viaje del Parnaso* hunde sus raíces en los periplos oníricos medievales, presentes en la *Divina comedia*. Con ésta comparte también la figura de guía e interlocutor para el héroe: el testigo de Virgilio lo retoma Mercurio en el *Viaje del Parnaso*. Resulta que Mercurio es el mensajero (paraninfo) de Apolo y le pide ayuda a Cervantes para socorrer a Apolo, porque el Parnaso está en peligro a causa de los poetas malos. Pero este viaje que emprende Cervantes en una nave poética alegórica fabricada de versos contiene más significado que deseamos espigar aquí.

'Un quídam Caporal italiano, (...) / le vino en voluntad de ir a Parnaso, / por huir de la Corte el vario estruendo' (I, 1-6, 19). En el primer verso del capítulo inicial, Cervantes deja claro que ha leído la obra italiana de Cesar, quien coincide con Cervantes en el servicio a la familia Acquaviva, aunque no se conocen. La materia prima de los versos y estrofas, el viaje alegórico-burlesco, la instancia autobiográfica, incluso los avisos que se leen *a posteriori* en la obra italiana se concitan en Cervantes. Otras fuentes que parecen darse cita en la obra cervantina son la sátira menipea: *El sueño o El gallo* de Luciano, *Diálogo de la transformaciones* y el *Crotalón*, los dos últimos transtextualidades lucianescas españolas, incluso el *Elogio de la locura* de Erasmo. Cervantes emula también el ingenio de Teófilo Folengo, su textura multigenérica, su heterogeneidad caleidoscópica en los ropajes satíricos, ya presentes en Horacio y Lucano.

Este poema cervantino que consta de 3.284 versos en tercetos endecasílabos parece sobrepasar cualitativamente al italiano, o, al menos, así lo afirma B. Croce en "Die illustrazioni al *Viaje del Parnaso*" (cfr. Croce, 1899: 161-193). La obra que nos ocupa, empero, suele ser descuidada por la crítica en comparación con *El laurel de Apolo* (1630) de Lope. La fluidez lopesca lo supera, la sátira de Quevedo también. Pero su monotonía, su aparente plan indeciso, siguiendo la brecha de Blecua, es más honda y seria que una simple loa a los poetas. A esta barca hermenéutica se suben Vicente Gaos, Elías L. Rivers, Jean Canavaggio, Jordi Gracia, Riley, entre otros exegetas.

4. *De la auctoritas a la inventio*

La *imitatio*, sustento del edificio conceptual, de una parte niega la individualidad autorial en aras de la repetición, a partir del texto marcado por la *auctoritas*, por el tópico, lo clásico, lo establecido, la *clasis*. A esta contigüidad, le acompaña la propia reivindicación del sujeto poético, el realce del autor (cfr. Ruiz Pérez, 2003: 165-171), el orgullo, la autorrepresentación del escritor.

El baluarte de la *auctoritas* se esconde mermado tras el recurso que pone en boca de Mercurio, 'dios parlero' (una caricatura), un enjuiciamiento. Es eslabón y remedo de Apolo. Se trata de un distanciamiento. Dicho espacio lo exonera de culpa, le otorga veracidad, credibilidad y objetividad a la inmanencia autorrepresentacional. Este recurso se antoja tan necesario cuando el autor está reivindicando su cometido como poeta, a partir del desdoblamiento de un yo que se reclama y que le lleva a emplear

tonos laudatorios, incluso con (Lupercio Leonardo de Argensola, VII, 280-285, 139-140) quien le había excluido de la corte literaria con el conde de Lemos a Nápoles, con su acérrimo enemigo Lope (II, 288-390, 51), quien a pesar de ser llovido del cielo con la ‘poetambre’, disfruta de su justo lugar de primacía, ‘cómico mejor de nuestra Hesperia’ (VII, 317, 141). También Góngora, el poeta más odiado del círculo madrileño, sale muy bien parado (II, 49-60; 256-258), y Quevedo (II, 304-306, 52), Villamediana, Vélez de Guevara, Espiel, Soto de Rojas, etc. Es que si quiere justicia poética, el insigne escritor comienza muy irónicamente llevándola a la práctica él mismo, aunque sea envuelta en una parodia holística.

Los cantos propios de la épica, burlada, resultan en capítulos novelescos (los ‘capitoli’ italianos); las octavas, tercetos semiprosísticos encadenados, más reflexivos para el propósito reivindicativo; las afrentas beligerantes épico-heroicas, batalla incruenta de poetas; el material arrojadizo, libros. Todo en una ‘jornada’ (VIII, 457, 161).

5. *Un telar reivindicativo*

La división capitular elude el ancestro dantesco-petrarquista y entronca con la poesía burlesca de Berni, muy acorde con la confrontación entre armas y letras que Cervantes parece postular. Con todo, es tangible que el autor se presenta como ‘socarrón’, ‘ya viejo’ (VIII, 409, 159), o ‘Adán de los poetas’ (I, 202, 29). Ahora así se proclama; antes se llamaba el ‘poeta nascitur’ –en *Persiles* (I, 18). A Cesar Caporali lo presenta como ‘poetón valiente’ (I, 19, 20). Estas afirmaciones del yo, *puer senex*, colman su intención, que en la “Adjunta” remacha y desde la “Dedicatoria” se aprecian: ‘si vuesa merced le hace el acogimiento que yo espero de su condición ilustre, [este viaje] quedará famoso en el mundo y mis deseos premiados’ (“Dedicatoria”, 14).

Además, para concluir, se aprecia una captura de la inspiración, una llamada y una naturaleza dicotómica, en oposición antitética, entre gracia y trabajo o desvelo, y una realidad dual entre naturaleza y artificio, o la dialéctica entre inspiración (del cielo) y el arte (del poeta): ‘Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo./ (...) / pues, descubriendo desde allí la bella / corriente de Aganipe, en un saltico / pudiera el labio remojar en ella, / y quedar del licor süave y rico / el pancho lleno, y ser de allí adelante / poeta ilustre, o al menos magnifico’ (I, 25-27; 31-36, pp. 20-21).

Otros recursos coadyuvan a forjar esta imagen deseada. Por ejemplo, la misma carta que Apolo le envía a la dirección de la Calle Huertas, en Madrid, a través de Pancracio de Roncesvalles, cuando hablan sobre la ‘menestra poética’ (“Adjunta”, 165) o Cervantes justifica la posición de sus comedias y las reseña. Carta cuyo encabezamiento enuncia ‘Apolo Delfico a Miguel de Cervantes Saavedra. Salud’ (“Adjunta, 169). Apolo exonera a Cervantes de la culpabilidad de manera tajante (cfr. Id., 170). Luego, ve Cervantes un papel anejo a la carta intitulado ‘Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles’ (“Adjunta”, 171), donde defiende el mérito propio (cfr. Id., 172). Si defiende la calidad, ahora predica el orgullo del poeta esgrimiendo estas razones: ‘(...) Que todo poeta a quien sus versos le hubieren dado a entender que lo es, se estime y tenga mucho, ateniéndose a aquel refrán: “Ruín sea el que por ruín se tiene”’ (“Adjunta”, 173). El libro es una imagen deseada cuyo mejor vehículo es el *Viaggio* de Caporali y su mejor asidero es el distanciamiento que proporciona la *imitatio*, alineada a un poeta, cuyo mejor paisaje está en Italia y cuyo puerto de llegada es la autoría reivindicada y el reconocimiento autorreferencial. Una

travesía contravenida por los malos poetas, por unos jueces inquisidores del canon, por unos ‘discretos’ (“Adjunta”, 165) que lo tratan con desdén.

En efecto, es evidente que el sujeto poético desea y necesita llenar el pancho, comulgar con las musas, sumergirse en la fuente de Aganipe, o en la de Hipocrene, mojar sus labios, impregnarlos de licor. Ser escritor de versos, o magnificarse para ser reconocido ilustre poeta. Hemos argüido sobre el concepto cervantino de poesía, su teoría y práctica de la *traslatio*, así como sobre diversas manifestaciones de traslación cultural. Con razón plantea Cervantes el reverso del tapiz, pues cualquier traducción conlleva una pérdida irremisible de matices inherentes en la lengua de partida. Es justo imaginar la transustanciación que plantea la traducción, sobre todo si pensamos, con la *Gramática* de Port Royal que el lenguaje es el pensamiento expresado por medio de símbolos, y que dichos símbolos, aunque arbitrarios, están constreñidos una esfera geográfica y sendos parámetros sincrónicos. Con todo este desdoro aplaudimos la actividad traductora, por mucho que destiña al texto. La primera traducción de *Don Quijote* al inglés acaece en 1612, por Thomas Shelton (*The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant, Don Quixote of the Mancha*)¹⁰ según cuenta en la dedicatoria (a Lord Walden) en cuarenta días; acercamiento que emplazamos para otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de (1997): *Viaje del Parnaso*, eds. F. Rey Hazas & F. Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (2005): *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2003): *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia Universidad.

¹⁰ Impreso por William Stansby, London, 1612.

BYRON, MOORE Y LOS ‘FIRESIDE POETS’ EN EL VERSO DE JUAN VALERA

JUAN DE DIOS TORRALBO CABALLERO
Universidad de Córdoba

1. Introducción: tres fechas

Vamos a comenzar con un detalle digno de recordar. Juan Valera traduce la gran novela amorosa y erótica de Longo *Dafnis y Cloe* y por el concepto del pudor omite determinados episodios y oraciones. Cuando recrea los paisajes, en estilo clásico diáfano y transparente, evoca su comarca, es decir, Doña Mencía, Cabra, Baena, Castro del Río, Zuheros. Es su evocación de la arcadia con la belleza del paisaje, la variedad cambiante de su orografía, la riqueza y frescura de sus sotos, sus riachuelos, un paisaje idílico. Es la particular arcadia del griego de Córdoba, cuyo clasicismo destella, amén de su novelística, en su poesía y en sus otros versos, las traducciones.

Corren los días de 1844, cuando su padre le costea el volumen que recopila sus primeros versos: *Ensayos poéticos*, impreso en Granada. Catorce años después, en 1858 da a la estampa material para sus *Poesías*. Y en 1886 ve la luz el tomo *Canciones, romances y poemas*.

2. 1844, primer poemario

El tercer poema que abre *Ensayos poéticos* es de amor y se titula “A Lucinda” y lleva por encabezamiento ‘T’is sweet to be awaken’d by the & DON JUAN, C.I’. En efecto, la fuente de la composición de 56 versos distribuidos en siete estrofas es el primer canto de *Don Juan*. Según anotará el propio autor están dedicados a la Condesa de C. (Cabarrús), su novia entonces, él disfrutaba 17 años, ella 14. La primera estrofa suena así: ‘Dulce es el tierno canto / del rui señor amante, / que en la tranquila noche / resuena sin cesar. / Dulce junto a la fuente / límpida y susurrante / adormirse arrullado / del céfiro fugaz’ (Valera, 1947: III).

El sexto poema –que data de diciembre de 1841, titulado “El sueño de las tinieblas” es otra paráfrasis byroniana de 87 versos en ocho estrofas desiguales. Su encabezamiento es ‘I had a dream, & LORD BYRON’, su ancestro en el texto origen es “Darkness”: ‘Se obscureció la celestial lumbrera / con palidez mortal; los claros astros, / que iluminan el ancho firmamento, / ennegreciendo el mundo se extinguieron, / y las tinieblas hórridas cubrieron / la celestial esfera. / Rompió sus alas y extinguió su aliento / el aura lisonjera, (...)’ (Valera, 1947: III).

Lo mismo ocurre con el poema “Al sol” cuyo venero mana también en el canto primero de *Don Juan*. Su encabezamiento es ‘Paráfrasis de un fragmento del “Manfredo”. Most glorious orb! That. (Lord Byron)’. Su comienzo: ‘Orbe de luz y resplandor ufano, / tú eres un dios de gloria y majestad / antes que el hombre el escondido arcano / de tu creación pudiese investigar’ (Valera, 1947: III).

De este primer volumen resta abordar para nuestra empresa un poema amplio, “Fábula de Euforión”, fechado en Granada en 1844. La conexión, no propiamente traductiva, se halla en Euforión que encarna y milologiza al propio Byron. La trama proviene de *Fausto*, que en la literatura británica ya reprodujera Marlowe en el Renacimiento, antes que Goethe en pleno Romanticismo alemán. Se trata de una

imitación de un pasaje culminante en la segunda parte de *Fausto*. El doctor Fausto representa el consorcio griego de las razas germánicas, la hermosa Helena simboliza el genio de la raza griega. Helena es atraída del reino de las sombras por Fausto a través de conjuros mágicos. De su fusión nace el genio de la poesía moderna, Euforión, cuyos rasgos emulan a Lord Byron; su muerte romántica es fácilmente recordada, dada la proximidad en el tiempo con la época escritora de Goethe. La evocación de Helena no pertenece originalmente a Goethe, sino que está extraída de Marlowe. Incluso en la misma *imitatio* valeriana se incrustan versos directos de Byron (*Don Juan*), referidos al famoso canto de las islas de Grecia: ‘Un tiempo de la cumbre que domina / el mar de Salamina, / un rey miró, de presunción henchido (...)’ (Valera, 1947: III).

3. 1858, segundo poemario

La segunda colección de poesías se publica una vez que ha vuelto de Rusia. Articula su contenido mediante dos vectores: el grupo de poemas, y el bloque de las traducciones y paráfrasis, un etiquetado tenue (cfr. DeCoster, 1974: 51) pues muchos de los poemas originales parten de otros foráneos, no sólo en su contenido sino en el subtítulo, y sendas traducciones son muy libres.

Un parámetro a tener en cuenta es el gusto valeriano por lo exótico y lo supernatural, aspectos netamente románticos, que en puro realismo bien podemos calificar como resabios, o quizá, efervescencia de su contacto permanente con la literatura extranjera. De hecho en 1847 cuando traduce la sección de Thomas Moore, “Paradise and the Peri”, una parte de la tetralogía de cuentos orientales *Lalla Rookh*, abre la puerta para futuras traducciones en la línea histórico-legendaria, otra faceta romántica: ahí están “El ángel y la princesa” de Garrett (portugués), otros de Heine, Geibel, Uhland y Fastenrath, incluso una muestra de su *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* (de Adolf Friedrich von Schack) que quedaría como “Elegía de Abul-Beka de Ronda a la pérdida de Córdoba, Sevilla y Valencia”. De la parte de acá, en sus *Ensayos* consta un poema “A la muerte de Espronceda”, y otro “A Malvina”, homenaje a la hija de Ángel de Saavedra y al propio Duque de Rivas. Además de otros que hunden sus raíces en Lamartine o Victor Hugo.

Los cuatro cuentos que forman *Lalla Rookh*, tal como enuncia Marcelino Menéndez Pelayo son: “El velado profeta de Korassan”, “El Paraíso y la peri”, “Los adoradores del fuego” y “La luz del Haram” (Valera, 1947, I: 1364). Hemos de añadir, que es el propio Menéndez Pelayo el responsable de que hoy no disfrutemos de los cuatro cuentos en español. En una carta fechada el 3 de julio de 1878 Juan le propone lo siguiente:

¿Ha leído Ud. “El Paraíso y la Peri”, que yo traduje de Moore? ¿Por qué no habíamos de traducir todo el *Lalla Rookh*? Ya está una parte, aunque pequeña; traduzcamos en silva los otros cuentos. Emprenda Ud. La traducción de “Los adoradores del fuego” o de “El velado profeta del Korasán”. Perojo nos daría 6000 u 8.000 reales por la primera edición de 2.000 ejemplares. (Valera, 2004: 95-96)

Dos días después le vuelve a escribir sobre lo mismo: ‘Dígame Ud. qué piensa de *Lalla Rookh*, que supongo habrá Ud. leído todo’ (Id. 96). Y el santanderino no tarda en disuadirle de tal deseo, el 8 del mismo mes le envía Valera nueva epístola, una vez recibidas las suyas: ‘Yo no tenía más razón para proponer a Ud. la traducción de todo *Lalla Rookh* que el haber traducido ya “El Paraíso y la Peri”. Esto vale poco, bien mirado, y sería nuestra fatiga mil veces mayor que el provecho y la gloria. Desisto.’ (Valera, 2004: 97).

Su deseo de triunfo, unas tres décadas antes de degustar las mieles de *Pepita Jiménez*, le hacen que una vez entregada la traducción al *Siglo Pintoresco* la retire porque tardan en publicársela (Bravo, 1959: 29 y Valera, 2002: 31-32 en una misiva a José Valera, su padre).

Y para completar la nómina, se cita un poema del portugués Joao Baptista Garret, que, en pluma de Valera resulta traducción indirecta, de Thomas Moore, ya que el portugués se inspira en el irlandés: ‘¡Oh, que llantos en palacio! / ¡Cuánto luto! ¡Cuánta pena! / Ya se muere, ya se muere / la hermosísima Princesa’ (Valera, 1947: III).

4. 1886, tercer poemario

Ecos de América podría haber sido una obra ineludible para acercarse al legado creativo del escritor andaluz, sin embargo, la muerte de su hijo Carlos (1885), el suicidio de Katherine Lee Bayard (1886), su ministerio en Bruselas (1886), la embajada en Viena (1893) y la ceguera acuciante desde 1895 pudieron limitar su actividad; incluso *Juanita la Larga* (1895), *Genio y Figura* (1897), *Morsamor* (1899) y hasta el discurso que le encargan para el tercer centenario de *El Quijote* –por cierto que una vez leído (9 de abril de 1905) padece una apoplejía que acaba con él en las últimas horas del 18 de abril– pudieron alejarle de tal propósito. *Ecos de América* quedó en proyecto (De Coster, 1974: 26), sin embargo *Canciones, romances y poemas* contiene casi una decena de traducciones del inglés, germen nuclear de los proyectados *Ecos*.

El 22 de noviembre de 1883 se firma la Real Orden en virtud de la cual será embajador en Washington. El 20 de diciembre del mismo año la prensa anuncia su salida hacia Francia (Lombardero, 2004: 273). El 19 de enero de 1884 desembarca en Nueva York, tres días después mantiene un encuentro con el secretario de Estado en Washington, una semana después muestra las credenciales al presidente Arthur. Le acompañan el hijo de su hermana Ramona (por entonces fallecida), Juanito Mesía y un criado llamado Víctor. Qué duda cabe que allí goza momentos de gloria, ahí está la carta que rubrica el día 8 de marzo de 1885 a su hija Carmencita:

Yo estoy bien de salud, a pesar de mis vejezes, y algunos días, cuando estoy recién afeitado y compuesto, no parezco mal. El otro día, en la inauguración del Nuevo Presidente, debí de estar hecho un ascua de oro con mi uniforme, pues los periodistas dijeron que ‘the spanish and the russian Ministers were the handsomest men’. De todos modos, esto prueba, no que sea yo ‘the handsomest men’, sino que las gentes aquí son amabilísimas y que tengo simpatías. (Citada por Bravo Villasante, 1959: 255)

Pero volvamos a su estela intercultural, y aludamos al primer estadounidense que traduce: James Rusell Lowell. La selección que hace Valera del *corpus* a traducir es digna de mención, ya que no se decanta por los versos políticos en *The Binglew Papers*, sino que acude a las composiciones de intuición clásica: “Reco”, “Las hojas que cantan”, “El destructor de ídolos” y “El mayoral del rey Admeto”. “The Shepherd of King Admetus” y “Rhoecus” son claros especímenes idílicos que radian una plena comunión con la naturaleza. “The Singin Leaves” y “Mahmood the imagebreaker” ratifican la multiculturalidad de Juan Valera.

William Wetmore Store es el siguiente vate norteamericano que Valera escoge. Se trata de un escultor, pintor de gustos italianos, refinado. El poema traducido, “Praxiteles y Frine” se parangona con “Cleopatra”, con los que el poeta extranjero alcanza el cenit compositivo. El poema trata sobre el escultor griego que petrifica la belleza de su modelo. La traslación de Valera no sólo sigue sonando a poema, sino que aminora la

aureola más teleológica y necrológica embelleciendo el producto postprocesado (cfr. Torralbo, 2004: 209-217).

John Greenleaf Whittier es un mesías. Se trata de un místico y cuáquero. Gracias a la secta no podía empuñar armas, por lo que durante la guerra de Secesión sus poemas, cual armas bien distintas, exhortan la emancipación de millones de esclavos y coadyuvan al triunfo de la justicia. La atalaya libertaria se imbrica en *Voices of Freedom*. Sus versos, desviados de los errores de su secta, expresan conceptos metafísicos capaces de encajar en cualquier religión. “The Shadow and the Light”, el traducido por Valera, acude a los libros VII y X de los *Soliloquios* agustinianos: ‘Sero te amavi, pulchritudo tan antiqua et tam nova...’. El océano infinito sí es de la secta de los cuáqueros, el padre de la secta, Jorge Fox, es el responsable de la luz y el amor que se vierte sobre el Océano de la noche.

De no haber fallecido Katherine, Alfonso XII y el general Serrano, de no haber sido trasladado a Bruselas, quizá hubiese absorbido, aún más, la literatura norteamericana.

¿Por qué no se decantó por la poesía de un Edgar Allan Poe? Claro, que el candor de los ‘Fireside Poets’ o ‘Schoolroom Poets’, movimientos a los que se adscriben los escritores que traduce, está más acorde con sus gustos. Valera prefiere el psicologismo y el clasicismo al estilo liso y maldito. De ahí que Catulo, Horacio y Virgilio se conciten en sus versos, muchos de ellos pletóricos de neoplatonismo.

Uno de los valores axiales de estas traducciones es la introducción en España de dicha nómina, ya que hasta el momento sólo se conocían de manera tenue Longfellow, Cullen Bryant y Poe. Además su publicación, quince años antes del siglo XX, corona una centuria de titubeos eficaces interculturales, uno de cuyos frutos más destacables ostenta su tío Antonio Alcalá Galiano, al ocupar en febrero de 1828 la primera Cátedra de Lengua y Literatura Españolas en Inglaterra (University College, University of London)¹.

5. *Las minervas valerianas*

Hemos cartografiado la huella directa del mundo inglés en la obra de Juan Valera, prestando atención especial a sus traducciones de poesía. A la luz de todo lo argüido podemos inferir que la selección del *corpus* es clásica, bañada por su espíritu poético. Se trata de una poesía intelectualmente preñada de ideas, de conceptos filosóficos, de gran densidad conceptual, de pensamiento. Únicamente otro gran espíritu, como es Marcelino Menéndez Pelayo reconoce, comparte e incorpora el vigor valeriano a nuestra literatura.

En términos numéricos, una vez pasado el trigo por el cedazo, nos quedan 56 versos por un lado, 72 y 40 por otro, de Byron; 631 de Thomas Moore, 104 de John Greenleaf Whittier, 44 de William Wetmore Store, 477 de James Rusell Lowell, correspondientes a cuatro poemas. Por ámbitos geográficos, 112 versos británicos, 631 irlandeses y 625 norteamericanos. Total, que un cómputo de 1424 versos articulan nueve poemas.

Para añadir enteros a sus resultados, apostillemos que la primera noticia que se tiene de Leopardi en España la firma Valera en un ensayo titulado “Sobre los Cantos de Leopardi” (1955). Sus poemas “A Lucía” y “A Silvia” emanan el espíritu leopardiano.

¹ Sobre los exiliados liberales y, concretamente, sobre Alcalá Galiano, existe una tesis doctoral inédita que hemos tenido ocasión de consultar para este trabajo: cfr. GALLARDO BARBARROJA, Matilde, *Introducción y desarrollo del español en el sistema universitario inglés durante el siglo XIX*, tesis doctoral defendida en 1998, dirigida por la doctora María Luisa Calero Vaquera, Universidad de Córdoba.

Trabaja en Nápoles, Lisboa, Brasil, Alemania, Washington, Bélgica o San Petersburgo. Domina muchos idiomas. Además del inglés, francés, portugués, latín, griego e italiano, maneja perfectamente el alemán; no en vano es el introductor de Goethe en España.

Para verificar el clasicismo que alberga su idealización platónica (por ejemplo en “Las aventuras de Cide Yahye”) basta listar los *dramatis personae* de sus poemas: María, Lucinda, Laureta, Delia, Elisa, Blanca Rosa, Proserpina, Cintia y Lesbia, místico como “El fuego divino”. Su valía debe ser reconocida. Es Valera el escritor de su tiempo que más idiomas conoce, y, por ende, quien más elementos foráneos vierte al palmarés español. Pionero decimonónico en el arte de traducir y aclimatar, verbigracia, el espíritu griego, que apenas se entrevé en nuestra literatura. Juan Valera y Alcalá Galiano, frente al desmelenado romántico que se quejaría y pondría su corazón al desnudo, prefiere la medida, la contención, el rigor y el clasicismo helénico.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- MOORE, Thomas (1850 ?): *Paradise and the Peri*, Day & Son, Illuminators Owen Jones & Henry Warren, on Stone by Albert Warren.
- VALERA, Juan (1880, 7ª ed.): *Pepita Jiménez*, Madrid, Imprenta y estereotipa de Aribau y C.^a (sucesores de Rivadeneyra).
- (1888): “A don Rubén Darío”, “Prólogo” en Rubén Darío, *Azul, Obras Completas de Rubén Darío*, volumen II, Madrid, Biblioteca Rubén Darío Hijo, pp. 7-37.
- (1928): *Poesías escogidas de Juan Valera*, Carmen Valera, Obras Escogidas de Juan Valera, Tomo XII, Madrid, Talleres Espasa Calpe.
- (1930): *Poesías I*, edición de Carmen Valera, Obras Completas, Tomo XVI, Madrid, J. Sánchez Ocaña.
- (1947): *Juan Valera. Obras Completas*, tomos I, II y III, Madrid, Aguilar.
- (1989): *Juanita la Larga*, Barcelona, Planeta.
- (2002): *Correspondencia, Volumen I, 1847-1861*, edición de Leonardo Romero Tobar (dir.), Madrid, Castalia.
- (2003): *Correspondencia, Volumen II, 1862-1875*, edición de Leonardo Romero Tobar (dir.), Madrid, Castalia.
- (2004): *Correspondencia, Volumen III, 1876-1883*, edición de Leonardo Romero Tobar (dir.), Madrid, Castalia.
- , & Marcelino Menéndez Pelayo (1946): *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, 1877-1905*, Madrid, Espasa Calpe.

FUENTES SECUNDARIAS

- ARTIGAS FERNANDO, Miguel & Pedro SÁINZ RODRÍGUEZ (1946): “Introducción” en *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, 1877-1905*, Madrid, Espasa Calpe.
- AZAÑA, Manuel (1967): “Prólogo” a *Pepita Jiménez*, Madrid, Espasa Calpe.
- BERMEJO MARCOS (1968): Manuel, *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1959): *Biografía de Juan Valera*, Barcelona, Aedos.
- DE COSTER, Cyrus C. (1970): *Bibliografía crítica de Juan Valera*, Cuadernos Bibliográficos, XXV, Madrid, C.S.I.C.
- LOMBARDERO, Manuel (2004): *Otro Don Juan. Vida y pensamiento de Juan Valera*, Barcelona, Planeta Singular.
- SMITH, Paul C.(1969): *Juan Valera*, Argentina, Centro Editor de América Latina,.
- TORRALBO CABALLERO, Juan de Dios (2004): “La labor traductora de Juan Valera” en E. Ortega Arjonilla (dir.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, Granada, Editorial Atrio, pp. 209-217.

HISTORIOGRAFÍA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

EL NACIONALISMO CATÓLICO FRENTE A LA MODERNIDAD LITERARIA. LA CRÍTICA DEL PADRE CONSTANCIO EGUÍA RUIZ

EDUARDO HERNÁNDEZ CANO
Universidad Autónoma de Madrid

A nadie se le escapa que, pese a la importancia de la cultura católica en la sociedad española durante los siglos XIX y XX, su producción literaria, tanto crítica como creativa, y sus medios editoriales han sido poco estudiados. Por razones bien evidentes nuestro canon literario contemporáneo se ha venido centrando desde finales de los años setenta en la llamada cultura liberal, lo que en el mejor de los casos ha dejado el estudio de la cultura católica en manos de aquellos que participan de la misma, que con frecuencia han dado un tono laudatorio y políticamente autosatisfecho pero escasamente analítico a sus trabajos. Con todo, existen algunas excepciones en los trabajos dedicados a la producción impresa por Hibbs-Lissorgues (1995) y Botrel (1982), o los de Rodríguez Puértolas (1993) sobre la recepción de Galdós por la crítica católica, Mainer (2000) acerca de las ideas clericales sobre la novela, y Ara Torralba (1996), centrado en un novelista católico de tanta importancia como fue Ricardo León¹. Mi deseo es, dentro de la modestia de estas páginas, situarme en la línea de esos trabajos de historia social, política y material de la producción cultural católica entendida como cultura de derechas.

Creo que los historiadores que no se sitúan en el campo ideológico del catolicismo y de la cultura de derechas en general deben acercarse al estudio de la ésta por varias razones. En primer lugar, y es la razón más obvia, para reconstruir una parte significativa de la realidad histórica de la producción y el consumo literarios. En segundo lugar, porque nos ofrece un punto de vista contemporáneo distinto al liberal progresista en el que los historiadores de la literatura nos formamos mayoritariamente. Este puede iluminar, más allá del esperable reaccionarismo de sus posiciones críticas, aspectos clave del funcionamiento del campo literario que el discurso liberal suele pasar por alto, comenzando por la propia existencia de esta literatura católica². Existe, por último, al menos una tercera cuestión, que a mi juicio es la de mayor importancia y sobre la que menos se ha indagado. Creo que un conocimiento más detallado del carácter y del alcance de esta cultura católica nos permitiría ver en qué medida ha contribuido a establecer los límites morales, estéticos e intelectuales del campo literario, siquiera de forma sincrética o híbrida con patrones liberales, condicionando, en tanto que cultura dominante entre la mayor parte de la crítica y el público, la recepción de muchos movimientos literarios e intelectuales de origen europeo, y, en consecuencia, el carácter de la cultura nacional en su conjunto.

Evidentemente mis pretensiones para este trabajo son mucho menores. Mi intención es acercarme, con esas ideas en mente, al escritor jesuita Constancio Eguía Ruiz, probablemente el crítico católico que escribió de forma más sistemática sobre la literatura moderna desde principios de los años diez hasta finales de los años veinte,

¹ Merece atención también el trabajo de Mainer (1974) en el que planteaba una esquemática sociología de la producción literaria española en el primer tercio del siglo XX, donde situaba la cultura católica dentro de la cultura burguesa conservadora.

² La noción de campo literario ha sido desarrollada por Bourdieu (1997), y en ella baso mi análisis de la sociedad literaria en estas páginas.

siempre en las páginas de la revista *Razón y Fe*³. La pertenencia a la Compañía de Jesús en esas fechas tiene una doble significación política, por contarse entre lo más reaccionario y declaradamente antiliberal del clero español por lo menos desde su defensa del padre Salvany en las polémicas sobre Unión Católica a finales del XIX, y cultural, pues gran parte del crecimiento de los medios escritos católicos, desde la Asociación del Apostolado de la Buena Prensa a *La Lectura Dominical*, tuvo su origen en iniciativas jesuitas⁴. Constanancio Eguía participó tanto de esa ardorosa militancia antiliberal y fue muy consciente de que la lucha por las conciencias de sus contemporáneos y por la posición de prestigio en el campo literario se debía hacer a través de los medios escritos y no ya desde el púlpito. Seguro de que se debía plantar batalla a los intelectuales liberales con sus mismas armas críticas y medios, Eguía se lanzó a través de la prensa cultural católica a una programática revisión del modernismo –así se refería al conjunto de la literatura moderna–, que consideraba la forma literaria de los errores modernos traídos por el liberalismo, fermento destructor de la tradición, la religión y la patria⁵. No sólo fueron cuestiones morales, esperables en un religioso, las que condicionaron su lectura del modernismo, sino también netamente políticas, toda vez que Eguía se sitúa de forma indudable dentro del nacionalismo católico, para el que el rasgo definitorio de la identidad nacional española es su vinculación a través de la tradición con la religión católica⁶. Son esos aspectos políticos y el modo en que dan forma a su visión de la literatura española moderna, creando nuevas perspectivas sobre su carácter y funcionamiento, de los que me ocuparan en las páginas que siguen.

1. *El simbolismo finisecular en España: un caso de dominación cultural*

Pese a remontar los orígenes del modernismo hasta el Romanticismo, para Eguía el periodo verdaderamente crítico de la literatura moderna comienza con la literatura finisecular. A la crisis del simbolismo literario dedicó Eguía dos artículos en 1914, momento en que las polémicas sobre el movimiento estaban ya muy templadas y podía repasar su historia con cierta distancia. El primero de ellos, dedicado al simbolismo francés, contaba con información de primera mano, pues unos meses antes había viajado por Francia e Italia (Eguía, 1927: 17), lo cual le permitió incluso hablar ya del Futurismo como la última encarnación del modernismo (Eguía, 1914: 412). De este viaje había sacado una conclusión fundamental, que guiaría en adelante toda su lectura de la literatura española moderna. En Francia, donde “la misma palabra «tradición» ha sonado [...] en el último decenio más que junto todo el siglo diez y nueve” (Eguía, 1914: 430), Eguía había percibido una reacción correctora sobre principios nacionalistas y clasicistas de los errores del modernismo, que alcanzaba a los propios escritores que habían comenzado dentro del movimiento simbolista. A la búsqueda de una ruptura semejante en el modernismo español dedicará su atención en los años siguientes, comenzando por una segunda parte del artículo dedicado ahora al simbolismo español.

³ El propio Eguía (1928: 501) señaló la intención sistemática que había en sus escritos sobre la evolución de la literatura moderna en España.

⁴ Sobre los jesuitas en la España de entre siglos ver Revuelta González (1984–1991; 2003).

⁵ Su perfecta conciencia del funcionamiento las luchas de prestigio por la posición de dominio en el campo queda patente en el prólogo que puso al frente del primer volumen de la serie *Literaturas y literatos* (Eguía, 1914: 7–28). Para la relación entre liberalismo, extranjerismo e intelectuales ver Eguía (1920–1921).

⁶ El nacionalismo católico y su formación han sido estudiados por Álvarez Junco (2001).

En él Eguía situaba los orígenes de dicho movimiento en la crisis nacional posterior a la derrota frente a EEUU en 1898. El simbolismo aparecía así como un producto de la degeneración de la nación, que había perdido el camino recto en el arte y se lanzaba a lo raro y a la imitación de lo extranjero (Eguía, 1914: 432-433). Para el jesuita no cabe duda de que “en este absoluto desaliento patriótico, causa de la absoluta imitación servil y de la carencia de pensamiento propio, estuvo y en parte está la razón suficiente de la desviada orientación literaria y que conocemos con el nombre de Modernismo” (Eguía, 1914: 424). Algunos años después insistiría en que, ante esa situación de crisis nacionalista, los intelectuales se volvieron hacia Europa, no sin aplicar volverse contra la propia tradición nacional, que Eguía, como no podía ser de otro modo, ve como una debilidad en el patriotismo que pone en duda la *españolidad* misma de esos intelectuales:

Como nuestra historia literaria, franca, castiza, noble, era acaso lo único que nos quedaba de íntegro español, por eso sin duda los liliputienses, estos intelectuales, europeístas *a ultranza*, deliberaron de destronar, con ínfulas académicas, a los genios literarios de nuestra raza (Eguía, 1920: 208).

Menos esperable que esta condena a la falta de patriotismo de los intelectuales, a los que una y otra vez acusara desde su nacionalismo católico de antiespañolismo, por su despego a la tradición y el catolicismo, del que la aceptación de modelos extranjeros es sólo un rasgo más, es la penetración con que analiza las razones de esa imitación de lo extranjero:

No desconocemos ser ley de la historia que las naciones que, como Francia, conquistan superior crédito y renombre, sean las más escuchadas. Ni dudamos que la superioridad en riqueza y en poder traiga muchas veces aparejada la primacía en letras, ciencias y artes liberales, siguiéndose de aquí que los pueblos más débiles o menos favorecidos se dejen arrebatar por el actual movimiento de la nación predominante (Eguía, 1914, 435).

Eguía apunta aquí a uno de los conflictos clave de la literatura moderna, cuya importancia para el caso español es grande. Eguía ha visto perfectamente cómo las relaciones culturales en el mundo contemporáneo son relaciones de poder entre culturas, en las que los modelos de modernidad literaria surgidos por causas socioculturales en ciertos países dominantes son imitados por los países dominados económica y culturalmente para situarse dentro de la modernidad⁷. Estos condicionantes materiales de la producción simbólica chocan con la aspiración de toda literatura moderna, que es la de ser, antes que nada, una literatura nacional. Esta tensión planteó no pocos problemas entre los intelectuales liberales, ocupados simultáneamente durante esos años en un doble proceso de modernización y nacionalización⁸. Desde su nacionalismo católico Eguía, puede, a diferencia de los liberales, observar esa situación sin tensión, puesto que rechaza prácticamente todo elemento extranjero en tanto que moderno, lo que vale por liberal, y contrario a la tradición nacional representada por catolicismo. La ideología de Eguía le permite por tanto analizar cuáles son las complejas relaciones entre las élites modernizadoras internacionales que dan forma a la producción literaria de los intelectuales liberales españoles, aunque a la vez lastre su capacidad para percibir

⁷ Sobre las relaciones literarias internacionales como relaciones de poder cultural ver Casanova (2001).

⁸ El tema ha sido estudiado por Torrecilla (1995).

precisamente la clara intención nacionalista de esos procesos de modernización cultural liberales.

De ese modo Eguía se niega a considerar españoles aquellos epígonos del modernismo jaleados por la prensa liberal en los que el rechazo a la tradición supone el rechazo conjunto del clasicismo literario y de la religión (Eguía, 1914: 452). Queda, sin embargo, alguna esperanza para la literatura verdaderamente nacional en

los que, no careciendo de dotes, con sólo que refinasen, unos su contenido ideal, otros su contenido afectivo, los de más allá su métrica extravagante, pudieran conquistar envidiable puesto como líricos, y tributar loor a la patria como españoles y gloria a Dios como hombres. Tales son los Marquinas y Villaespesas, los Jiménez y Machados, los Catarineus y Canedos, los Castros y Camachos, los Olmedillas y Buendías, etc., etc., sin hablar ahora de los San José, los Vegas, los Llovet, los Osunas, y varios otros jóvenes, que están haciendo sus primeras armas, con buena intención acaso, pero seguramente con malos modelos... (Eguía, 1914: 456)⁹.

Ninguno de ellos alcanza aún a ojos del jesuita el grado de excelencia en el que ya se encuentra Ricardo León, al que por entonces dedicaba dos artículos motivados por su entrada en la Real Academia Española –entonces bajo la significativa dirección de Antonio Maura–, quien a ojos de Eguía era ejemplo acabado de español, católico y modelo de síntesis del clasicismo nacional y la necesaria modernidad (Eguía, 1913; 1915)¹⁰. Poco consuelo más ofrecían un Antonio de Zayas o un entonces imberbe y católico José Antonio Balbontín (Eguía, 1914: 456); la reacción clasicista que había percibido en las letras francesas, concluía Eguía en este primer acercamiento, no se estaba dando en las españolas: “Triste es confesar que en nuestra España no ha llegado a tanto la reacción, ni en esto, ¡ay! [ni] en el progreso religioso que allá se nota” (Eguía, 1914: 455).

2. *Innovar con juicio: la vanguardia como neoclasicismo*

En 1925 Eguía volvió sobre la literatura finisecular en su artículo «De nuestra literatura crepuscular a fines y principio del siglo», donde repetía los mismos argumentos que en 1914 y constataba que en los dos lustros pasados la esperada reacción casticista no se había producido. De los literatos conocidos como Generación del 98 sólo *Azorín*, que para entonces “ha rectificado conceptos, formado juicios propios algo más justos y saneado su patriotismo. Hoy día siente y estima, e interpreta mejor a nuestros clásicos y a nuestro clásico país” (Eguía, 1925: 247), es visto positivamente, mientras que tanto Baroja como Unamuno son sencillamente antiespañoles. Los verdaderos valores nacionales están en Ricardo León o Alejandro Pérez Lugín, en los cuales se da

un mayor acercamiento hacia nuestros valores tradicionales, comprendiendo en ellos conjuntamente, como es natural, la religión, la legislación, las costumbres, la moral y el

⁹ Ya señalaba entonces también que algunos de ellos como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado, Gregorio Martínez Sierra o Francisco Villaespesa, van logrando buenos versos y de valor clásico (Eguía, 1914: 450–451), aunque algunos años más tarde se cuida de señalar que su valor les viene dado “por lo que han tenido de tradicionalistas y conservadores, por el principio de vida que bebieron en las antiguas aunque olvidadas fuentes de inspiración poética” (Eguía, 1927: 9).

¹⁰ Para la relación entre León, Maura y el catolicismo ver Ara Torralba (1996).

arte; que no es arte español, si no va trabado con esas normas de nuestra vida social (Eguía, 1925: 248).

Valores estos que no aparecían en la evolución de los poetas simbolistas, en los que sí veía, sin embargo, una cierta nacionalización formal a través del regreso a los modelos clásicos, con todo insuficiente para modificar su pesimista diagnóstico:

¿Quién dirá, después de lo dicho, que no haya ido más bien creciendo aquel negro crepúsculo secular en que se iba oscureciendo nuestra especial cultura literaria todavía española, de la pasada centuria, para dar lugar en ésta al nefasto alborar de un laico y furioso extranjerismo?... ¡Quiera Dios que nos engañemos! (Eguía, 1925: 2).

Apenas un año después, volvió de nuevo sobre la literatura moderna en un «Resumen de literatura española (1925-1926)», publicados en dos partes a finales de 1926, en los que respondía a la pregunta sobre el estado actual de la literatura española hecha a la redacción de *Razón y Fe* por el director de una revista holandesa. Escribe ahora en un momento de optimismo, claramente determinado por la situación política nacional, bajo la dictadura de Primo de Rivera:

La literatura española participa del florecimiento actual de la nación en todos los órdenes. Mas, así como la política general, aun progresiva y bien encaminada, fluctúa en orden a la dirección decisiva que ha de tomar, también fluctúa la Literatura entre varias y aun opuestas tendencias, que se disputan la decisiva preponderancia en el porvenir (Eguía, 1926:49).

Los intelectuales liberales, que “en cuanto a la forma literaria, [...] afectan siempre modernidad” (Eguía, 1926: 50), siguen contando con poderosos medios –se refiere a la Institución Libre de Enseñanza (ILE) y al diario *El Sol*–, a través de los cuales construyen una imagen de la cultura nacional que después difunden por toda Europa, ocultando la labor de los verdaderos representantes, católicos, por supuesto, de la única cultura con derecho a llamarse nacional. Pero ahora incluso en el campo que no dudaríamos en llamar liberal aparecen algunos resquicios de tradición nacional, por ejemplo en el Centro de Estudios Históricos, del cual se apresura a señalar que no tiene “conexión íntima con todo el espíritu sectario y antiespañol” de la ILE (Eguía, 1926: 50)¹¹; o en lo que considera un giro classicista en el ultraísmo, cuyas revistas han muerto, mientras que

sus antiguos afiliados están poco a poco adquiriendo un nuevo paladar lírico. Disgregados de aquel momentáneo y raro centro de atracción, sus secuaces se dispersan por puntos distintos, y muchos sin confesarlo, toman rumbo hacia las playas antes odiadas del classicismo, claro es, algún elemento nuevo (Eguía, 1926: 118).

Este giro classicista lo encarnan para Eguía algunos de los nombres –que no llega a decir– aparecidos en el especial dedicado a la joven literatura por la revista francesa *Intentions* en 1924, o los dos ganadores del premio nacional de literatura en 1925, Rafael Alberti y Gerardo Diego, a los que sitúa como valores poéticos destacados junto a Cristina de Arteaga, hija del Conde del Infantado, Pilar de Valderrama, María de Madariaga –cuyo libro prologa el jesuita Alberto Risco–, el conde de Cedillo, “poeta cristiano”, José María Pemán, Manuel de Sandoval, José del Río Sanz, ganador del

¹¹ Aunque Eguía se cuida de distinguir entre un Menéndez Pidal y un Américo Castro, más sectario y menos español (Eguía, 1926: 51).

Fastenrah ese mismo año y favorito de Eguía pese a sus orígenes modernistas, compartidos con el último de los poetas citados, Antonio de Zayas, duque de Amalfi. (Eguía, 1926: 118-119).

Entre 1927 y 1928 Eguía publicó sus dos últimos artículos sobre la literatura moderna en España, y en ellos recapituló y puso al día sus ideas sobre el tema. En el primero de ellos, «Orígenes y fases del modernismo literario», repasaba el modernismo desde sus lejanos orígenes en el Romanticismo hasta las corrientes modernistas surgidas desde 1914, momento en el que, como ya vimos, había albergado esperanza de una reacción conservadora, truncada por la explosión de los *ismos* durante los años siguientes (Eguía, 1927: 17). Pero es el segundo artículo, «Del Creacionismo y Ultraísmo al vanguardismo en España. Un decenio de incongruencias», el más interesante para las relaciones entre literatura moderna y nacionalismo desde la perspectiva católica y tradicionalista de la que vengo tratando. De nuevo su condena de los males que trae la nefasta influencia extranjera, que está en la base del modernismo, es total, y a ello se suma ahora la dificultad para comprender el creacionismo y el ultraísmo, ajenos a las reglas clásicas de belleza y *mimesis*, en las que Eguía, profesor de Retórica, aún vivía. Pero el interés del artículo no está en esa crítica, esperable en los términos exactos en que se da, sino en el modo en que Eguía vuelve sobre la herencia del ultraísmo, completamente olvidado ya a finales de los años veinte, salvo los autores que han dado un paso atrás conservador (Eguía, 1928: 512-513). Eguía sitúa retrospectivamente el comienzo de esta reacción conservadora en la aparición en 1921 de la revista *Índice*, en la que junto a Juan Ramón Jiménez, su director, figuraban Manuel Machado, Gerardo Diego, Moreno Villa, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Enrique Díez Canedo y Dámaso Alonso, quienes pese a su tendencia claramente modernista eran para Eguía

hombres serios, algunos de ellos catedráticos, que se dejarían de tonterías e irían por el redil, albergando la esperanza de verlos desdecirse prácticamente de sus teorías y de sus modelos extranjeros [...] Y, en efecto, desde el año veintiuno acá, en este septenario de años, algo creemos haber visto de semejante consecuente inconsecuencia. Y eso es lo que constituye, a nuestro entender, la segunda manera *mixta* de la literatura modernizada española con la que remata este decenio (Eguía, 1928: 513-514).

El clasicismo es la única vía para que esa manera mixta, a la que denomina *vanguardismo*, gane la posteridad literaria, siguiendo el mismo camino por el que ya avanzan los hermanos Machado, Marquina, Martínez Sierra o Villaespesa, que ahora ve como indudablemente ganados para la tradición clásica nacional (Eguía, 1928: 515).

Esos poetas del año 1921, forman el conjunto de literatos que Gómez Baquero llamó acertadamente en *La Voz normaliens*, “universitarios o catedráticos que han adquirido con la humanidad un cierto instrumento de cultura y de depuración del gusto” (Eguía, 1928: 516). En definitiva, son los herederos a través del sistema educativo de un capital cultural y de un sentido de la traición a cuya reproducción contribuyen ahora tanto a través del sistema académico como de la creación poética, que Eguía ejemplifica en el gongorismo, “refinamiento letrado [que] es el que ahora da forma a ese más aristocrático grupo del vanguardismo” (Eguía, 1928: 518). Como no podía ser de otro modo ante ellos los ultraístas son “los otros desheredados, los que no han de quedar”:

Como aquí en España iban quedando un poco solos, han ido algunos de ellos a ver si encuentran una comunidad humana comprensora allende los mares. Hacen bien, si hallan allí escritores tan humoristas que se atrevan a correr esas cultas, esas desconcertantes aventuras del Parnaso. No lo sé. Aquí en España nos bastará que las capillitas hasta ahora barrocas vayan incorporándose, corregidas sus volutas y roleos

característicos, en el gran templo clásico y tradicional del arte español (Eguía, 1928: 518).

La reacción clasicista en la literatura moderna española que Eguía esperaba desde 1914 finalmente había llegado, y a ella le estaba reservado un lugar central en la historia de la literatura nacional.

3. Conclusiones

Si por un lado el contenido ideológico de los artículos de Eguía es de un interés relativo por esperable en el caso de un jesuita reaccionario, que se limita a una condena más o menos absoluta de la literatura moderna como parte de la condena total a un mundo moderno que se identifica con el liberalismo, existen una serie de elementos que hacen que el estudio de estos textos tenga interés para el historiador de la literatura. En primer lugar, nos muestran cómo los clérigos, intelectuales tradicionales según la terminología gramsciana (Gramsci, 1968), muestran a la altura de los años diez una identidad intelectual moderna, formada en la necesidad de la Iglesia católica de adaptarse a la lucha por un campo cultural nuevo a través de nuevos medios y nuevas formas de conciencia. En segundo lugar, la posición dominada en el campo de estos intelectuales da lugar a una serie de actitudes defensivas que posibilitan un análisis de las condiciones sociales y políticas de producción cultural que suele ser silenciado por los intelectuales liberales, dominantes en el campo y, más tarde, en la historiografía. La existencia de una lucha por el campo entre intelectuales liberales e intelectuales católicos, representantes de una cultura específica que tenía sus medios y sus públicos, aparece con una claridad que no tiene en la crítica y los textos liberales, que se limitan a silenciar la cultura católica. Puesto que ambos proyectos culturales se articulaban a la altura de los años diez en términos nacionales, la posición de Eguía, nacionalista católico que rechaza por extranjerizante la cultura moderna de los intelectuales, ofrece además un punto de vista interesante para observar cómo detrás del proyecto de modernización nacionalista del liberalismo español existe un complejo sistema de relaciones de dominación cultural entre naciones, así como el alcance limitado de los intentos de nacionalizar sus propuestas de modernización, que en todo momento se encuentran con la frontera infranqueable del *antiespañolismo* con el que el nacionalismo cultural católico tradicionalista los rechaza. Pero probablemente el aspecto más interesante que nos muestra el estudio de Eguía es ese giro final del relato, que le lleva a aceptar desde sus principios nacionalistas tradicionalistas lo que convencionalmente se ha denominado *vanguardia*, apoyándose para ello en una noción de clasicismo que le permite integrar en su discurso algunos de los elementos considerados tradicionalmente como liberales, desde los trabajos del Centro de Estudios Históricos hasta la poesía desarrollada a la sombra de la noción de clasicismo y tradición nacional puesta en juego por Juan Ramón Jiménez a finales de los años diez. Podemos preguntarnos entonces en qué medida a lo largo de los años diez y veinte se va produciendo una cierta identidad entre la cultura llamada liberal y la católica conservadora alrededor de esa idea de tradición cultural nacional. Sin duda, esta es una cuestión en la que se habrá de entrar en algún momento para intentar aclarar algunos puntos oscuros de la historia política de la cultura española, en la cual el nacionalismo tiene una importancia incuestionable.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, José (2001): *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- ARA TORRALBA, Juan Carlos (1996): *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- BOTREL, Jean-François (1982): “La Iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y prácticas”, en *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid, Siglo XXI, pp. 119-176.
- BOURDIEU, Pierre (1997): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama.
- EGUÍA RUIZ, Constanancio (1913): «El clasicismo español y Ricardo León», *Razón y Fe*, 38, pp. 439-453.
- (1914): *Literaturas y literatos. Estudios contemporáneos. Primera serie*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos..
- (1915): “La vuelta a los clásicos. A propósito de un discurso académico”, *Razón y Fe*, 41,, 429-442.
- (1920-1921): “La petulancia exótica de nuestra literatura”, *Razón y Fe*, 58, 202-213 y 59, pp. 171-185.
- (1925): “De nuestra literatura crepuscular a fines y principio del siglo”, *Razón y Fe*, 73, 237-250.
- (1926): “Resumen de literatura española (1925-1926)”, *Razón y Fe*, 77, 49-56 y 118-127.
- (1927): “Orígenes y fases del modernismo literario”, *Razón y Fe*, 70, pp. 5-25.
- (1928): “Del Creacionismo y ultraísmo al vanguardismo en España. Un decenio de incongruencias”, *Razón y Fe*, 85, pp. 501-518.
- GRAMSI, Antonio (1968): “La formación de los intelectuales”, en *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, pp. 27-48.
- HIBBS-LISSORGUES, Solange (1995): *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”.
- MAINER, José-Carlos (1974): “Literatura burguesa, literatura-pequeño burguesa en la España del siglo XX”, en *Creación y público en la literatura española*, ed. J. F. Botrel y S. Salaün, Madrid, Castalia, 1974, pp. 162-180.
- (2000): *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy.
- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, (1984-1991): *La Compañía de Jesús en la España contemporánea*, 2 vols., Madrid, UPCO.
- (2003): “Estabilidad y progreso de la Compañía durante la restauración alfonsina (1875-1931)” en *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, coord. Teofanes Egido, Madrid, Marcial Pons, pp. 313-341.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1993) “Notas sobre los críticos de Galdós: Ultramontanos, fascistas y modernos varios”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios Galdosianos*, vol. 2, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 209-225.
- TORRECILLA, Jesús (1995): *El tiempo y los márgenes. Europa como utopía y como amenaza en la literatura española*, Chapel Hill, U. N. C. Department of Romance Languages.

POÉTICAS DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

LOLA LÓPEZ MARTÍN
Universidad Autónoma de Madrid

La literatura romántica española no tuvo el apoyo de una poética propiamente dicha, sino que sus paradigmas se vertieron en prólogos más o menos extensos y en artículos de prensa. El género más representativo fue el teatro, en torno al cual se desarrolló la conocida disputa entre Böhl de Faber y José Joaquín de Mora¹. Los manifiestos románticos dedicaban su atención a las obras dramáticas que se hacían populares: *La conjuración de Venecia*, *El trovador*, *Los amantes de Teruel*, *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *Don Juan Tenorio*. Es por eso que dedico este estudio a los otros géneros menos frecuentados, poesía y prosa, atendiendo a una selección de autores que consolidaron el romanticismo en España: Alcalá Galiano expone los principios de la poesía lírica; los comentarios de Pastor Díaz amplían esta dirección ideológica; ambos presentan al Duque de Rivas y a Zorrilla como autores que ponen en práctica sus teorías; Larra expone en su vida y su obra las contradicciones del romanticismo; y Bécquer representa la culminación del movimiento y el avance hacia un nuevo período.

1. Prólogo de Alcalá Galiano a *El moro expósito* de Rivas

Antonio Alcalá Galiano conjugó las tendencias estéticas ilustradas con las propuestas del romanticismo inglés. A pesar de su educación dieciochesca, prefería la creación espontánea frente a la imitación, idea que refleja en los artículos de literatura española que publicó en la revista *The Atheneum*² y en sus obras de crítica posterior.

Uno de los escritos que podemos considerar introductor del romanticismo en España fue el *Prólogo* que Antonio Alcalá Galiano antepuso a la edición de *El moro expósito* (París, 1834) del Duque de Rivas sobre la leyenda de los siete infantes de Lara que cantaba el *Romancero viejo*. Este *Prólogo* es el primer ensayo romántico que habla de poesía lírica y épica bajo la necesidad de hacer una literatura que no volviera al clasicismo normativo. Alcalá Galiano se sumó al debate entre antiguos y modernos, clásicos y románticos, desde un planteamiento de oposición sólido ya que conoció bien el romanticismo alemán (los hermanos Schlegel, Madame de Staël). Alcalá Galiano señala que hay países clásicos y países románticos (Alemania), así como épocas clásicas y románticas (Edad Media). Para él lo antiguo no está reñido con lo romántico: Grecia tuvo sus héroes, su espíritu patriótico y religioso expresado en las letras; lejos de imitar a nadie ella ha sido el germen de la imitación, y en este sentido dice que Homero era romántico en su época. En España lo propiamente romántico es el *Romancero*, prototipo de poesía “popular”, “nacional” y “natural” que Alcalá Galiano defiende junto a nuestra poesía dramática barroca; y denigra en cambio la poesía neoclásica por su artificiosidad.

¹ Para el estudio de esta polémica, como del panorama crítico del romanticismo europeo y su introducción en España a través de las intervenciones de Luigi Monteggia, Ramón López Soler y Agustín Durán, consúltense los manuales que se citan en la bibliografía.

² Alcalá Galiano abandonó España huyendo de la represión contra los políticos liberales del trienio constitucional y ejerció de profesor en la Universidad de Londres hasta 1836. En 1834 escribirá, con poca documentación y mucha memoria, un estudio sobre la historia literaria española desde Moratín a Rivas publicado por la prestigiosa revista londinense *The Atheneum*. Véase Alcalá Galiano (1969).

Aduce además que los poetas románticos han sustituido el bagaje grecorromano por nuevas creencias de la sociedad moderna. La inspiración romántica abre el repertorio de la mitología antigua a la mitología cristiana. La obra de Chateaubriand, *Genio del cristianismo*, introdujo una nueva mitología ligada al cristianismo partiendo de una solución medievalista. Se trataba de volver a las creencias de la Edad Media como la época donde están los orígenes de la cultura presente.

Los principios poéticos más importantes son: la no imitación (originalidad); la expresión íntima, no mediatizada; la integración del pasado con las emociones del presente; y la ausencia de reglas o dogmas preestablecidos. Lo romántico es aquello que es “natural” y “verdadero”, fiel al espíritu del pueblo y del individuo, aquella poesía que nace de “los hechos de la fantasía y las emociones del ánimo”, esto es, que aúna sentimiento e imaginación³. Las palabras de Alcalá Galiano suponen un cambio de conciencia. Sustituye la imitación por “expresión”, que además debe nacer del “interior”. Hay que señalar que hasta entonces estos términos eran extraños o novedosos para designar la actividad poética.

Alcalá Galiano subraya que la forma debe estar al servicio del contenido; incluso si rompe los esquemas, la forma se debe amoldar a la expresión interior. A pesar de lo dicho, alaba a Menéndez Valdés y a Ignacio de Luzán; y es que Alcalá Galiano en principio era clasicista ortodoxo, aunque luego cambiaría de parecer a partir de su exilio en Londres en 1823 (Navas Ruiz, 1982: 106). Alcalá Galiano hizo una valiosa clasificación de escritores extranjeros y de tipos de poesía recogidos al modo de los cánones ingleses, italianos y franceses. Su definición de la poesía como expresión sincera se respalda en el romanticismo teórico alemán, y la ve plasmada en una serie de autores desde Dante hasta el siglo XIX, sobre todo Manzoni, Goethe y los ingleses Couper, Lord Byron, Southey, Walter Scott, Campbell, Wordsworth, y Shelley. En cambio, descalifica la poesía española italianizante del XVI por ser remedo de modelos extranjeros, eso sí, salvando a Garcilaso de la Vega y a Fray Luis de León.

Alcalá Galiano esboza los rasgos de la literatura romántica: rompe con el racionalismo clasicista; se desvincula del paradigma de las autoridades grecolatinas; proclama la no sujeción a reglas, lo que conlleva la libertad creadora y el principio de originalidad; defiende el ideal de naturalidad o verdad; la huida en el tiempo hacia el pasado remoto y especialmente hacia la Edad Media; de aquí surgirá la “poesía histórica o cabaleresca” cuyo fruto principal habrían de ser los *Romances históricos* (1841) de Rivas; la huida en el espacio, hacia tierras lejanas y desconocidas; la individualidad, el discurso íntimo del ser humano, el examen de sus pasiones, que dará lugar a la “poesía metafísica”; y el ideal de lo nacional y lo popular que abarca la “poesía patriótica”.

El moro expósito es una leyenda sacada de la Edad Media y actualizada como verdad histórica. La obra del Duque de Rivas supera la épica tradicional: introduce varias acciones, fragmentos líricos, valoraciones morales o políticas del narrador, está escrito en endecasílabos, alterna un lenguaje altamente poético unas veces y sencillo otras, y los personajes insignes se mezclan con los personajes de clase baja. La obra de Rivas era un buen ejemplo de la poesía romántica. Finalmente, Alcalá Galiano exhorta a los escritores españoles a tomar un nuevo rumbo hacia una poesía de carácter nacional, ajena a principios estéticos caducos y falsos, ajena a reglas razonadoras.

³ “La idea de la imaginación como una fuerza creadora independiente de las percepciones sensoriales y del control del entendimiento, es uno de los grandes aportes de la poética de los románticos que, si no fue originada en España, sí encontró aceptación clarividente en exiliados como Blanco y en textos publicados en la península a partir de 1834” (Romero Tobar, 1994: 97).

2. Larra: la nueva “Literatura”

Larra escribía como redactor único en el periódico *El duende satírico del día*, y entre los varios pseudónimos que adoptó el más famoso es el de “Fígaro”. Compiló todo su ejercicio periodístico en un libro: *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Sus artículos evidencian su afán por la educación y la libertad de expresión. La ambición romántica de intentar abarcar toda la realidad está presente en el vasto abanico de temas que toca: música, teatro, sociedad, costumbres, libros... Larra abre nuevos horizontes hacia una crítica regeneradora culminante de realismo. Sus artículos son modelo del género ensayístico, hasta el punto de que se pueden calificar en sí mismos como creación literaria, originales desde la selección del título hasta la perspícaz ironía que resguardan y la aguda conciencia lingüística y estilística⁴.

En 1832, cuando escribe “Quién es el público y dónde se encuentra”, Larra se limita a reflejar las encontradas opiniones de clásicos y románticos sin tomar partido. Pero en el último año de su vida Larra escribe el artículo “Literatura”, publicado el 18 de enero de 1836 en la revista *El Español*. En él hablaba de la “nueva” literatura que ya venía haciendo Espronceda. Afirma que las letras han de ser reflejo directo de la sociedad para poder influir en ella. Ratifica que la creación literaria ya no es solamente estética y que el romanticismo trae consigo un cambio profundo de mentalidad. El escritor es ahora poeta en todos los campos de su existencia ya que la literatura está unida a la vida, es la historia individual de cada hombre y de todos los hombres de un pueblo (Urrutia, 1995: 42).

Larra sostiene que en España la situación político-social es de decadencia, por lo que da lugar a una literatura no auténtica, y lo contrasta con el caso de Francia. Si se vive un tiempo de revolución y progreso la literatura participa de ese progreso. Larra contempla que la literatura ha de ser fruto de la experiencia y de la historia. La historia ha de buscar la verdad en la literatura, y la literatura a su vez ha de mirar al futuro. La literatura es para Larra expresión de su época y, así, considera el romanticismo como imagen del presente. El poeta debe jugar con sus propios medios, medios “originales” para ir abriéndose paso hacia el progreso con una fórmula “joven” e innovadora.

Dice Larra que la nueva literatura debe estar al alcance de todos, y eso incluye también al vulgo ignorante. La literatura tiene que enseñar al hombre “como es” para poder conocerlo⁵. Éste sería también el propósito de Espronceda. En el neoclasicismo al hombre se le representa “como debe ser” moralmente. Ahora hay un cambio profundo para mostrar al hombre sin idealizaciones ni prejuicios. Larra entronca con el liberalismo progresista de Víctor Hugo alrededor de 1830. La literatura ha de ser manifestación de la “verdad” en cuanto a que ha de dar una imagen universal de las pasiones humanas; debe ser útil, no pura retórica. Defiende el principio de “libertad” en todos los sentidos: “libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia” (Gies, 1989: 265). Larra aboga igualmente por la libertad de juicio y la relatividad del gusto. Ser libre, en efecto, era exigencia de la mentalidad reformista, manifestación de la confianza del individuo en sí mismo, libre incluso para contrariar las leyes de la naturaleza.

⁴ Para un estudio del lenguaje literario de Larra y los recursos de su prosa véase Lorenzo–Rivero (1988).

⁵ “No queremos esa literatura reducida a las galas del decir (...) que concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir (...) al alcance de la multitud ignorante (...) enseñando verdades a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual” (Llorens, 1989: 357).

Larra, como todos los románticos, comparte la meta de un esfuerzo totalizador: el escritor quiere abrazar toda la realidad, la colectiva, la individual, la social y política, la diurna y la nocturna, la exterior y la interior. Pero abarcar toda la realidad es una utopía, por lo que el resultado es la frustración. Esto tiene su reflejo verbal, en el sentido de que el lenguaje se vuelve sobre sí mismo porque descubre su magnanimidad, pero a la vez sus límites. El lenguaje se hace menos barroco, más cotidiano y directo.

De Larra hasta Zorrilla se comparte la llamada “consagración del escritor”. Larra asigna al poeta una misión “apostólica” y social símbolo del equilibrio entre religión (lo divino, la espiritualidad no razonada) y filosofía (la intuición, la sensibilidad)⁶. Larra es consciente de la misión iluminadora del poeta, pero está subyugado a su propia crisis personal. El poeta romántico se mueve desgarradamente entre dos polos: por un lado, le impulsa el ideal de guiar a los hombres con su palabra, por otro, está inmerso en un gran vacío (Gies, 1989: 98) nacido de una profunda conciencia individual y del pesimismo surgido del desplome de la fe antigua por la fe en ideas filosóficas y liberales. Por esta razón versificaba Zorrilla que el poeta en su misión sobre la tierra es como una planta maldita que da frutos de maldición. Esta contradicción llevaría a Larra al suicidio.

3. *Las Poesías de Zorrilla y el Prólogo de Nicomedes Pastor Díaz*

José Zorrilla, romántico e individualista en su propia vida, se escapó de la casa paterna para marchar a Madrid y dedicarse por entero a escribir. Zorrilla afirmó su fama en el entierro de Larra en 1837 cuando leyó un poema que enfatizaba la idea romántica de la misión del poeta y se presentaba a sí mismo como sucesor de Larra. A partir de Zorrilla el poeta quiere ser tratado como poeta en todos los aspectos: social, profesional y personal. Su aspiración es la de vivificar la poesía y poetizar la vida. Esta concepción de imbricar la poesía con la vida y viceversa llegaría hasta Bécquer, Unamuno y García Lorca. No obstante, existe una distancia entre Zorrilla, Espronceda y Larra. Zorrilla se afilia al romanticismo histórico católico, respetuoso de la moral y el orden. Espronceda y Larra en cambio entendían que el movimiento no podía ser sólo una estética sino una ética de la vida social, política y económica. Ambos representan la ruptura de un romanticismo conservador hacia un romanticismo revolucionario.

Zorrilla publica su poesía en ocho tomos desde 1837 a 1840. En algunos poemas proyecta en la naturaleza sus estados subjetivos, reflejando una situación espiritual marcada por la agonía en el choque del “yo” con el mundo; el paisaje es también plasmación material del espíritu patrio representando los asuntos históricos en las ruinas y los monumentos españoles, motivo que llegaría hasta Bécquer.

En la leyenda, “A buen juez, mejor testigo. Tradición de Toledo” Zorrilla retoma un asunto histórico medieval tal y como él lo ha oído de boca del pueblo en la tradición oral. El poeta erudito se vincula a la literatura popular, ya no busca –como el Duque de Rivas– las fuentes filológicas. El contacto con el pueblo es íntimo y esto era algo insólito en la tradición culta del XVIII y XIX. Después de Zorrilla, Fernán Caballero y Bécquer plantearán al público sus leyendas como “oídas”, e incluso Bécquer llegó a inventar que sus leyendas las había resucitado del folklore.

⁶ La visión de Larra se remonta a Heine y Saint-Simon. Los socialistas utópicos o saint-simonianos conciben al poeta como apóstol de la humanidad apoyándose en ideales no teológicos sino humanos. Larra y Espronceda divulgaron la crítica metafísica de Heine. En torno a Heine se fundó un grupo de intelectuales, la “Joven Alemania”. En la misma línea se creó la “Joven España”, que tenía a Larra como inspirador. Heine señala que los jóvenes alemanes no querían hacer diferencia entre su vida y sus escritos, ni separar la política de la ciencia, el arte de la religión. Este mensaje lo acoge Larra y lo pone en práctica.

Para Zorrilla la poesía es expresión del sentimiento y de los misterios del alma. Son temas afines a la poesía el amor y la reflexión del tiempo, el tiempo como símbolo apesadumbrado de la existencia. También entra en poesía el tema religioso, en cuanto que los valores y creencias tradicionales han muerto y lo que queda es un vacío interior. Frente al clasicismo, que vio al hombre externo y abstracto, el romanticismo busca al ser individual, concreto e introspectivo, penetra en su coincidencia para sorprender la lucha entre las pasiones y el libre albedrío.

En *Cantos del trovador* (1840) Zorrilla recoge seis leyendas. En tanto los romances de Rivas solían versar sobre anécdotas y héroes de la historia política y militar española, las leyendas de Zorrilla recogen episodios remotos de origen religioso y popular. El poeta se considera un trovador que canta al amor, la religión y la patria. Esas leyendas se ilustran en temas épicos medievales. Zorrilla recrea la realidad ideal de la historia y representa verdades consolatorias apoyadas en la fe y la defensa nacionalista.

El *Prólogo* de las poesías de José Zorrilla fue escrito por Nicomedes Pastor Díaz. Pastor Díaz declara que la poesía es un producto individual, de la sensibilidad de una conciencia atormentada, de un ser triste, nostálgico, que se siente apabullado por un destino trágico⁷. La poesía es una creación propia, ajena a toda ideología y ligada al presente. Pastor Díaz continúa diciendo que el individualismo es la enfermedad de todos los pueblos europeos, es la enfermedad común en un mundo donde no hay sociedades sino sumas de individuos⁸. El hombre romántico se siente profundamente solo, pero solidario. El ejercicio del poeta ha de ser didáctico, como el del filósofo y el orador. De ello es testimonio el aparato promotor de una literatura que cobraba voz en los ateneos, en los liceos, en los cafés y en las tertulias.

Para Pastor Díaz el hombre vive en una sociedad dominada por la duda y la disensión, así que al poeta no le queda más que refugiarse en la soledad de su corazón: “su poesía es solitaria como él, y como él triste y desesperada” (Llorens, 1989: 429). Pastor Díaz señala que la literatura de Zorrilla mira en el pasado hacia una sociedad cohesionada por la religión, la virtud y el sentimiento. La poesía de Zorrilla es de evasión y consuelo que, en medio de una patria destrozada por las revoluciones, busca una compensación alentadora en la creencia tradicional más que en las guerras históricas, como en este último caso hizo el Duque de Rivas.

4. La poética de Bécquer

Bécquer se dio a conocer en los años sesenta con una manifestación reflexiva de la poesía en la crítica que hizo a *La soledad*, un libro de cantares compuesto por Augusto Ferrán. Bécquer sostiene que hay dos tipos de poesía. Una, a la que desprecia, la poesía de la imaginación, sonora y deslumbrante. La otra es la poesía breve, que mana del alma como una chispa; ésta es la lírica del pueblo y debe ser la de los poetas; apenas tiene imágenes y lo cordial se ha de expresar de modo sencillo. Esta idea la habían tratado antes Ángel María Dacarrete y Eulogio Florentino Sanz, pero la influencia más directa en Bécquer es la crítica alemana que encumbra lo popular.

⁷ “Mis versos son hijos de esta triste edad y de esta literatura más triste aún: no pertenecen al porvenir, ni a la sociedad, ni a la moral, ni a la religión, ni a objeto alguno universal o, como se dice ahora, humanitario: son composiciones individuales, acentos aislados, plegarias, suspiros, desahogos, gemidos solitarios de un corazón que, como la mayor parte de los corazones que nos rodean gime y llora solamente por haber nacido” (Urrutia, 1995: 48, sic. nota).

⁸ “(...) en Europa la sociedad pereció y no hay más que individuos (...) y en poesía puede suceder lo mismo que en arquitectura; en torno de los monumentos es preciso que se eleven las obras pasajeras que sólo duran la vida de un hombre (...)” (Urrutia, 1995: 48, sic nota).

En 1857 publica una obra de erudición arqueológica, *Historia de los templos de España*, en la que habla del patrimonio nacional artístico y donde comenta el sentido espiritual de los templos como manifestaciones del ser más genuino español, desde el punto de vista del idealismo católico. Hace una interpretación poética del arte de España que, ya sean piedras y ruinas (los templos), ya paisajes (como en las leyendas), unos y otros se van convirtiendo en símbolos del espíritu. La interpretación idealista del pasado va a ser un esfuerzo central en la obra becqueriana (Rubén Benítez, 1970).

El poeta debe encontrar la voz del espíritu en el conocimiento aplicado a la historia, la naturaleza y el propio conocimiento íntimo. Es importante resaltar que Bécquer va a buscar una totalidad espiritual que subyace en la tradición artística española y a la que se accede por medio de la imaginación, haciendo una inducción poética que imita el método de inducción científica. En la observación de la realidad que Bécquer realiza en sus estudios arqueológicos el poeta ha de trascender de las formas a las ideas, incluyéndolas en el contexto histórico vivo. La imaginación se remonta desde la apariencia de realidad y reconstruye el pasado, lo siente y lo admira.

La reconstrucción poética del pasado está ligada al “tradicionalismo”. Según Bécquer, España y la humanidad están en un progreso universalizador que hace que se disipen rasgos característicos de cada país (trajes, costumbres...) y para que no se pierdan del todo plantea proyectos de reconstrucción histórico-artística en la enseñanza de las jóvenes generaciones. Ello le permite utilizar esos materiales ya poetizados, las recreaciones arqueológicas, en sus *Rimas* y *Leyendas*. En las *Leyendas* la descripción espiritualizada de las ruinas está empapada de tradiciones orales procedentes de la fantasía popular. Por ejemplo, en la leyenda “La promesa” se citan varios versos del romance de la mano muerta que tiene conexiones con el romancero tradicional del siglo XVI e incluso con el romancero culto elaborado por el Duque de Rivas o Zorrilla y también se relaciona con el romance de “Doña Elvira” de Meléndez Valdés. Representa una interesante fusión entre lo popular y lo culto, lo oral y lo escrito. Bécquer se sirve, asimismo, de tradiciones del folklore europeo, de Alemania, y sobre todo de Francia, e incluso de tradiciones orientales (“El caudillo de las manos rojas”). Los elementos arqueológicos, como los populares, se impregnan de un simbolismo dominado por su subjetividad. Por eso se confunde muchas veces lo real y lo onírico, lo natural y lo sobrenatural, lo preciso y lo visionario. Más allá de todo, busca la espiritualidad última, mezclando la tradición colectiva con lo personal y biográfico, sobre todo en las *Rimas*.

Las *Rimas* son el fruto principal en el conjunto de la obra de Bécquer. El poeta indaga en lo trascendental de forma intuitiva, por medio de sugerencias, alusiones y símbolos. Lo espiritual que subyace a la naturaleza es indefinible, y así, la poesía de Bécquer es una lucha por la definición poética de algo que es indefinible. Sólo el lenguaje poético se puede acercar al espíritu absoluto. En las *Rimas* la voz individual entra en comunicación con la mujer amada. La poesía es sentimiento, la mujer es sentimiento, por tanto, la poesía es la mujer y el amor se identifica con la poesía. Bécquer culmina un tipo de poesía “intimista”: “La poesía es, en el hombre, una cualidad permanente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea, y para revelarla necesita darle una forma. Por eso la escribe” (Urrutia, 1995: 130).

El equilibrio entre la forma y el contenido es armonioso. La belleza interior se expresa con términos cotidianos, con un lenguaje sencillo y sincero pero lleno de música y color, rebosante de lirismo. Un lenguaje que, por otro lado, está preñado de símbolos, el símbolo entendido aquí como la exteriorización de lo interior que, de otro modo, sería inefable. El poeta se olvida de los problemas colectivos para buscar su fuente de inspiración en sí mismo, adentro, en su propio mundo interior. O, en tal caso, el mundo exterior viene tamizado por los ojos del alma.

Son todas estas cuestiones analizadas las que marcan la pauta hacia una actitud entregada entre el escritor y la vida, hacia una nueva sensibilidad del lenguaje, el pensamiento y el profundo sentir del ser humano, con sus certezas y contradicciones, con sus luces y sombras. Será, en definitiva, el romanticismo el movimiento que siente las bases estéticas y ontológicas del cambio más importante en la cultura occidental hacia una concepción moderna de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis (1980): *Historia de la literatura española. El Romanticismo*, tomo IV, Gredos, Madrid.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio (1969): *Literatura española del siglo XIX. De Moratín a Rivas*, ed., Anaya, Madrid.
- ALCALÁ GALIANO (1982): “Prólogo”, en Larra, *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, ed. Ángel Crespo, Madrid, Espasa Calpe, tomo I, pp. 7-34.
- BÉQUER, Gustavo Adolfo (2001): *Rimas y leyendas*, Madrid, Espasa Calpe.
- BENÍTEZ, Rubén (1970): *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos.
- CRESPO, Ángel (1979): *Aspectos estructurales de El moro expósito del Duque de Rivas*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia, Uppsala.
- GIES, David T. (1989): *El romanticismo*, Madrid, Taurus.
- LARRA, Mariano José (1971): “Literatura”, en *Artículos de crítica literaria*, ed. Helen F. Grant y Robert Johnson, Ediciones Anaya, pp. 95-101.
- LORENZO-RIVERO, Luis (1988): *Larra: técnicas y perspectivas*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas.
- LLORENS, Vicente (1989): *El Romanticismo Español*, Madrid, Castalia.
- MARTÍNEZ-RUIZ, J. (1957): *Rivas y Larra; razón social del romanticismo en España*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (1982): *El Romanticismo Español*, Madrid, Cátedra.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (1995): *La poesía de José Zorrilla*, Madrid, Gredos.
- PASTOR DÍAZ, Nicomedes: *Obras Completas*, ed. José María Castro Calvo, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo I 1969, tomos II y III 1970.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994): *Panorama crítico del Romanticismo Español*, Madrid, Castalia.
- URRUTIA, Jorge (1995): *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- ZORRILLA (1984): *Antología poética*, ed. G. Torres Nebrada, Barcelona, Plaza & Janés.

LA NOVELA DE FORMACIÓN Y *EL JARDÍN DE LOS FRAILES*, DE MANUEL AZAÑA

ANTONIO MARTÍN EZPELETA
Universidad de Zaragoza

Desde hace varias décadas, la teoría literaria viene haciendo hincapié en la necesidad de superar el viejo Historicismo literario. Lo que, en principio, el *New historicism* solucionaba no tardó en ser puesto en crisis, y hoy se encuentra en punto muerto. Otra solución, inspirada en las tesis de Bajtín sobre la novela (1975), es la contribución de Beltrán a la configuración de una teoría histórica de las estéticas de la literatura (1998a, 1998b, 2002), en la que nos vamos a detener.

Bajtín y su actualización y ampliación en los trabajos de Beltrán nos proponen la delimitación de estéticas entendidas como matrices de toda la producción literaria. La estética originaria es la risa, que se liga al substrato folclórico (*vid.* también ahora Bajtín, 1974), y a cuya inclusión en el tiempo histórico se debe su oposición, la seriedad, así como el posterior nacimiento de otras nuevas estéticas (la sátira, el didactismo...) producto de la evolución y subversión de la risa y la seriedad en el devenir temporal, que también puede acarrear la eventual destrucción de alguna estética como, por ejemplo, la épica hoy en día⁹.

De los diferentes avatares históricos del didactismo, nace la novela, género fuera del canon clásico que como tal explota en el XIX y que se convierte en el motor de cambio de la literatura moderna, manifestándose, además, en un abanico de subgéneros donde encontramos la novela de formación¹⁰, que se considera instaurada definitivamente en la Historia de la literatura universal con *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe (1821, revisado en 1829). La consolidación y apogeo de la novela de formación corresponde también a esta época, a las obras de los autores ubicados en la llamada novela realista: Dickens, Flaubert, Galdós..., aunque, como veremos, es posible rastrear huellas de este género ya en la antigüedad. La novela de formación ha sido muy cultivada en el siglo XX; obras como *La voluntad*, de Azorín, o *La montaña mágica*, de Thomas Mann, por ejemplo, muestran la vitalidad del género.

Planteamos en este estudio una sucinta definición de las marcas del género de la novela de formación a la luz de las teorías de Beltrán y Bajtín, que ilustramos con ejemplos extractados de la novela de Manuel Azaña *El jardín de los frailes*, claramente adscribible a este género de la novela de formación, como comprobaremos. Al mismo tiempo, profundizamos en el análisis narrativo de esta novela, así como en aquellas cuestiones argumentales o contextuales que consideramos más pertinentes, y de las que adelantamos unas breves notas a continuación.

⁹ Remitimos a los citados trabajos de Bajtín y Beltrán para la conveniente explicación de sus teorías. Aquí nos interesa sólo su definición de las marcas del género de la novela de formación, que es pionera en recorrer la caracterización diacrónica de este género desde la perspectiva de la literatura universal.

¹⁰ Esta denominación se viene alternando en ámbitos hispánicos con otras como *novela de educación*, *novela de aprendizaje* o también *Bildungsroman*; el origen de todas estas etiquetas procede de la narratología germana, que distingue una gran variedad de subgéneros como *Entwicklungsroman* ('novela de desarrollo'), *Tendenzroman* ('novela pedagógica')..., y que se aglutinan bajo el marbete *Bildungsroman* o novela de formación. Un estado de la cuestión se encuentra en la tesis doctoral inédita de Ezpeleta Aguilar, *Maestros y profesores en la novela española (1882–1939)*, Departamento de Filología española de la Universidad de Zaragoza, dirigida por el profesor Romero Tobar y defendida en 2005 (pp. 18–46).

La novela *El jardín de los frailes*, de Manuel Azaña (1880-1940), fue primero publicada parcialmente entre septiembre de 1921 y junio de 1922 en la revista *La Pluma* y editada finalmente como libro en 1927. En ella, su autor traza la trayectoria psicológica de un adolescente sometido a una rígida educación religiosa, sus tempranas experiencias sexuales, sus primeros arrebatos contemplativos y el despertar del sentido de la belleza y del paisaje, sin que falten en el texto reflexiones entreveradas sobre la historia y el ser de los españoles, como veremos. Comencemos ahora, hecha esta introducción general, la revisión de las marcas genéricas de la novela de formación en la antigüedad, tal y como prometíamos¹¹.

Estas se puede decir que fueron ya fijadas *avant la lettre* en este periodo de la antigüedad, momento en que, por otro lado, no resultó de gran interés. Explica Bajtín:

La obra biográfica extensa a la que, utilizando nuestra terminología, hubiéramos podido llamar novela, no la ha creado la antigüedad. Pero ha elaborado una serie de formas autobiográficas y biográficas muy importantes, que han ejercido una enorme influencia no sólo en el desarrollo de la biografía y la autobiografía europeas, sino también en la evolución de toda la novela europea. En la base de esas formas antiguas se encuentra el nuevo tipo de *tiempo biográfico* y la nueva imagen, específica, del hombre que recorre su *camino de la vida* (1975: 283).

Consecuentemente, en la novela de formación vamos a encontrar estas dos importantes características: el tiempo biográfico y la imagen del hombre que recorre su camino de la vida¹². Ambos aspectos son evidentes en *El jardín de los frailes*, pues la obra se configura como la rememoración en primera persona de la vida de un hombre (ni en el prólogo ni en el resto de la obra se dice en ningún momento su nombre). En este caso, sin embargo, tan sólo se trata del recorrido de una parte de su vida, la que corresponde a su infancia vivida en El Escorial. Este tramo de su infancia se configura como un segundo estadio de su vida, el que sigue a la inocencia de un niño de Alcalá de Henares, y el que precede, al menos, a otro periodo de madurez y mayor sabiduría desde el cual escribe el narrador.

La novela *El jardín de los frailes* de Azaña está articulada, como decimos, por una oposición temporal: el tiempo pasado frente al presente. La plasmación de esta oposición se personifica en las figuras del muchachito atemorizado que ingresa para educarse en El Escorial: “—Tú vas a ir con los frailecos, nieto —me dijeron al acabarse el verano. / Fue más grande la sorpresa que el disgusto. Frailes, yo no los había visto” (Azaña, 1988: 21), y el hombre maduro que narra los avatares del primero: “La primera vez que oí hablar de los Schlegel fue en El Escorial de Arriba, una tarde de otoño, hace ya veintitantos años” (Azaña, 1988: 11). Este último momento desde el que narra, más

¹¹ La novela *El jardín de los frailes* ha cargado siempre con su clasificación como documento autobiográfico de Manuel Azaña; aunque esto, a la luz de sus escritos (*vid.* Rivas Cherif, 1979, pp. 585-634 especialmente), parezca evidente, no completa su análisis ni justifica su relativo olvido en la literatura de la generación conocida como novecentista. Sobre el papel de escritor de Azaña, *vid.*, por ejemplo, la obra de conjunto de Ferrer Solà (1991, pp. 27-69 sobre *El jardín de los frailes*), que incluye bibliografía secundaria. Respecto a esta novela de Azaña contamos también con las páginas de la tesis citada de Ezpeleta Aguilar *Maestros y profesores en la novela española (1882-1939)* (pp. 433-543), donde se ubica *El jardín de los frailes* dentro del subgénero de las novelas de formación de contenido pedagógico, concretamente en el subtipo que comparte con otras como *Las aventuras de un pequeño filósofo*, de Azorín, o *A.M.D.G.*, de Pérez de Ayala, que plantean una visión negativa del papel educativo de los internados religiosos de la España de finales del XIX.

¹² “La importancia de la novela de educación estriba precisamente en que concreta y hace visible la convergencia y, en su culminación, la fusión de dos estéticas, el patetismo y didactismo, al crear ese héroe novelístico que crece como personaje creciendo esencialmente” (Beltrán, 2002: 194).

dulce que el narrado, es el de la experiencia y sabiduría adquiridas en el periodo de crecimiento que lo separa de su entrada en El Escorial:

El hombre que exprime ese zumo de la madurez se alegra en su sosiego apacible; se alegra con moderación porque ha aumentado su sabiduría. Con calma podía yo mirar el espantable alboroto de mi conversión; pero mi madurez era sin humorismo. El lastre de las creencias pesaba demasiado. Mi pasión podía haber sido fuego fatuo, viento, nada. Mas no quedé libre al volver al suelo. Esta aventura no se ganó como la del Clavileño con sólo intentarla. Proseguiría hasta el fin, pero el fin, ¿dónde estaba? (Azaña, 1988: 79)

Por otro lado, para que la rememoración de la vida cobre todo su sentido, el género de la novela de formación estipula ya en la antigüedad la necesidad de que venga aquella acompañada de la autojustificación pública del protagonista, que ha de ser una persona real¹³, y contextualizada en un escenario que sea perfectamente reconocible¹⁴. La autojustificación es clara en *El jardín de los frailes*:

Mi rebelión personal sobrevino en la buena compañía de las letras, alzándose el rencor fermentado en cuatro años de renuncia al mundo libre. Debo la brusquedad de la ruptura de haberme creído, en el uso primero de mi albedrío civil, ingrato. Me reprocharon, apenas con palabras, la altanería, el despego; el tesoro en que me hicieron partícipe; el ejemplo, en vías de frustrarse, de su virtud. No me acusé yo menos. Discordia del corazón renegado, propuesto a no servir, y la conciencia premiosa en el cambio, regida por el hábito de ciertos móviles, segura de cierto auxilio, que de súbito mira inoperantes los móviles, suspenso el auxilio: tal fue mi trance (Azaña, 1988: 149).

Y El Escorial es ese escenario reconocible, que simboliza, además, la España decimonónica más recalcitrante. Esto último no es en modo alguno ajeno al género del *Bildungsroman*, pues este “combina dos grandes tareas: la representación del crecimiento esencial del hombre y la expresión del tiempo histórico” (Beltrán, 2002: 193)¹⁵. Esta es la descripción de El Escorial, de su jardín que da nombre a la novela:

¹³ “Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales. Por eso, no sólo —y no tanto— es importante aquí su cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar, el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación o de autojustificación públicas. Es precisamente en las condiciones de ese cronotopo real, donde se revela (se hace pública) la propia o ajena, donde toman formas las facetas de la imagen del hombre y su vida, y se ponen bajo una determinada luz” (Bajtín, 1975: 284; cfr. Beltrán, 2002: 188).

¹⁴ “Pero esa exterioridad total del hombre no se generalizaba en un espacio vacío (bajo un cielo estrellado, sobre la tierra vacía), sino en el interior de una colectividad humana orgánica, «ante el mundo». Por eso, «exterior» en el que se revela y existe el hombre entero, no era algo ajeno y frío (el «desierto del mundo»), sino el propio pueblo. Estar fuera significa ser para otros, para la colectividad, para su pueblo. El hombre estaba completamente exteriorizado en su elemento humano, en medio del pueblo humano. Por eso, *la unidad* de la integridad exteriorizada del hombre tenía carácter *público*” (Bajtín, 1975: 287-288).

¹⁵ “La realidad histórica es el campo en que se revelan y desarrollan los caracteres, pero nada más. El tiempo biográfico es irreversible con respecto a los acontecimientos mismos de la vida, que son inseparables de los acontecimientos históricos. Pero, con respecto al carácter, este tiempo es reversible: todo rasgo de carácter hubiera podido manifestarse por sí mismo, más temprano o más tarde. Los rasgos del carácter no tienen una cronología, sus manifestaciones son permutables en el tiempo. El carácter mismo no evoluciona ni cambia, sólo se completa: incompleto, no revelado y fragmentario al comienzo, se convierte, al final, en completo y redondeado. Por lo tanto, la vía de revelación del carácter no conduce a su modificación, ni al proceso de formación del mismo en relación con la realidad histórica, sino,

Este maestro gélido gustaba de sacar al sol su pereza. En los días de primavera precoz que suele traer febrero, nos llevaba a pasar la hora de clase en el jardín de los frailes. [...] Ibamos desde la oquedad fría de nuestros corredores, desde la desnudez agria de las paredes blancas, desde los ruidos tristes del colegio, a bañarnos en el aire azul de un ámbito vaporoso, sin límite, protegidos por el silencio fluido de uno de los lugares más deleitables del mundo, donde reina el egoísmo certero de las lagartijas (Azaña, 1988: 34-35).

Así, a grandes rasgos, se puede afirmar que estas características de la novela de formación que hemos constatado en *El jardín de los frailes* son las que ya estaban fijadas en la antigüedad. Hubo, no obstante, alguna pequeña variación: la introducción de la ironía y el humor o las consolaciones, tal y como explica Bajtín (*vid.* 1975: 295 y ss.); pero básicamente se mantuvo este esquema aquí aventurado.

Dando un salto en el tiempo y centrándonos ya en la modernidad, debemos destacar que la novela de formación adquiere en este momento su mayoría de edad al desempeñar un papel decisivo en la Historia de la literatura universal, como decíamos, de la mano de autores como Goethe, Dickens, o Galdós para el caso español. La principal diferencia que se aprecia en la modernidad respecto de la antigüedad es que, así como veíamos que en esta era necesario que el héroe se ubicara en una colectividad reconocible, ahora, en la modernidad, no basta con relacionarse con una sociedad, sino que también hay que dejar constancia de la creación de una identidad individual.

En el caso de *El jardín de los frailes*, podemos recomponer fácilmente la identidad individual del héroe, que se conforma, entre otras cosas, por su amor a las artes (“Cuanto me ha reconciliado con la vida: el amor o el arte” [Azaña, 1988: 19]), sus buenas calificaciones (“Declaro con rubor que fui en El Escorial alumno brillante [...] yo era de los dos o tres que se salvaban” [Azaña, 1988: 44-5]), su relación con la religión católica (“Niñez intacta, que una tarde se marchitó oyendo predicar a un jesuita” [Azaña, 1988: 121]), su gusto por la naturaleza o su tibieza moral. Cuestión que merecería también atención es el más que probable hecho de que una gran parte del público lector de *El jardín de los frailes* complete esta identidad al dar el salto del protagonista literario a Manuel Azaña; pero no seguiremos ahora este camino de Jauss y su horizonte de expectativas en la recepción de la obra.

Sí nos interesa destacar el propósito explícito de la obra, que funciona también como catártico para Azaña: advertir del peligro que comporta una educación con deficiencias académicas y personales, como es para él el caso de la educación impartida por los frailes agustinos de El Escorial que describe. Aunque confiesa el autor no ser proclive a echar la vista atrás (“No gusto yo, con afición egoísta, del tiempo pretérito” [Azaña, 1988: 8]), está dispuesto a hacerlo, pues comprende que el mostrar su experiencia vivida en El Escorial puede resultar muy formativo:

No rayaba en vicio de lectura, sola comunicación tranquila con el prójimo. Vida de Robinsón, solaces de un náufrago perdido en otra ínsula, tal vez remanentes en la poca necesidad que tengo de divertirme; aquél fue mi uso de libertad. Aprendí a refinar el egoísmo, a no fundar esperanza en la compasión: a maltratar un poquito cualquier deseo, lo que baste si exacerbado se logra para crecer el gozo, para loar la cautela si la abstención la consume (Azaña, 1988: 149-51).

Es esta una clara manifestación del didactismo de la obra, que irrumpe en este contexto desde el principio: “Me apiado de la mocedad verdadera, ignorante de su virtud: los placeres en proyecto son el origen del infortunio” (Azaña, 1988: 8). En aras

únicamente, a su conclusión; es decir, al perfeccionamiento de la forma que estaba prefigurada al comienzo” (Bajtín, 1975: 294).

de este didactismo, el autor vence la incomodidad que siente al tratar con su propio pasado: “He puesto el mayor conato en ser leal a mi asunto, respetando, a costa de mi amor propio, los sentimientos de un mozo de quince a veinte años y el inhábil balbuceo de su pensar, en tal cruce de corrientes y tensión que en otro espíritu podrían mover un giro trágico” (Azaña, 1988: 8). Aunque tampoco renuncia a cierto parapeto: “Repaso indiferente el soliloquio de un ser desconocido prisionero en este libro [...] No es persona con nombre y rostro. Es puro signo. Habrá de no pararse en el signo quien pretenda gastar su benigna atención en leerlo útilmente. Acaso valga el esfuerzo lo significado, donde han creído reconocerse algunos contemporáneos del colegial” (Azaña, 1988: 8).

Una segunda diferencia de la novela de formación de la modernidad respecto de la de la antigüedad es la fusión que se establece entre este didactismo que hemos constatado y el patetismo. Explica Beltrán:

Pero es justamente cuando los géneros didácticos comienzan su declive cuando se produce el fenómeno más relevante estéticamente del didactismo: su alianza y fusión con el patetismo. Momento de convergencia entre patetismo y los había habido antes, pero los siglos XVII y XVIII son decisivos para esta convergencia. El dogmatismo racionalista impone un sello didáctico cada vez más llamativo a los géneros patéticos. En la novela reaparecen géneros didácticos (la novela de aprendizaje, sobre todo). Esta convergencia terminará en fusión de estas estéticas en una nueva: el realismo. El realismo de la Modernidad —siglos XIX y XX— suplanta al patetismo y al didactismo en sus tareas centrales y los reduce a estéticas secundarias, especializadas en públicos y sectores minoritarios (la juventud, por ejemplo, a la que va dirigida la continuación de la novela de aventuras) (2002: 190).

En *El jardín de los frailes*, encontramos esta fusión; los episodios patéticos son recurrentes. Este que sigue es uno de ellos, que nos presenta al jovencito estudiante abandonando su casa en estos términos:

Y con despedirme de las cosas, por parecerme que en faltando yo unos meses nunca volvería a verlas (aún no había aprendido cómo nos vence su permanencia), amanecí en El Escorial, donde no tuve otra impresión el primer día que la de entrar en un país de insólitas magnitudes. Me recibió el padre Valdés, y alzándose las gafas hasta la frente, mirándome con los ojillos entornados, me preguntó:

—Tú ¿por qué estudias? ¿Por convicción?

Respondí con risas y encogimiento de hombros. Me dejé llevar a mi celda y luego me incorporé a cuatro bigardos que estaban en el patio oyendo contar historias de mujeres. El narrador era un andaluz granujiento que escupía por el colmillo y apestaba a yodoformo (Azaña, 1988: 22-23).

Por otro lado, también es notable en *El jardín de los frailes* el flirteo con los géneros confesionales, como las memorias; se trata también de una característica propia de la novela de formación moderna:

Un primer nivel de presencia del didactismo en la novela es la asimilación de géneros confesionales y memoriales [...]. Es muy importante —tanto en términos cuantitativos como en términos cualitativos— la asimilación de los géneros de la rendición de cuentas, porque permite mostrar el crecimiento de la conciencia del héroe novelístico. Este fenómeno se da ya de alguna manera con la novela patético sentimental [...] y sobre todo es una dimensión imprescindible en el personaje del realismo, que es un carácter dotado de libertad ante el destino (Beltrán, 2002: 192).

El jardín de los frailes es, en este sentido, un caso ejemplar: en el prólogo, el autor incluso llega a relacionar la novela con sus propias memorias:

Quien posea menos humanidad que espíritu crítico, fallará adversamente si el primer encuentro de un mozo con lo grave y lo serio de la vida se diluye en frívolos devaneos de colegio. Tal sucede en mi narración. Trazándola pensaba yo haber elegido un tema personal, de suerte que en vez de relegar al ocaso de la profesión literaria el componer mis memorias habría empezado (si empezar es esto) por escribirlas (Azaña, 1988: 7-8).

La conciencia del protagonista-narrador corre pareja a su discurso, el cual muchas veces incluso toma la forma del monólogo interior¹⁶:

¿Me culparán si he malogrado la ocurrencia de instaurarlo todo en el patán, que pudo fecunda, de no embarzarme un patetismo frívolo? Del acto debí educir la doctrina, levantar la patanía a patanismo. El patán carece de memoria colectiva. Nadie se contempla más independiente: en su persona comienza el mundo y se acaba. No suscribe el pacto social. Su actitud –ni buena ni mala en sí misma– frente a la historia es vandálica. Pende su valor de la conciencia que acertemos a formar en el patán, del rumbo de su impulso historicida. [...] No siendo yo filósofo ni economista habría predicado la patanidad formal que ahormase el intelecto de mis patanes. Destrozados habríamos hecho con esa lógica, aplicable dondequiera. Raro será el trajinante, el mesonero, el labrador ducho en filosofía de la historia. Tabla rasa habrían sido (Azaña, 1988: 138-139).

Finalmente, podemos apuntar la importancia de la novela de formación en la conocida novela realista. En ella, asistimos a la representación de un tiempo histórico y un héroe, que adquieren su máximo potencial cuando la vida del héroe transcurre entre dos épocas significativas, tal y como ocurre en la serie del *Wilhelm Meister*, de Goethe (cfr. Beltrán, 2002: 194). Este es precisamente el caso de *El jardín de los frailes*. Manuel Azaña nació en 1880 y, según el prólogo, rememora su infancia veintitantos años después, es decir, en otro siglo.

En efecto, centrándonos ya en la temática de *El jardín de los frailes*, debemos señalar que esta gira en torno a la educación, y que las anécdotas de la adolescencia del héroe y el transcurso de su formación en El Escorial provocan la reflexión del lector —sino el rechazo— sobre la educación impartida por una orden regular en la España de finales del XIX, que se proyecta en la del XX.

El grueso del tema de la educación se configura a manera de digresiones tratadísticas. A partir de algún hecho anecdótico, el narrador incluye un comentario tamizado de desencanto. Especialmente interesante es este en el que nos presenta el estudio de la literatura:

Reduciase la historia literaria a las páginas del libro de texto, grueso tomo con nociones preliminares de estética traducidas o adaptadas de Levêque: “La gota de rocío suspendida de los pétalos de lirio, el puro y casto andar de la doncella, la inmensa masa del océano agitado por la tempestad...”, decía el libro para empezar a inculcarnos la noción de lo bello. El padre Blanco, oyéndonos decorar entre risas tales sandeces, se impacientaba (Azaña, 1988: 14-15);

Además, podemos encontrar también ejemplos de este tipo que nos acercan a la sátira¹⁷, como este fragmento tan quevedesco, que también guarda cierta semejanza con determinados pasajes del *Fray Gerundio Campazas*:

¹⁶ “La expresión de la asimilación de los géneros de la rendición de cuentas por el héroe de la novela moderna se muestra en la proliferación de monólogos» (Beltrán, 2002: 192). «La conversación consigo mismo se transforma directamente en una conversación con el otro; no existe entre ambas ninguna diferencia esencial” (Bajtín, 1975: 287).

Encaramado en la tribuna, un fraile joven, quebrado de color, escuálido, de boca rasgada y dientes desiguales, nariz aguileña y ojos saltones entreverados de sangre, daba suelta a su elocución caudalosa. De voz insegura, tan pronto ronquilla y velada como chillona y metálica, entre gallos y rociadas de saliva, con en tropel de palabras que le salía por la boca se trompicaba. Era el padre Blanco, uno de los brotes más lozanos que ha dado en nuestra época el añoso tronco agustino (Azaña, 1988: 11-12).

Igualmente, se registran recurrentes pasajes de tono más lírico, como este de claro resabio machadiano: “En el aula hostil, la luz cenizosa de noviembre pesaba en los párpados. A tales horas ya nos rendía el cansancio cotidiano [...]” (Azaña, 1988: 12).

En fin, en *El jardín de los frailes* se denuncia un sistema educativo que se considera obsoleto y unos conocimientos insuficientes. Esta denuncia se convierte en amarga queja cuando se trata de las deficiencias educativas en cuestiones personales. De la misma manera, el descontento del autor se recrudece también cuando se refiere a su relación con la religión católica, por lo que no ha de extrañar que *El jardín de los frailes* se venga considerando como ejemplo de literatura anticlerical. Este es, dramatizado, el primer contacto del protagonista con el catolicismo más recalcitrante de la época:

—¿Qué haces? Reza el Señor mío Jesucristo. ¡Si te murieras ahora caerías en el infierno! ¡Arder, arder siempre! ¡Por toda la eternidad!

Era pavoroso ¡y tan injusto! Devoraba la injusticia, del mismo sabor que mis lágrimas. Digo que paladeaba su amargura. Llevaba el corazón henchido de orgullo: teniendo razón contra todos, era su víctima (Azaña, 1988: 21).

El retraimiento y la cultura fueron sus aliados más importantes, como explica el propio narrador:

Cuanto me ha reconciliado con la vida: el amor o el arte, el afán de saber o la amistad, el apego a la acción por la acción misma, y el estímulo de añadir al mundo moral alguna criatura de mis manos no son sino las formas que he buscado empleo y saciedad aquella pujanza juvenil que entonces me puso miedo creyéndome ponzoñosa, y que todos, todos parecían ignorar no sólo en mí, pero en el ser humano. Con más cordura, sumiso al orden, la hubiera destruido. La defendí; fui un rebeldillo, un enemigo, prestando al orden la aquiescencia mínima. Vivía para mí solo. Amaba mucho las cosas; casi nada a los prójimos. [...] Amaba mis libros, y el aposento en que leía, y su luz, su olor. [...] Y el patio, y un conato de jardín entre escombros, donde las tardes de la canícula, apenas puesto el sol, atendía a los furiosos giros de los vencejos en torno al chapitel del convento contiguo, a las campanadas del rosario, a las voces de mujeres que iban a coger agua en la fuente del hospital, y a otros rumores del pueblo desgarrado por la congoja vespertina (Azaña, 1988: 19-20).

Al final, concluye el amargo periodo de la vida del protagonista, y la novela, con su salida de El Escorial; se acompaña el episodio de la siguiente reflexión: “Cierto: les volví la espalda; desmentí los vaticinios más claros; abrasados fueron aquellos años, aventadas sus cenizas. Lo digo sin amargura, sin furor, no obstante el peligro en que estuve, pues, ahora sólo se me place recordar que me salvé” (Azaña, 1988: 46).

Señalemos, por último, como balance general, que el canon de géneros es mucho más rico de lo que normalmente creemos, y que subgéneros como la novela de formación nos ofrecen importantes claves para el análisis de los textos literarios. Este género de la novela de formación merece, por cierto, mucha más atención en los

¹⁷ “La degradación del primer espíritu de la risa, lo popular, produce la especialización de las réplicas de la risa: la parodia —réplica al patetismo— y la sátira, que replica al didactismo” (Beltrán, 2002: 21).

ámbitos hispánicos; estamos lejos de la que ha recibido en otras literaturas nacionales como la alemana.

La novela *El jardín de los frailes* resulta acomodarse perfectamente al género de la novela de formación. No sólo encontramos en ella su esencia fundamental: un héroe que recorre el camino de su vida en constante formación; sino que están claramente presentes otros aspectos secundarios como el uso de los monólogos interiores, la descripción de un tiempo histórico o, incluso, el hecho de que la vida del héroe transcurre entre dos épocas distintas. Todas ellas cuestiones que revelan su total adscripción al género de la novela de formación, hasta el punto de ser lícito el considerarla paradigmática del género.

BIBLIOGRAFÍA

- AZAÑA, Manuel (1988): *El jardín de los frailes*, Madrid, Alianza, 1927¹.
- BAJTÍN, Mijaíl (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*, Barcelona.
- (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1998a): “El debate sobre el género en la novela antigua”, en *Estudios en homenaje al profesor Serafín Agud con motivo de su octogésimo aniversario*, ed. C. Schrader et al., Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 259-78.
- (1998b): “Notas para una teoría histórica de la novela”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. F. Sevilla y C. Alvar, vol. 3, Madrid, Castalia, pp. 585-92.
- (2002): *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos.
- EZPELETA AGUILAR, Fermín (tesis doctoral inédita), *Maestros y profesores en la novela española (1882-1939)*, dir. L. Romero Tobar, Zaragoza, Departamento de Filología española de la Universidad de Zaragoza, 2005.
- FERRER SOLÀ, Jesús (1991): *Manuel Azaña: Una pasión intelectual*, pról. J. Marichal, Barcelona, Anthropos.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de (1979): *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña (seguido por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano de Rivas Cherif de 1921 a 1937)*, ed. E. Rivas Ibáñez, Barcelona, Grijalbo.

CONSIDERACIONES SOBRE LAS MUJERES EN LA *REVISTA DE OCCIDENTE*

ALBA MARTÍN SANTAELLA
Universidad de Granada

Resulta sorprendente, como ha señalado Anna Caballé (2005:14) que José Carlos Mainer en su último ensayo, *Tramas, libros y nombres*, que lleva el importantísimo subtítulo de *Para entender la literatura española, 1944-2000*, no considere la obra de ninguna escritora que haya publicado en el periodo estudiado, periodo, por otra parte, tan importante para el acceso de la mujer a las publicaciones literarias, y que no considere, por tanto, a autoras como Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, etc., merecedoras de un espacio en su estudio aparte de las mínimas citas referidas a ellas que hay en el libro. Resulta sorprendente, pero esto no es raro, ni siquiera inusual; la sorpresa debe provenir más bien de nuestra ingenuidad, ya que esta forma de enfocar la literatura, el arte en general o incluso la historia, como productos propios de la mitad de la humanidad (la mitad masculina) se ha convertido en una norma.

Ya Louis Althusser en *La revolución teórica de Marx* señaló la necesidad de buscar en el pasado las causas que permiten aclarar nuestro presente, para aclarar luego nuestro futuro (Althusser, 1979: 14). Nuestro presente es el hecho de que casi la totalidad de las mujeres escritoras han quedado fuera del canon literario, de su historiografía, de los estudios críticos que en la actualidad se siguen haciendo, y esto es un hecho constatable que salta más a la vista a la luz de determinadas épocas en las que en especial proliferó un gran número de escritoras. Intentar discernir las causas por las que estas mujeres han quedado fuera del panorama literario, del que todavía se las excluye, como hemos visto, se hace imprescindible para comprender en su totalidad la compleja maquinaria de la conformación del canon. En este breve trabajo intentaré buscar el origen de la discriminación historiográfica de las mujeres de la llamada “Generación del Veintisiete”¹, basándome en las opiniones y juicios que sobre ellas y sobre las mujeres en general vertían los intelectuales de la época en órganos de difusión cultural e ideológica tan importantes como la *Revista de Occidente* durante la década de los años Veinte. Las opiniones de estos intelectuales con respecto a la condición femenina serán el primer paso para el olvido posterior de las figuras femeninas en todos los ámbitos del conocimiento.

Si hacemos un rastreo por los grandes estudios de la crítica literaria del Veintisiete nos damos cuenta a poco que nos fijemos, de que no aparecen apenas mujeres dentro de la nómina. Las escritoras de la época fueron muchas, y algunas bastante buenas; escritoras como María Teresa León o Concha Méndez las pocas veces que aparecen quedan definidas siempre en relación con los hombres, como esposas, novias o hermanas de los “grandes escritores”². Pero resulta sorprendente lo poco que se ha avanzado en los estudios críticos en este sentido; la *Antología* del 1934 de Gerardo Diego incluye a dos mujeres, Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre, entre

¹ Para un análisis del origen y la problemática que el término de “Generación del Veintisiete” implica, véase: Soria Olmedo, A. (1980).

² A esto habría que añadir que fueron sus propias actitudes muchas veces las que originaron esas definiciones. La ideología dominante que silencia, oculta, el papel de las mujeres y sus obras está presente la mayoría de las veces también en ellas mismas, que contribuyen así a su silenciamiento.

veintinueve hombres. Esas dos mujeres serán las mismas, salvo excepciones, que aparezcan en toda la historiografía posterior, pero no sólo eso, sino que además se seguirán refiriendo a ellas utilizando los mismos clichés y calificativos: finura, abandono femenino, pureza, sensibilidad, etc³.

Así, la cultura, el arte, la ciencia, y en definitiva, el ámbito de lo público, nunca han sido espacios en los que las mujeres tuvieran cabida, en los que hayan tenido una voz propia. Debemos estudiar estos mecanismos ya que “silenciar al otro, ignorarlo, mantenerlo en la invisibilidad, es tal vez la forma más perversa de dominio” (Caballé, 2006: 36).

La relegación de las mujeres a un segundo plano, la negación de sus voces, y su definición continua en relación con el genérico “hombre” (como negativo, o negación) es un problema al que han intentado darles explicación diversas críticas; ya Simone de Beauvoir intentó derribar en su obra y con su obra todas las verdades incuestionables que sobre las mujeres se han venido vertiendo desde los tiempos más antiguos, para concluir que lo que realmente hasta entonces habían venido siendo el género femenino, o la mujer:

no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; así se la denomina «el sexo», queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece esencialmente como un ser sexuado: para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro⁴. (Beauvoir, 1981:19).

Partiendo de esta tesis vemos que la historia ha sido construida por los varones (no sabemos hasta qué punto de forma consciente, pero sí empapados de una ideología androcéntrica), que han definido siempre a las mujeres, o han hecho de ellas basándose en argumentos supuestamente objetivos (la ciencia, la psicología, la naturaleza), seres a su antojo, objetos a los que se les ha negado su propia individualidad⁵.

La *Revista de Occidente* fue una revista que

tuvo una trayectoria ininterrumpida y espléndida, no limitada a temas literarios y artísticos, sino abarcadora del conjunto de la cultura, siguiendo los propósitos de su director, Ortega y Gasset. La crítica reciente ha puesto especial énfasis en la altura y la modernidad de las contribuciones científicas y filosóficas (Soria Olmedo, 1988: 157).

³ Domenchina en el 1941, Díaz Plaja en 1937, González Ruano en 1946, Dámaso Alonso en 1952, o ya José Luis Cano en 1970, y J. M. Rozas y González Muela en 1974 por señalar algunos casos, siguen manteniendo la nómina de Gerardo Diego de la *Antología*, y las pocas veces que señalan a alguna mujer (normalmente Josefina de la Torre o Ernestina de Champourcín), se refieren a ella de forma fugaz.

⁴ Sería necesario en este punto señalar la gran influencia que la filosofía fenomenológica tiene sobre la autora francesa. Al definir al hombre como sujeto de la historia y a la mujer como objeto construido por el hombre, se está cuestionando esa condición de objeto, pero el problema radica en que en ningún momento se pone en duda la noción misma de sujeto. Para la fenomenología, de una parte están las cosas, los objetos mismos; por otra parte, está la mente, la conciencia, que caza esos objetos, esas cosas, por su vertiente inédita. El núcleo significativo viene dado, así, por la relación trascendental sujeto / objeto, a la que se une el concepto de voluntad como dice Ortega, o mucho más fenomenológicamente, de “intencionalidad”. A las cosas mismas sólo se puede llegar a través de la conciencia, que siempre es conciencia de algo dirigida hacia un objeto. A su vez, el objeto siempre es objeto para un sujeto. “Por tanto, así como el objeto acaba siendo construido trascendentalmente por un sujeto de conocimiento, así también la cosa, la “realidad cotidiana”, se construye por la mente del poeta –intencionalmente, a través de la ‘voluntad de estilo’ – en poesía” (García, 2001: 69).

⁵ Véase: Bourdieu, P. (2003).

A partir del análisis de sus textos, veremos cómo operan los mecanismos de la ideología burguesa androcéntrica para seguir relegando a las mujeres a un segundo plano tanto en la vida de la cultura como en el ámbito público en general. Y Ortega, como director de la revista, mantendrá, como ha señalado S. Kirkpatrick, (2003: 272) “un compromiso ideológico con las relaciones patriarcales dominantes”. Quizá la modernidad que el profesor Soria Olmedo atribuye a esta revista, tan resaltada también por otros críticos, no radique, precisamente, en sus consideraciones sobre las mujeres, como veremos a continuación, ya que estas opiniones son prácticamente las mismas que se venían manteniendo desde la Edad Media, y muy similares a las que en su tiempo sostenían órganos tan reaccionarios como la Sección Femenina⁶. El afán modernizador de Ortega no llegaba tan lejos. Su desconfianza hacia “las masas” también se hizo extensible a las mujeres.

1. *Es el cuerpo quien habla*

Con la llegada de la Ilustración los argumentos religiosos que explicaban el mundo y la supuesta inferioridad de las mujeres como consecuencia del mandato divino (la mujer como pecadora por naturaleza, como portadora del pecado, nacida de la costilla del varón y por tanto, sometida a él), quedaron desmontados, para dar paso a una secularización del pensamiento.

¿Quién iba a aceptar, en el siglo de la revolución maquinica, la vieja historia de la madre Eva para justificar la falta de derechos y la forzada sumisión de las mujeres? La madre naturaleza suplió con creces los evidentes rasgos míticos de la explicación arcaica. [...] Puesta al día, la mitología de la Naturaleza pudo conservar lo esencial del relato sacro. Y esta misma mitología naturalista se sacralizó cuando comenzó a tenerse a sí misma por «ciencia». (Valcárcel, 1998:39)

Por tanto, si ya no servían los argumentos religiosos, tenían que surgir otras formas de explicar o de legitimar esta inferioridad. Se retoman de esta forma argumentos que ya habían estado presentes en el pasado, basados en la desigualdad natural, esencial y constitutiva de las mujeres, pero revestidos en estos años de la vanguardia española de un cierto pseudocientificismo. Así, Gregorio Marañón, en sus estudios y también en los artículos publicados en la *Revista de Occidente*, desarrolló una meticulosa teoría basada en comprobar cómo debido a la diferencia glandular entre hombres y mujeres, éstas no debían intentar incorporarse al mundo laboral. Los órganos sexuales determinarán la función social de mujeres y hombres:

Todas las diferencias que, según acabamos de ver, impone el sexo al organismo, y por lo tanto a las actividades de éste, nos indican claramente que así como la mujer está construida para realizar una compleja función sexual primaria –concebir al hijo, incubarlo, parirlo y lactarlo–, y el hombre, por el contrario, cumple esta función de un modo fugaz, como el farolero que toca la boquilla del gas con su pértiga y desaparece dejando la llama encendida; en cambio, las funciones sexuales secundarias son infinitamente más importantes en el hombre que en la mujer. Esta no sólo no tiene tiempo si es, *como debe ser*, fecunda y múltipara, durante los años mejores de su vida para otra cosa importante que para gestar y criar a sus hijos; sino que además su organismo no tiene aptitud para la lucha con el medio, que podemos llamar para entendernos brevemente «actuación social». Su sistema óseo y muscular es poco a

⁶ Para la Sección Femenina el deber de las mujeres era formar familias, construir hogares. Véase para un estudio del funcionamiento, las estructuras y el control ideológico de la Sección Femenina: Richmond, K., (2004).

propósito para todo impulso motor enérgico y continuado y para la resistencia pasiva y prolongada que exige el trabajo físico. Y la especial constitución de su sistema nervioso, que la hace infinitamente apta para los estímulos sensitivos y emocionantes tan propios de la maternidad, la hace en cambio poco dispuesta, en el promedio de los casos, para la labor mental abstracta y creadora. (Marañón, 1925:315).

De aquí se deduce que habrá unos trabajos propicios para las mujeres, tales como la enseñanza, el cuidado de los enfermos, los trabajos que requieren minuciosidad, paciencia y habilidad manual a cambio de poco gasto de tensión muscular y nerviosa y de poca inventiva. Serían, señala Marañón, los trabajos que “caen dentro de las aptitudes biológicas de la mujer”, los que son prolongaciones de las actividades maternas (1925:331).

Vemos cómo se sigue legitimando por medio de la biología la inferioridad social de las mujeres. La *hembra normal* es la madre, a poder ser “múltipara”; la mujer no es mujer en sí misma sino en tanto que madre, en tanto que continuadora de vida, medio entre generaciones de hombres. El tipo de mujer, en definitiva, que hacía falta a la sociedad burguesa para continuar sosteniendo sus modos de producción y sus condiciones de existencia: “sin su colaboración como sostén doméstico [...] el funcionamiento de la familia burguesa sería inviable. La mujer será [...] una mano de obra dócil y automotivada que puede estructurar la vida familiar.” (Caballé, 2005:237). Como ha señalado Juan Carlos Rodríguez (1998: 200), en el capitalismo burgués la mujer se convierte en objeto de deseo porque se convierte en objeto de comercio familiar,

Para estas relaciones capitalistas, basadas en la privatización burguesa, lo único que la mujer puede vender en el mercado público (su única individuación posible) es sencillamente aquello que parece definirlo como tal, es decir su sexo y su virginidad, y, en consecuencia, su fidelidad familiar al marido.[...] Por eso las mujeres, en ese horizonte, no pueden estar individualizadas más que a través del ser que poseen en tanto que valor social, ese ser-del-mercado que se transforma ideológicamente en la ilusión por configurar su familia y su matrimonio: venderse en el mercado es la única manera de vivir y por tanto de mantener la ilusión de vida.

La consecuencia que se puede derivar para las mujeres que transgreden estas normas “naturales” es la tan temida masculinización:

Puede suceder –y sucede casi siempre– que el intelecto (*mind*) de una mujer que ejerce una profesión masculina, es influido por la masculinidad inconsciente, sin que ella lo note, aunque los demás lo noten perfectamente. De ello resulta cierta rígida intelectualización de los llamados principios, y una sobra de argumentación, que, de modo irritante, siempre se desvía en algo, y siempre introduce en el problema algo que no está en él. La suposición u opinión inconsciente es el peor enemigo del ente femenino, y en ocasiones llega a tomar el carácter de una pasión demoníaca, que irrita a los hombres y los desconcierta, y reporta a la misma mujer el más grave daño, sepultando lentamente el encanto y el sentido del ser femenino, que quedan relegados al último término. Tal proceso termina, por fin, en una discordancia profunda consigo misma, es decir, en una neurosis. (Jung, 1929:10).

Esta masculinización puede llevar también a anular la sensibilidad de la mujer, que incluso podría llegar a “hacerse frígida” (Jung, 1929 :11).

El problema de la masculinización no sólo aparece en Jung; Marañón también dedicó algunas líneas a este tema, al opinar sobre las feministas y considerarlas mujeres virilizadas que ejercían tareas no propias de su sexo. ¿Cómo ve Marañón las reivindicaciones feministas? ¿Qué explicación da a las desigualdades sociales entre

hombres y mujeres? Esta desigualdad surgiría, según el médico, de la naturaleza, como veremos a continuación:

Las feministas y los hombres que las hacían coro miraban hacia fuera, hacia la organización social; pero no hacia su propia organización fisiológica. Es cierto, que el hombre había arreglado las leyes a su antojo, limitando arbitrariamente la capacidad de acción de la mujer, reduciéndola de un modo estricto al hogar y además no compensando esta diferencia con una posición privilegiada ante el derecho. Pero es indudable que al obrar así, el sexo fuerte no creaba una injusticia, sino tan sólo interpretaba abusivamente un estado de desigualdad natural e inmodificable entre ambos sexos. (Marañón, 1924:327).

Y si hubo roles asignados a las mujeres, también habrá un papel social propio para los hombres:

Desde luego el caso del hombre que busca el dinero a través de la mujer, es siempre inadmisibles y no vamos a referirnos a él. Puesto que la mujer está formada para ser madre, el instinto varonil ha de orientarse normalmente hacia la posibilidad de una maternidad óptima y no hacia una renta caudalosa.[...] En este ir y venir elemental de los instintos, el dinero, equivalente del trabajo, corre de cuenta del varón; y por lo tanto el buscarlo en la mujer tiene, en su sentido estrictamente biológico, algo de contranatura. Pero por la misma razón, la mujer cuando busca desde el fondo subconsciente de su libido el padre de su hijo futuro, en el amante o en el novio valorar tanto como la misma robustez física la potencialidad económica, la capacidad de servir de sostén al hogar aún no formado. [...] Y esta obra, por consiguiente, con absoluta corrección fisiológica al pensar y medir en su pretendiente dicha capacidad para su actuación social.” (Marañón, 1925:323-324).

Y esto no era así sólo por la especial constitución del cuerpo femenino, sino también por su constitución interna. Señala Ortega (1926: 241) que la intimidad humana posee tres zonas que integran a la persona: “vitalidad, alma y espíritu”. Cada una de estas zonas predominaba en un tipo de persona, y cada persona representa una ecuación diversa en la combinación de esos tres ingredientes, de los cuales uno será la base y raíz de su vida. A la “vitalidad” pertenecen los instintos somáticos, las sensaciones orgánicas, el placer y el dolor, la sensibilidad para los ritmos, las imágenes sensoriales, etc.; sobre ella se asienta el “alma”, cuyos fenómenos más claros son los sentimientos, deseos, inclinaciones, afectos, fantasías, etc.; y envuelto en el volumen del alma residiría el “espíritu”, que es “aquello de nosotros con que somos autores de nuestros propios actos: por tanto, el intelecto, la voluntad (frente al mero deseo) y la sensibilidad para los valores y sus rangos objetivos” (1926:241). ¿Qué papel les toca jugar a las mujeres según estas ideas de Ortega?

2. *Las mujeres o las flores*

Si entre los adultos comparamos a la mujer con el hombre, fácil es convencerse de que en aquella predomina el alma, tras de la cual va el cuerpo, pero muy raramente interviene el espíritu. El ser femenino florece sólo en regiones de cálida temperatura. Ahora bien, el espíritu es la región de las nieves perpetuas. En el mundo psíquico son los sentimientos los que arrastran calorías. No tiene sentido hablar de pensamientos ardientes. Un teorema geométrico es siempre cosa sin temperatura. [...] La falta de lógica que el hombre frecuentemente imputa a la mujer es consecuencia inevitable de esa arquitectura natural a la psique femenina, que ha obligado siempre a Eva a vivir desde su alma, emboscada en su alma. La lógica sólo posee influjo eficaz sobre el espíritu, que es el *logos*. Al ser caprichosa la mujer cumple su destino y se mantiene fiel a su estructura íntima. [...] La mujer suele vivir en un perpetuo y deleitable *si-no*, en un

balanceo y columpiamiento que da ese maravilloso sabor *irracional*, ese sugestivo problematismo a la conducta femenina. (1926:243).

Esta separación de las mujeres del *logos* hace a estos intelectuales aproximarlas al mundo prelógico, irracional, de la naturaleza más primigenia, y esto conlleva las continuas comparaciones que encontramos en estos textos en los que las mujeres se identifican con las plantas, y en otras ocasiones, con las fuerzas ocultas, la magia, las brujas. La mujer, para estos intelectuales, será lo primigenio, la parte oscura de la civilización en la que no existían todavía las luces de la razón:

Penélope es una última modulación del mito etnónico: también ella estaba sentada, quieta e hilando. Símbolo de una cultura hembra. Aún tardará en llegar Apolo, representante de una cultura masculina, portadora de luz y de alegría [...] La lucha debió ser gigantesca entre los dos poderes: el útero cavernoso y arcano, el falo que inicia la ascensión hacia los dioses del sol y del rayo, hacia una cultura solar y fulgural. (Ortega y Gasset, 1923:241).

De esta manera la mujer adquiere una existencia “vegetativa”. Esta idea está expuesta extensamente en el artículo de Ortega y Gasset “La poesía de Ana de Noailles”. A lo largo de todo el texto compara a la escritora francesa con las plantas y el mundo de lo vegetal, llegando a decir, incluso, que “la voluptuosidad femenina es acaso, de todas las humanas impresiones, la que más próxima nos parece a la existencia botánica” (1983: 431). De esta existencia botánica se deriva que el alma de la poeta esté más cercana, por ejemplo, a lo vegetal que a lo espiritual (18983: 431), y que tras su lirismo vegetal se encuentre una alta dama. Obviamente Ortega no podía ver con buenos ojos la intromisión de una mujer en el campo de lo público, y en especial en el de la escritura. Por todo esto, tras alabarla, y tras compararla con el mundo vegetal, acaba haciéndose una pregunta: “¿hasta qué punto puede alojarse en la mujer la genialidad lírica?” (1983:432); precisamente por estar apartada del *logos*, de las frías nieves del espíritu, y por ser la lírica el acto que consiste en sacar hacia fuera lo íntimo, lo trascendente, la mujer será, en opinión de Ortega, incapaz de decir algo verdadero y valioso, ya que, dirá, “sólo en el hombre es normal y espontáneo ese afán de dar al público lo más personal de su persona” (1983:433). En la mujer este mecanismo resultaría forzado, ya que “esa intimidad femenina, tan deliciosa bajo la luz del interior, puesta al aire libre resulta la cosa más pobre del mundo” (1983: 433). Marañón llega a sostener, incluso, llegando aún más lejos que “un poco de verdad hay, pues, en el concepto de Moebius, cuando afirma que «la mujer científica o artística es un producto de la degeneración»” (*apud* Caballé, 2005: 358). La opinión de Ortega, por tanto, es que no debe decir nada quien nada tiene que decir, quien no tiene capacidad para ello. ¿Qué se puede esperar de la mujer teniendo en cuenta que “la personalidad de la mujer es poco personal, o dicho de otra manera, (si) la mujer es más bien un género que un individuo”? (1983:433).

Para el autor de *La deshumanización del arte* las mujeres no tienen nada que ofrecer, ya que “la mejor lírica femenina [...] deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes” (1983: 434). Fijémonos en este último sintagma: *la exigüidad de sus ingredientes*; el material del que está hecha una mujer es mucho más pobre que el de los hombres, pero no sólo eso, sino que además, todas las mujeres serían iguales, como ya hemos visto (“es más bien un género que un individuo”).

Las mujeres quedan convertidas en hembras iguales unas a otras, en seres que por naturaleza, no poseen las características positivas propias de los hombres:

Las necesidades artísticas y patrióticas, la normalidad general y las ideas sociales particulares, la equidad del juicio práctico y la objetividad del conocimiento teórico, la fuerza y la profundidad de la vida –todas estas categorías son, sin duda, por igual humanas en su forma y en sus exigencias, pero íntegramente masculinas en su aspecto histórico y efectivo. Si a estas ideas que nos aparecen como absolutas les damos el nombre de «lo objetivo», puede considerarse como válida, en la vida histórica de nuestra especie, la ecuación siguiente: objetivo = masculino. (Simmel, 1923b:219).

De esta forma el sexo masculino se convierte en representante de la humanidad completa, en el sexo que pertenece al ámbito de lo público autorizado para escribir y para sacar su espíritu al exterior. Así, mientras que el hombre se puede definir por sí mismo, según Simmel, las mujeres no tienen una existencia propia con bases independientes siendo su interés vital su relación con el hombre:

En la vida de la mujer se identifican profundamente el ser y el sexo. [...] Por eso, desde otro punto de vista, en la manifestación histórica particular esa relación con el hombre le aparece a la mujer como importantísima, como, por decirlo así, el lugar sociológico de su ser metafísico. En cambio, al hombre, [...] esa relación le aparece como un elemento de la vida entre otros, sin el carácter indeleble que para la mujer posee [...]. Para el hombre, la cuestión sexual es un problema de relación, que desaparece tan pronto como cesa su interés en la relación; la índole absoluta del varón no va adherida a su sexo. Para la mujer, en cambio, trátase de una cuestión de esencia que, secundariamente, hace intervenir su índole absoluta en la relación creada.” (1923b:226-227).

Hoy estas actitudes, estos comentarios, se siguen reproduciendo. Todavía hoy la historia literaria en nuestro país sigue rechazando firmemente la integración del colectivo femenino, y críticos y escritores siguen vertiendo juicios misóginos y descalificando la literatura hecha por mujeres sin atender a criterios literarios en muchos de los casos. Como muestra, reproduzco lo que Hernán Migoya comenta refiriéndose a la escritora belga Amelie Nothomb:

La Nothomb lo tenía todo para despertar mi tirria: escritora, joven, con éxito y, la gota que colma el dedal, belga [...]. Además, tiene demasiada frente, imagen de rarita y es de un prolífico envidioso. Mis amigos parisienses tampoco la soportan: al parecer, la señorita Amelie (el nombre ya da dentera) va vendiendo por la tele que se alimenta de legumbres podridas. (Hernán Migoya, «Los niños van a París», *Lateral*, octubre de 2004, p. 33, *apud* Caballé, 2004: 28).

O nos siguen dando muestras de que la ideología dominante androcéntrica se mantiene firmemente aún hoy en nuestra sociedad, a pesar de los grandes cambios sufridos desde la década de los años 20 hasta nuestros días:

Muy lentamente nos vamos percatando de hasta qué punto la función tradicional de la mujer es esencial para mantener la cohesión familiar, la transmisión de la cultura, y, en general, la salud mental colectiva. Y no hay que ser ningún lince para ver la relación entre la ideología feminista y la disgregación de la familia, no sustituida por algo equiparable, la insania juvenil, tan bien descrita en un reciente artículo de Alicia Delibes, y mil fenómenos de embrutecimiento social que no nos chocan porque se han vuelto masivos. (Pío Moa, «¿Mujer trabajadora?», *Libertad Digital*, 8 de marzo de 2002, *apud* Caballé, 2005: 471).

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis (1973): *La revolución teórica de Marx*, Madrid, Siglo XXI.
- BEAUVOIR, Simone de (1981): *El segundo sexo*, Madrid, Aguilar.
- BOURDIEU, Pierre (2003): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- CABALLÉ, Anna (2006): *Breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona, Lumen.
- GARCÍA GARCÍA, Miguel Ángel (2001): *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-textos.
- JUNG, E. (1929): “La mujer en Europa”, en *Revista de Occidente*, 36, (octubre-diciembre), pp. 1-32.
- KIRKPATRICK, Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.
- MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid*, Barcelona, Península.
- MARAÑÓN, G. (1925): “Sexo y trabajo”, en *Revista de Occidente*, 6, (octubre-diciembre), pp. 305-342.
- ORTEGA Y GASSET, José (1923): “Oknos el soguero”, en *Revista de Occidente*, 1, (julio-septiembre), pp. 231-241.
- ORTEGA Y GASSET, José (1926): “Para una caracterología”, en *Revista de Occidente*, 14, (octubre-diciembre), pp.241-253.
- ORTEGA Y GASSET, José (1983): “La poesía de Ana de Noailles”, en *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Alianza Editorial, pp. 429-435.
- RICHMOND, Kathleen (2004): *Las mujeres en el fascismo español*, Madrid, Alianza Ensayo.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (ed.) (1998): *Brecht, siglo XX*, Granada, de guante blanco, Comares.
- SIMMEL, George (1923): “Filosofía de la moda”, en *Revista de Occidente*, 1, (julio- septiembre), pp. 42-66.
- SIMMEL, George (1923): “Lo masculino y lo femenino”, en *Revista de Occidente*, 2, (octubre- diciembre), pp. 218-236, 336-363.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1980): “¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)”, en *Lecturas del Veintisiete*, Universidad de Granada, Departamento de literatura española, pp. 83-93.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo.
- VALCÁRCEL, Amelia (1988): *La política de las mujeres*, Madrid, Cátedra.

VISIONES Y METÁFORAS DE LA NACIÓN ESPAÑOLA EN LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA ROMÁNTICA¹

SANTIAGO PÉREZ ISASI

Universidad de Deusto

1. *Introducción*

La elección del tema de las “metáforas nacionalistas” en esta comunicación en el III Congreso de la Asociación Aleph se debió a dos motivos principales. En primer lugar, se trata de un aspecto colateral a mi investigación acerca de la formación del canon nacional, pero que ofrecía en cambio materiales acerca de un campo de interés creciente: la retórica propia del discurso nacionalista; por otra parte, permitía aplicar al estudio literario e historiográfico la metodología de la lingüística cognitiva para el análisis de las metáforas, de gran interés en mi opinión, pero que es escasamente conocida por la crítica literaria.

En efecto, la lingüística cognitiva, que parte de planteamientos científicos generales acerca de los procesos humanos de cognición, otorga a la metáfora un lugar que la mayoría de las demás teorías lingüísticas y literarias le niegan, considerándola, no ya como un elemento excéntrico y propio del lenguaje literario, sino como uno de los mecanismos básicos de cognición, empleado para asimilar a esquemas concretos y conocidos conceptos abstractos o complejos². Además, permite el análisis científico de un fenómeno que en demasiadas ocasiones queda al arbitrio impresionista del crítico, y muy raras veces escapa del texto concreto para buscar sistematizaciones en el ámbito cultural o temporal.

Es cierto que las metáforas estudiadas en este trabajo no están tomadas del lenguaje ordinario, como suelen estarlo las que son objeto de la lingüística cognitiva. No por ello, sin embargo, se limitan a ser metáforas aisladas, originadas por el genio individual, sino que, como intentaré demostrar, transparentan abstracciones subyacentes comunes a varios autores, y por tanto pertenecen al acervo cultural compartido por ellos, a su cosmovisión nacionalista y romántica.

2. *Las Historias “románticas” de la Literatura Española*

La denominación de “Historiografía romántica” pretende acotar un grupo de obras, de entre las historias literarias escritas durante el siglo XIX, que responden a similares concepciones acerca de la nación, la historia y la literatura, a partir de postulados heredados del romanticismo alemán.

¹ La presente comunicación forma parte de la investigación sobre *Historia de la Literatura Española e Identidad Nacional*, que realizo con la ayuda de una beca del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. Además, es también resultado del curso de doctorado sobre *Lingüística cognitiva* impartido por Iraide Ibarretxe-Antuñano y Aitor Ibarrola en la Universidad de Deusto (2001–2).

² Para una introducción general a la lingüística cognitiva, véase Gibbs y Steen (1997); respecto al papel de la metáfora, debe consultarse la obra fundamental de Lakoff y Johnson (1980), así como los estudios recopilados por Cuenca y Hilferty (1999)

Dichas obras se caracterizan, en cuanto al fondo, por compartir la teoría Herderiana del *expresionismo* (I. Berlin, 2000:199), es decir, la creencia de que la cultura, el arte y la literatura en particular, representan los valores propios del *Volkgeist* o espíritu del pueblo; por recuperar los textos del Siglo de Oro y de la Edad Media, especialmente las de carácter popular, frente al olvido y al rechazo del periodo neoclásico, y por promulgar la ruptura de toda norma apriorística y su sumisión al genio individual y colectivo; en cuanto a la forma, por establecer el género histórico-narrativo frente al enciclopédico-erudito, y por utilizar un lenguaje retórico, subjetivo, algo alambicado y, por todo ello, abundante en metáforas.

Las obras seleccionadas con este criterio, todas anteriores a la gran revolución filológica llevada a cabo en España por Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo, y escritas tanto por autores españoles como extranjeros, son las siguientes: el *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del teatro* de Agustín Durán (1828), las *Historias de la Literatura Española* escritas por Bouterwek (1829), Sismondi (1841-2) y Ticknor; la *Historia Crítica de la Literatura española* de Amador de los Ríos (1861-5), la *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España* de Adolfo Federico Conde de Schack (1885) y por último la *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, de F. Wolf escrita originalmente en 1859, pero publicada en castellano en 1894, en traducción de Unamuno y con notas de Menéndez Pelayo.

Así pues, van a constituir nuestro objeto de análisis a partir de ahora las metáforas que, en ese *corpus* concreto, sirven para identificar y caracterizar tanto a la nación como a la literatura nacional, y para investigar si se trata de metáforas debidas al genio individual, o si por el contrario, como creemos, definen un conjunto de presuposiciones y creencias subyacentes comunes. Cabe preguntarse, por otra parte, si lo que para nosotros no pasan de ser metáforas (bastante tópicas algunas de ellas), todavía, en la época en que se escribieron las obras estudiadas, no conservan un sentido recto y literal para los autores que las emplean, con lo cual resultarían aún más significativas de su modo de concebir el mundo.

3. Metáforas de la nación española

3.1. La nación es un ser humano

La primera de las metáforas que se hace evidente es una *personificación*: LA NACIÓN ES UN SER HUMANO, que no es sino una versión más concreta de LA NACIÓN ES UN SER VIVO. Esta metáfora se manifiesta en realizaciones tan convencionales como el asignar una época de surgimiento a la nación, ya sea la Edad Media (Bouterwek, 1829: 25; Simonde de Sismondi, 1841: I, 8; Schack 1885: I,165) o la más lejana Antigüedad; no así una fecha de defunción, puesto que las naciones, al menos hasta donde interesa a los historiadores, no mueren, aunque pasen por periodos de decadencia y adormecimiento.

De igual modo, y como los animales o los seres humanos, las naciones (y su literatura) atraviesan diversas edades, desde la infancia hasta la vejez, pasando, por supuesto, por la edad adulta. Esto, que en algunos autores no pasa de ser un mero apunte tópico (“...más de treinta años después de la publicación de aquellas comedias, encontramos todavía nuestra escena en el estado de la *infancia*”, Gil de Zárate, 1844:II, 84; “...candidez *infantil* [del *Auto de los Reyes Magos*]”, Amador de los Ríos, 1861-5:III, 14), tiene en cambio una importancia mucho mayor cuando, como F. Wof, se establece una correlación entre cada edad y la literatura que le es propia:

Si un pueblo ha pasado de la *juventud*, sumida aún en los recuerdos crédulos, a la *edad viril* que se preocupa ya de los combates y cuidados del presente, cantará, sí, en canciones épicas y con objetiva ingenuidad sus sucesos y los hechos de sus héroes (Wolf, 1894:II, 123)

También pertenecerían al mismo tronco metafórico aquellas ocasiones en las que la nación es presentada como sujeto de verbos que exigen la característica +*vivo* y +*humano*. Tal sucede en el siguiente ejemplo, en que la nación, identificada con un niño, es “calmada” y “alentada” simultáneamente por los poetas.

...traída la *nación* al estado de pueblo primitivo... ha menester alrededor de su *cuna* generosos cantores, que *adormeciendo* sus pesares, *despierten* su *virilidad* y enciendan su *fe* y su *patriotismo* (Amador de los Ríos, 1861-5:II, 192)

Pero la característica humana más notable que se atribuye a la nación desde posturas nacionalistas, a partir de los postulados de Herder aceptados por Schlegel, es la de tener un espíritu, un carácter, el *Volkgeist*:

Lo que llamamos *espíritu nacional* es casi tan exclusivo como el impulso que dirigía a los hombres considerados aisladamente (Durán, 1828:66)

...basta la colección de estas poesías para dar a conocer al historiador de la literatura española el *carácter* de esta nación (Bouterwek, 1829:47)

Este carácter, además, debe ser expresado preferentemente en la literatura nacional, sobre todo en la popular, de acuerdo al principio *expresionista* a que hacíamos referencia más arriba.

...aquella poesía, que nacida en la cuna misma de la nación, estaba destinada a reflejar en todas edades el *genio peculiar* de nuestra cultura (Amador de los Ríos, 1861-5:III, 172)

En las épocas afortunadas, las naciones aplauden espontáneamente sólo lo bello, y las obras dramáticas, de acuerdo en todo con el espíritu del pueblo, crean sólo lo grande y lo verdadero (Schack 1885:I,56)

3.2. *La nación es la tierra; la literatura es la planta*

Sin duda mucho más interesante, por el número de realizaciones en el corpus estudiado, y por ser mucho más específica de este tipo de obras, es el conjunto de metáforas organizadas en torno a LA NACIÓN ES LA TIERRA y LA LITERATURA ES LA PLANTA, que forman, estas sí, un auténtico *mapa cognitivo*, un haz de metáforas en las que el dominio de origen (la agricultura) se proyecta con mayor complejidad sobre el de destino (la nación y su literatura).

Aunque hay gran variedad en las realizaciones de estas metáforas, en todas ellas se mantiene un mismo esquema conceptual profundo, en el que una serie de elementos del campo de origen (la TIERRA, el AGUA, la SEMILLA), identificados diversamente en el campo de destino (la LITERATURA, el CARÁCTER NACIONAL, el CRISTIANISMO) dan como resultado final la PLANTA, la FLOR, es decir, en este caso unívocamente, la LITERATURA.

El primero de los conceptos, el elemento inicial de todo el proceso, es la TIERRA, que se identifica principalmente con la NACIÓN: “La literatura que *nace en nuestro suelo* es enteramente *espontánea*” (Amador de los Ríos, 1861-5: II, 489). En este caso, cabe apuntar, nos encontramos más bien ante una metonimia que ante una metáfora, ya que el

suelo, la tierra, el territorio, es un componente (desde el punto de vista nacionalista) de la propia nación, por lo que podría decirse que una parte ha sido empleada para referirse al todo. Plenamente metafórico, en cambio, es el siguiente ejemplo, donde el *suelo* no puede ya referirse al territorio físico, sino al ambiente cultural y moral del pueblo:

Apenas hallamos en España la elocuencia forense o de discusión; el estado de las cosas públicas, las instituciones políticas y eclesiásticas del país, y estamos por decir hasta el carácter mismo de sus habitantes, se oponían al desarrollo de una *planta* que sólo *florece* en el *suelo* de la libertad (Ticknor, 1851-6:III, 358)

En segundo lugar, puede considerarse también incluida en esta serie, aunque no de forma tan directa, la metáfora LA NACIÓN / LA LITERATURA ES AGUA:

El libro del Archipreste de Hita venía por el contrario a aparecer como inmenso *lago*, donde se recogían nuevamente todas las *aguas* de *ríos* tan caudalosos, como clarísimo espejo en que se reflejaban... (Amador de los Ríos, 1861-5: IV, 160)

Con arreglo al plan de esta obra, la historia de la decadencia de la literatura y del arte dramático en España, debe ser más bien bosquejado que prolijamente expuesto, porque la vista no se recrea gozosa en *ríos* casi secos, sino en *corrientes* caudalosas y de dilatadas orillas, o en los que llevan trazas de serlo (Schack, 1855:V, 299)

Pese a que esta metáfora es más amplia y tiene ramificaciones distintas a la alegoría agrícola de que venimos hablando, sin embargo entra a formar parte en el sistema al considerar el agua como elemento fecundante, como en los siguientes ejemplos:

Semejante a un inmenso y clarísimo *lago*, de donde en momento dado se desprenden caudalosos *ríos* que van a *fecundar* extendidas y risueñas *comarcas*, entraña al par la oda, la epopeya y el drama (Amador de los Ríos, 1861-5: III, 270)

...encaminándose [la poesía], aunque por distinto cauce, a *fecundar* las dilatadas comarcas, donde *arraiga* y *florece* el *árbol* corpulento y frondoso, a cuya sombra majestuosa debían cobijarse el rey Conquistador y el rey Sabio, Ausias March y Juan de Mena, Lope de Vega y Cervantes (Amador de los Ríos 1861-5:II, 250)

El tercer elemento metafórico que, junto con la TIERRA y el AGUA se necesita para producir la PLANTA, es decir, la LITERATURA, es la SEMILLA. Esta puede ser una influencia religiosa, cultural, literaria... Cualquier elemento que, llegado al suelo patrio, tenga la capacidad de generar nuevas creaciones:

Apresurábanse a porfía todos los pueblos del Occidente a recibir aquella salutífera *semilla* que tan copiosos *frutos* iba a producir en la futura civilización del mundo [el cristianismo] (Amador de los Ríos, 1861-5:I, 299)

Don Alfonso X no arrojó la feraz *semilla* en piedra dura, como generalmente se había juzgado (Amador de los Ríos, 1861-5: IV, VI)

De aquí la importancia inherente a esos groseros ensayos de la EM (de poco valor, considerados en absoluto), porque son el *germen*, que da vida al *árbol* portentoso del drama romántico (Schack, 1885:I, 90)

Cuando se reúnen todos estos elementos, y las circunstancias propicias, el resultado es la FLOR, metáfora prototípica del arte en general y de la literatura en particular, y el FRUTO, como producto último.

Se echaba de ver que había de transcurrir mucho tiempo antes que la *savia* bienhechora se extendiese a todos los ramos de cultura, y más tiempo todavía antes de que pudiera revivir aquella elegante literatura, *flor* delicada y producto exclusivo de una verdadera civilización. (Ticknor 1851-6:IV, 54)

La edad literaria de los Reyes Católicos es en verdad una época de *floreCIMIENTO* y de *granazón* para los ingenios españoles (Amador de los Ríos, 1861-5: VII, 415)

Habíale dotado la naturaleza, no sólo de aquella perfecta armonía de todas las facultades del alma, *germen* del arte, que es la *flor* más bella del espíritu humano (Schack 1885: II, 434)

Pero el sistema metafórico literario-agrícola no termina en este punto, con la producción de la obra literaria. Aún pueden distinguirse tipos diversos de LITERATURA, o sea, de PLANTAS. En primer lugar, puede trazarse una separación entre las formaciones vegetales *naturales*, *salvajes*, *espontáneas*, y la cultivada por la mano del hombre, *artificial*, *manipulada*, *premeditada*. Es decir, se establece el par metafórico LA LITERATURA POPULAR/ROMÁNTICA ES UNA SELVA frente a LA LITERATURA ERUDITA/CLÁSICA ES UN JARDÍN, prefiriendo el historiador la primera sobre la segunda:

¿Por ventura los *jardines* cuidadosamente adornados producen el mismo interés, y agradan con medios y formas idénticas a las que presenta la *inculta naturaleza* observada desde las altas cumbres del Apenino? (Durán, 1828:57)

Esta oposición entre teatro *clásico* (griego principalmente) y teatro *romántico* (inglés y español del siglo XVI y XVII) no es compartida con Schack, quien responde empleando otra metáfora, la de la SEMILLA como elemento generador de la literatura, para igualar a los tres teatros (griego, inglés y español):

¿Cuál es el *germen*, cuyo desarrollo sereno y fructuoso se nos muestra tan lozano y lleno de vigor, así en un pueblo del Norte como del Mediodía?... El *principio vital*, así del arte antiguo como del moderno; el principio que engendró en su fondo y en su forma, primero al drama griego y después al inglés y al español, yace en la tradición poética y popular (Schack 1885:II, 177)

Finalmente, también el paso del tiempo se refleja en la evolución de las *plantas* resultantes de la creación espontánea del pueblo: aquí, la progresión por *edades* condicionada por la metáfora LA NACIÓN ES UN SER HUMANO ha sido sustituida por el ciclo estacional correspondiente a LA LITERATURA ES UNA PLANTA. Además, en este caso, el autor aprovecha en su beneficio la polisemia de la palabra “hoja”:

...cerramos nuestra hojeada sobre los Romances como la abrimos: con las *hojas* volantes de la *selva* de la poesía popular... ya no son las *hojas primaverales*, jugosas, verdes, frescas, aromáticas de la *selva* virgen bravía y no profanada, sino que están medio *ahogadas* por el calor de estufa del arte, son en su mitad *hojas otoñales* contaminadas con la suciedad de la ordinariez, hojas de las polvorientas *alamedas* de los arrabales (Wolf: 1894:II, 113)

¿Qué ventaja ofrecía a los autores la metáfora agrícola sobre otras posibles? ¿Por qué existe esta constancia, en autores separados por cincuenta años y de nacionalidades diversas, en emplear el mismo esquema conceptual? En primer lugar, acentúa el carácter *natural*, *orgánico* y *espontáneo* de la literatura nacional, especialmente de la literatura popular; además, pone de manifiesto de una manera gráfica la estrecha relación entre nación (TIERRA, SUELO) y literatura (FLOR, FRUTO), la segunda producto de la primera;

por último, permite incluir en el proceso otros elementos, tales como las influencias autóctonas o extranjeras, el espíritu de la nación o la creatividad del individuo, como coadyuvantes (SEMILLAS, AGUA) al proceso de producción.

El que sea ésta y no otra la metáfora primordialmente elegida por los autores no es, por tanto, casual; así se observa en el ejemplo siguiente, en que se establece el par de metáforas LA LITERATURA POPULAR ES UNA FLOR frente a LA LITERATURA CULTA ES UNA ESTATUA / PIEDRA, donde la oposición la establecen los rasgos *natural / artificial* y *orgánico / inorgánico*:

Esta ignorancia y desprecio de la literatura popular eran consecuencia por un lado del exclusivismo, llevado al colmo, de la dirección humanística erudita, que pisoteaba desatenta las frescas *flores silvestres* del suelo patrio para desenterrar *hermosas petrificaciones y bustos marmóreos* (Wolf, 1894:II, 7)

3.3. La nación es un edificio

Por último, aunque menos rica en matices e interrelaciones que la anterior, también resulta interesante la metáfora LA NACIÓN ES UN EDIFICIO, que presenta a su vez la variante LA LITERATURA NACIONAL ES UN EDIFICIO/MONUMENTO. La principal característica de la nación que se resalta con esta metáfora es la de su progresiva formación en el tiempo: su carácter de construcción colectiva:

O tal vez el genio nacional, saltando por cima de todo aquello que embaraza sus nobles instintos, y rechazando auxilios extraños que amengüen su antigua energía, tome sin vacilar el verdadero camino, completando el *suntuoso edificio* de su literatura (Ticknor, 1851-6:IV, 154)

En otras ocasiones es el genio individual el que contribuye decisivamente a la culminación de la obra común. Así sucede con autores claves de la historia literaria, como Lope de Vega:

...levantando el colosal e imperecedero *edificio* que constituye la más alta gloria de las letras patrias. Tal fue la obra que la Providencia reservaba al gran Lope de Vega” (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 499)

La metáfora básica (el EDIFICIO) presenta realizaciones parciales: los distintos momentos históricos y culturales, así como los hitos literarios que los jalonan aparecen como *primeras piedra, base o cimientos, columnas o cúpula*. He aquí algunos ejemplos:

el primer acento de la musa castellana es el eco del sentimiento popular, la *primera piedra* que sirve de *cimiento* a la literatura nacional es una voz que se oye entre combates y batallas, entre acometidas y algaradas (Ticknor, 1851-6:I, 10-11)

Dios y libertad debía ser el símbolo de aquella civilización, que se levantaba sobre tan anchos *cimientos* (Amador de los Ríos, 1861-5:II, 24)

el sentimiento religioso, que era una de las *bases* capitales en que estribaba el *edificio* de la poesía castellana (Amador de los Ríos, 1861-5: III, 275)

Cabe señalar, por otra parte, que la metáfora conceptual LA LITERATURA ES UN EDIFICIO se combina también con la metáfora posicional ARRIBA ES MEJOR, junto a ARRIBA ES MÁS MODERNO, atraída por el campo de origen (la construcción): a medida

que el tiempo avanza, el edificio asciende desde los *cimientos* (la Edad Media) hasta la *cúpula*, que no es sólo el eslabón más moderno de la historia literaria, sino también su muestra de mayor calidad, su culminación tanto cronológica como cualitativa.

había dotes dramáticas, que no alcanzadas por Lope, dejaban a sus sucesores la gloria de perfeccionar su obra, si bien tuvo él la de echar los *cimientos* del *edificio* (Gil de Zárate, 1844:II, 273)

en ellas contemplamos el firme y duradero *cimiento* del magnífico e inmortal *edificio* en cuya *cúpula* replandecen las figuras de Garcilaso y de Herrera, de Lope de Vega y de Calderón, de Mariana y de Cervantes (Amador de los Ríos, 1861-5: II, 299-300)

En este último caso, así como en el *suntuoso edificio* citado más arriba, es evidente que al carácter colectivo de su producción se une el componente estético, punto común de la obra de arte arquitectónica y la literaria.

4. Conclusión: ¿metáforas “nacionalistas”?

Después de los ejemplos acumulados hasta aquí, cabe preguntarse si, efectivamente, pueden calificarse estas metáforas como *nacionalistas*. La respuesta, como espero haber probado, debe ser positiva, por dos razones.

En primer lugar, porque estas mismas metáforas transparentan una determinada visión de la nación: la metáfora LA NACIÓN ES UN SER HUMANO presupone considerar a la nación como un ser vivo, con una individualidad, un carácter propio, expresado en su literatura; además, permite identificar su trascurso histórico con las etapas básicas del desarrollo humano: nacimiento, infancia, juventud, madurez, etc, y hacerla sujeto de acciones humanas. Las metáforas LA NACIÓN ES LA TIERRA y LA LITERATURA ES UNA PLANTA acentúan, como veíamos, la profunda relación entre ambos elementos, explicando al segundo como un producto natural, espontáneo y orgánico de aquella; permite, además, distinguir entre las creaciones populares (*silvestres, selvas*) de las eruditas (*jardines, estatuas*). Por último, la metáfora LA NACIÓN/LA LITERATURA NACIONAL ES UN EDIFICIO acentúa tanto el carácter colectivo de la nación como su construcción progresiva a lo largo de la historia.

Estas concepciones presuponen compartir las creencias herderianas y schlegelianas en la existencia de las naciones, su posesión de un *Volkgeist* y la representatividad nacional de la literatura, es decir, compartir el ideario nacionalista romántico. Además, la exaltación de la literatura popular y de la Edad Media, típicas de este periodo de la historiografía literaria, son perfectamente coherentes con la metáfora agrícola, así como con la arquitectónica.

La segunda razón por la que estas metáforas podrían considerarse como “nacionalistas”, aunque en este caso se trata más de una propuesta para estudios posteriores que de una conclusión del presente, sería la coincidencia en el uso de estas mismas metáforas por parte de escritores de otros ámbitos, géneros y épocas. Como ya hemos indicado anteriormente, los autores estudiados aquí pertenecen a varias generaciones sucesivas, y a países diversos (Alemania, Francia, España...). Serían necesarios nuevos trabajos que, como el de Nanclares Gómez (1998), comparen los símbolos y metáforas empleados por autores pertenecientes a nacionalismos distintos, y que incluyan no sólo los nacionalismos denominados periféricos o centrífugos, sino también el nacionalismo español, estatal y centrípeto.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1861-65): *Historia Crítica de la Literatura Española*, 7 vols., Imprenta de José Rodríguez, Madrid
- BERLIN, Isaiah (2000): *Vico y Herder*, Madrid, Cátedra
- BOUTERWEK, Friedrich (1829): *Historia de la literatura española : desde el siglo XIII hasta principios del XVI*, trad. J. Gómez de la Cortina y N. Hugalde y Mollinedo, Madrid, Verbum, , 2002
- CUENCA, María Josep y HILFERTY, Joseph (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona, Ariel.
- DURÁN, Agustín (1828): *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del teatro español*, Ágora, Málaga, 2001
- GIBBS, Raymond W. Jr.y STEEN, Gerard J., ed. (1997): *Metaphor in Cognitive Linguistics. Selected papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference*, Amsterdam, John Benjamin Publishing Company.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicado Press.
- NANCLARES GÓMEZ, Gustavo (1988): *Tras el reino de piedra: una aproximación a la literatura nacionalista vasca y gallega de los años 60*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Alava
- SCHACK, Adolfo Federico, Conde de (1885): *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España*, trad. E. Mier, 5 vols., Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.
- SIMONDE DE SISMONDI, Jean Charles-Leonard (1841-42): *Historia de la literatura española: desde mediados del siglo XII hasta nuestros días*, 2 vols, trad. J. Lorenzo Figueroa y J. Amador de los Ríos, Sevilla.
- TICKNOR, George (1851-1856): *Historia de la literatura español*, trad. de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, 4 vols, Madrid, Imprenta de la Publicidad.
- WOLF, Fernando (1894): *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, 2 vols, trad. de Unamuno, notas y adiciones por Menéndez y Pelayo, La España Moderna, Madrid

PROEL O LA POSIBILIDAD DE ECLECTICISMO EN LAS REVISTAS DE POSGUERRA

BEGOÑA REGUEIRO SALGADO
U.C.M.

1. *Historia de Proel*

Ya desde principios de siglo las revistas adquieren una importancia fundamental dentro de la literatura española. Revistas y antologías se convierten en el vehículo del momento para la presentación de nuevos poetas y nuevos movimientos, así como en el lugar más idóneo para la publicación de “manifiestos poéticos” introducidos a modo de prólogo. El auge de las revistas literarias se mantiene al acercarnos a la mitad del siglo y, en los años de inmediata posguerra, vemos cómo brotan de nuevo una serie de publicaciones con la finalidad principal de recobrar el mundo cultural de la convaleciente España. Junto a revistas como *Garcilaso* o *Espadaña*, encontramos *Proel*.

Proel nace en Santander en abril de 1944 gracias al esfuerzo de sus “seis fundadores y medio”: Carlos G. Salomón, Enrique Sordo Lamadrid, Guillermo Ortiz García, y Domingo Badía; autores también de la anterior *Novus* (1942)¹. Según Fanny Rubio, es en el Ateneo de Santander donde surge la idea de la nueva revista a partir del contacto con Pancho Cossío y Pedro Gómez Cantolla, quien conseguiría del gobernador civil Joaquín Reguera Sevilla una subvención para la revista. La versión de De la Torre García difiere ligeramente. Según este crítico, fue Enrique Sordo el que se puso en contacto con Joaquín Reguera, que admitió subvencionar la revista a condición de ser él el que eligiera el director de la misma: Pedro Gómez Cantolla, subjefe provincial del Movimiento. A pesar de lo esperable, ni Cantolla ni Reguera ejercieron jamás la menor influencia sobre el grupo para tratar de hacer de la revista un órgano político (de hecho su apertura a autores de todas las ideologías les causó problemas en alguna ocasión)².

La larga vida de esta revista se divide en dos etapas. La primera, abarca desde abril 1944 hasta septiembre de 1945, y está formada por dieciocho números mensuales, con la particularidad de tres números dobles (números 5-6, 7-8, 11-12) y un número triple (15-17). Poco más de medio año después del fin de esta primera etapa, y siendo José Luis Hidalgo uno de sus mayores promotores, se inicia el segundo momento de *Proel*. Este nuevo periodo consta de seis números semestrales (primavera, otoño, invierno...), y abarca hasta 1955³. En él, *Proel* deja de ser únicamente una revista de poesía para abarcar un contenido más amplio en el que se da cabida a todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales (pintura, cine, teatro...). En esta etapa, el hombre fuerte de *Proel* será José Hierro.

Dentro de la evolución de la revista, es interesante observar cómo las diferentes figuras integradas van introduciendo variaciones. Los dos primeros cambios, (sin influjos externos) se suceden entre la primera y la segunda salida. A partir del número 2, *Proel* se establece como revista de grupo y comienza a incorporar poesía y prosa. Por lo

¹ Emilio E. De Torre García incluye en el grupo inicial a Carlos Nieto, Luis Jesús Reina, Marino Sánchez, Marcelo Arroitiá-Jáuregui y Leopoldo Rodríguez Alcalde.

² Dice Ricardo Gullón, estando ya en el destierro: “(hubo) presiones sobre Reguera y Cantolla porque *Proel* había acogido a hombres de todas las tendencias, y eso, en cierto sector, no gustaba” (recogido en De la Torre, 1994: 43)

³ La fuente es Fanny Rubio (2004). En otras fuente se señala 1950 como año final de la publicación.

demás, los tres primeros números tienen bastante de garcilasista e incorporan principalmente sonetos con los mismos temas que encontrábamos en *Garcilaso*. A partir del número 4, con la incorporación de los autores conocidos como “la Quinta del 42” (Hidalgo, Maruri y Hierro)⁴ la revista empieza a adoptar una actitud de mayor compromiso con la realidad del momento⁵. En especial será determinante la influencia de Hidalgo, que representará la faceta comprometida, a partir de la asociación de la vida con las ideas de dolor, muerte y sangre. El número 5-6 presenta novedades en lo tocante a las secciones, pues en este número comienza a realizarse crítica literaria bajo el título de sección “Nuestra opinión” y encontramos por primera vez el apartado de “Antología”, que se mantendrá hasta el final de esta etapa. De vital importancia dentro de la evolución de la revista será el número 13, número especial de primer aniversario. En la celebración de este primer año, los miembros de *Proel* reafirman su ausencia de escuela y constatan que la revista ha crecido en popularidad y calidad, unidos a ella varios autores de renombre. En él se incorpora al equipo Ricardo Gullón, que retoma la sección de crítica. Con frecuencia, la revista aparece vinculada con la introducción del existencialismo pero estas páginas nos recuerdan que tampoco debemos olvidar su relación con el Neorromanticismo. El número 18 cierra la primera etapa y se erige como punto culminante de la gradual perfección de la revista. En su gestación tienen especial relevancia los esfuerzos de Ricardo Gullón y José Luis Hidalgo. El que el número se dedique a Quevedo constituye una expresión pública y precisa de la poética y la ética que el Grupo *Proel* venía desarrollando desde sus primeras manifestaciones y marca también el punto de inflexión hacia la nueva etapa. Los proelistas han constatado la posibilidad de colaboraciones ajenas y la venta fácil, de modo que triunfa la idea de Gullón de hacer la revista más cultural, ampliando su carácter esencialmente poético. Este número marcará la identidad del grupo pues, igual que en el 27 con Góngora, o en la inmediata posguerra con Garcilaso, los jóvenes creadores buscan el reflejo de su concepción de la literatura en Quevedo, que de este modo, viene a convertirse en el nuevo maestro de una época que ve en él el modelo de humanización de la poesía y huida de lo puramente estético.

2. *El eclecticismo de Proel*

Ya anticipábamos que la poética de *Proel* se define por la falta de escuela y por la apertura. Para probarlo vamos a apoyarnos en tres pilares: lo que la crítica ha opinado al respecto, lo que los propios miembros de *Proel* afirmaron años más tarde y los elementos que aparecen en la revista como índices de eclecticismo⁶.

2.1. *Crítica*

En general, la crítica está conforme con la afirmación de eclecticismo que los propios interesados realizan. Fanny Rubio deja claro cómo los proelistas hacen constar su desnudez de escuela y habla de innovación y originalidad dentro de la revista. A este

⁴ No todos ellos publican en este número, pero comienzan a ejercer su influencia sobre *Proel*.

⁵ Según Pérez Carrera, es fundamental la influencia que en este sentido ejerce el poema de Maruri “Ciudades amenazadas”, que daría inicio a la actitud crítica frente al tema de la patria. El número 5-6 será el que vea la primera colaboración de José Luis Hidalgo

⁶ Para tratar este aspecto nos centraremos fundamentalmente en la primera etapa de la revista debido a que es la más cercana a la posguerra (momento en el que el eclecticismo es más difícil de mantener) y porque éste es el periodo en el que la publicación es únicamente literaria.

respecto, Hierro, en una entrevista realizada por F. Umbral (1964: 20-21), afirma: “El inevitable reaccionarismo artístico local hizo que nos convirtiésemos en un grupo de vanguardia. Porque no aceptaban en absoluto nada de lo que hacíamos. Pero nosotros no éramos fanáticos ni unos *snobs*”.

La misma autora habla del existencialismo introducido de la mano de Hidalgo. Para Fanny Rubio, la poesía de Hidalgo constituye el contacto con una cultura que se estaba desarrollando fuera de España, fruto del agotamiento producido en la intelectualidad europea a consecuencia de la Guerra Mundial: el existencialismo.

De la Torre García (1994: 43) afirma: “*Proel* se dedica al arte, y a través del arte al hombre”; nos remite así a la rehumanización, que vincula a la introducción sistemática del existencialismo. A su vez, vuelve a afirmar la apertura de *Proel* a todas las tendencias y recoge la opinión de José Manuel Carrera, según el cual, la libertad total se convierte en defecto al provocar la falta de identidad. De la Torre García soluciona esta falta de identidad relacionándola con una herencia neorromántica a partir de la incertidumbre de la que habla Dámaso Alonso, que afirma de la poesía del 36 ser “apasionada, con una temática sin límites, de identidad indecisa, pero humana”⁷. De la Torre García vincula a los proelistas con los poetas que entienden la poesía como comunicación⁸. Según el crítico, para los miembros de esta revista la poesía es comunicación de las experiencias del poeta en libre acción recíproca con su realidad y comunicación de la angustia del poeta al sentirse frustrado en sus acciones por Dios, la muerte o el hombre. De este modo, se introducen el humanismo y el existencialismo como temas, pero recíprocos, no individuales. Bousoño afirma que importa la existencia y lo incluso en el vivir, es decir, la sociedad. Por eso se asumen ideales y preocupaciones de signo colectivo. De la Torre García habla también de la renovación, y afirma que el grupo *Proel* se reúne bajo el estandarte de la renovación artística para un enfrentamiento con el momento histórico a través de una rehumanización del arte. El crítico concluye resumiendo la estética de *Proel* en tres puntos: Rechazo a una estética dirigida a la “minoría selecta”, elección del momento histórico real, introducción de la existencia como tema: humanismo o existencialismo vital y recíproco.

2.2. La opinión de los Proelistas años después

Cuando los años les habían dado la suficiente perspectiva, algunas de las figuras fundamentales de *Proel* hablaron de lo que la revista había significado. Entre estos testimonios hay dos de especial importancia, el de Hierro en la introducción al libro de De la Torre García (1994), y las del propio Cantolla.

Hierro, matizando algunas de las opiniones vertidas en el libro afirma: “Yo no creo que *Proel* se anticipase al triunfo de la poesía social (...), ni que Quevedo sustituyese directamente a Góngora. En medio estaba Garcilaso”⁹.

Las palabras de Cantolla, dichas en 1973, son especialmente significativas, pues constituyen una valoración del papel de *Proel* en los años de su aparición. Dice:

(fue) la primera puerta que se abrió después de la contienda hacia cauces de libertad, de respeto y de convivencia. Aunque con diversidad de opiniones y de creencias, el grupo *Proel* se mantuvo siempre unido y supo ofrecer en todo momento a los demás un ejemplo admirable de vida colectiva¹⁰.

⁷ Citado en De la Torre García (1994: 45).

⁸ Recordemos la polémica que llegará a crearse en torno al tema de si la poesía es comunicación o conocimiento.

⁹ En De la Torre García (1994: 11)

¹⁰ Citado en De la Torre García (1994:16)

Esta idea viene a corroborar la apertura de la revista y es constatada por palabras del mismo Ricardo Gullón desde el destierro¹¹.

Recuperar el arte y en él al hombre y la concordia; ésta es la idea de base sobre la que introducir el existencialismo, el neorromanticismo...la rehumanización.

2.3. *Los testimonios de Proel*

Como decíamos, el elemento fundamental para comprobar el eclecticismo de *Proel*, será el análisis de la propia revista. Lo haremos en este apartado, a partir de la revisión de algunos de los elementos de la misma, especialmente en su primera etapa.

Un primer índice importante serán los autores que colaboran. A lo largo de los catorce números que constituyen la primera etapa de *Proel*, encontramos en sus páginas a ciento siete autores distintos, la mayoría de los cuales aparecen en más de un número. A los pioneros, que ya vimos, se irán uniendo importantes colaboradores que dan un sesgo especial a la revista. La primera incorporación es la de los llamados miembros de la *Quinta del 42*: Hidalgo, Maruri y Hierro, entre los cuales destaca la figura de Hidalgo. A partir del número 13 encontraremos también como figura fundamental a Ricardo Gullón. Admirado y respetado por todos sus compañeros gracias a sus conocimientos y trayectoria, ejerció sobre ellos un magisterio querido y continuado. Es gracias a su esfuerzo y al de Hidalgo el que la revista pueda realizar el número especial homenaje a Quevedo, y fue él quien acercó a figuras como Carmen Conde, Bousoño y Victoriano Cremer. En *Proel* aparecerán también grandes figuras literarias del momento, concentradas principalmente en los dos últimos números y en el especial número 13. En el número 5-6 encontramos ya una colaboración de Gerardo Diego, que volverá a participar en el número 18 con dos colaboraciones. En el número 11-12, hallamos la firma de Rafael Morales. El número triple 15-17 nos trae reunidos a múltiples autores fundamentales pertenecientes a diversas corrientes: modernistas como Juan Ramón Jiménez o Azorín; autores del 27, como Dámaso Alonso o Guillén; escritores del llamado grupo del 36: Dionisio Ridruejo y Luis Rosales; y nombres como Camilo José Cela, José Hierro, Eugenio D'Ors o Ernestina de Champourcín, que representa la incorporación de la poesía hispanoamericana femenina. En el número 18 se incorporan también las firmas de Concha Espina, Vicente Aleixandre, José María Pemán y Manuel Machado. Mención aparte merecen las colaboraciones de Vicente Gaos (n.º 10) Carlos Bousoño (n.º 13 y 15-17), Carmen Conde (13 y 15-17) y José María Valverde en el número 14. Si consultamos el manual de Víctor García de la Concha, vemos como entre la primera generación de escritores existencialistas habla de Carmen Conde como representación de la autenticidad individual y encarnación de la figura romántica del vate. Dentro de la nueva generación de este movimiento menciona a Blas de Otero, Gaos, Bousoño, Valverde y Eugenio de Nora. Gaos, Bousoño y Valverde, los tres presentes en *Proel*, ocupan varias páginas del manual como representantes fundamentales de esta corriente. Hemos de resaltar, además, el que algunos de los poemas que publican pertenecen a libros altamente representativos del existencialismo español (*Sobre la tierra*, de Gaos o *Primavera de la muerte*, de Bousoño).

Nos interesa, también, señalar la presencia en *Proel* de figuras fundamentales de otras revistas poéticas del momento. Entre sus páginas, encontramos a García Nieto, máximo representante de *Garcilaso*, (n.º 5-6, 11-12 y 18), a Victoriano Cremer de *Espadaña* (n.º13), y a Ricardo Juan Blasco, fundador de *Corcel* (n.º 7-8, 11-12 y 18).

¹¹ Ver nota 1.

Especial relevancia a la hora de definir la línea poética de *Proel* adquieren los escritos de crítica literaria en todas sus variantes. Dentro de las presentaciones, que casi podrían considerarse un tipo de manifiesto, debemos comenzar hablando de la que aparece en el primer número de la revista. En ella, Joaquín Reguera Sevilla, mecenas, dirige palabras de aliento a los proelistas y marca algunas de las líneas que rigen la publicación. Bajo el título de “Introducción a la poesía”, Reguera Sevilla (1944: 1) da una pauta fundamental: “no se trata de dogmatizar en poesía”, consigna que mantendrán en todo momento y que les hará mantener una actitud abierta a todo tipo de colaboraciones. Asimismo, encontramos la definición de lo que comienza siendo *Proel*: la revista de unos jóvenes que aún no han visto sus libros salir a la luz. Éste es el comienzo, el papel que acaba teniendo *Proel* dentro de nuestras letras ya lo hemos visto. “Pórtico”, en el número 2 (mayo de 1944), sin firma y en primera página, viene a redundar en la idea del no dogmatismo, y se dice “Junto a nosotros tienen un remo los que traigan una mano firme y una voz sincera para cantar”. Además, defienden su posición literaria y afirman: “Quisieron que cantáramos a las cosas del suelo cuando queda tanto cielo y tanto meridiano por cantar”; “no soltamos el timón ni lo cedemos. No queremos vueltas atrás ni capitanes arañas”. El número 4 (julio de 1944: 1) de nuevo se abre con una especie de manifiesto, esta vez con el título de “Nuestra voz repetida”. Las ideas son las mismas y se insiste de nuevo en la desnudez de escuela de *Proel*: “Ni tenemos un especial interés en esta ruta o la otra, con tal de que la elegida no sea coja o tuerta”, “desnudo, sin uniforme, en cualquier bienvestir os recibe, tan sólo una limpia y joven actitud os pedimos”. En este caso se añade un nuevo matiz, la originalidad, la innovación: “(jóvenes que) saben cortar a tiempo por lo sano el miembro escandaloso, gangrenado de imitaciones constantes inaccesibles al torrente generoso de sangre nueva”. Reguera Sevilla vuelve a tomar la voz en el número 13 de la revista con motivo de la celebración del primer aniversario de la misma. Esta vez se centra en la poesía, a la que define como un sedante, como un refugio y un sortilegio que nos permite volar: “El verso hoy es un sedante para el alma atormentada por noticias infrahumanas”, “y el poeta es el mago bueno que por unos instantes nos hace creer que no tenemos amarras y que podemos volar” (Reguera Sevilla, 1945: 1). Sin embargo, no está defendiendo una poesía de evasión pues también afirma: “exige algo más que el deleite de los sentidos, se elevan hacia las elucubraciones del espíritu.” En lo que se refiere a la crítica de libros, vemos que se centran sobre todo en autores próximos al existencialismo. Como reseñas propiamente dichas, únicamente encontramos dos, a un libro de Hidalgo y a uno de Carmen Conde. En el caso de Hidalgo, resulta significativa, por lo extensible a toda la poética de *Proel*, la siguiente afirmación: “Grito desorbitado e inabarcable que proclama la necesidad de despojarse de todas las vestiduras (...) para que la luz de las albas repetidas nos purifique hasta el tuétano”(Sordo, 1944: 31). En el caso de Carmen Conde la reseña se realiza de su libro *Ansia de la gracia*. De ella se señala especialmente la intimidad de sus versos, que surgen del fondo de su alma y transmiten un mensaje personal. El mismo Ricardo Gullón, encargado de realizar esta reseña, caracteriza esta poesía como romántica. Carmen Conde vuelve a ser el centro de atención en el texto de Dámaso Alonso “Pasión de Carmen Conde”, que aparece en el número 15-17 y ya no se centra en un único libro sino que constituye una crítica a la obra global de la autora. De nuevo, lo que se establece como característico de ella es “la indagación hacia el centro mismo del misterio poético”. Otros dos artículos de especial interés en referencia al tema de la literatura son “En torno a García Lorca” y “Defensa del Romanticismo”, ambos de Anselmo Donázar. El primero de ellos aparece en el número 7-8 y es especialmente relevante como defensa y reivindicación del poeta granadino, figura controvertida dentro del Régimen. Es curioso observar el modo en que

Donázar comienza justificando su admiración literaria hacia el poeta a pesar de sus extravagancias: “Dios se magnifica en dotar a buenos y malos, aun aquellos que de Él blasfeman” (Donázar, 1944: 11)¹². Lorca vuelve a aparecer cercano al Romanticismo¹³, pero en este caso habla de un “romanticismo sangriento” que “le golpea las sienes y le obliga a seguir”. A partir de la poesía de influencia surrealista de Lorca (aunque en ningún momento aparece este adjetivo en el artículo), el autor aprovecha también para hacer una defensa de las vanguardias, así como de la poesía culturalista de mayor oscuridad conceptual. Afirma: “eso de dar por supuesta una diafanidad meridiana para toda composición es una holgazanería”, “puede haber poetas que tengan pleno derecho a presentar poesía inasequible a simple vista y sin embargo, cuajada de realidades magníficas”, “los poetas pueden confiar en la reflexión de los lectores como confían en que son inteligentes...”. Por último, aparece una defensa explícita de la libertad frente a las preceptivas “¿Quién ha definido exhaustivamente al poeta? ¿quién es el cándido que supone que los poetas nacen de las Preceptivas?”. También de Anselmo Donázar, “Defensa del Romanticismo”, publicado en el número 9, resulta altamente ilustrativo de la importancia de este movimiento, como vemos cuando afirma: “El Romanticismo se parte hoy en tantas facetas que quizás no haya más que poesía romántica”¹⁴ (Donázar, 1944: 6-7). Como contrapunto a estas ideas, encontramos la opinión de Santos Torroella en “Márgenes”, donde después de equiparar la poesía a la angustia y el sufrimiento, afirma: “no puede servir de justificación para aprobar una poesía hecha de rebuscamientos y oscuridades de expresión con todas las torceduras del ingenio subsiguientes y que no pasan de ser vulgar juego cuando no vulgar charada”(Santos Torroella, 1944: 31-32). Para cerrar este apartado, nos quedaría mencionar algunos otros estudios sobre autores clásicos, como Fray Antonio de Guevara en el nº 13 y fundamentalmente los estudios y ensayos dedicados a Quevedo en el número que se le dedica. La crítica ha dado especial importancia a estos textos por lo que significan en cuanto a reconocimiento y expresión pública y precisa de la poética y la ética del Grupo Proel a través de la elección de un nuevo modelo, Quevedo, que viene a desbancar a Garcilaso y a Góngora. Las opiniones que los distintos colaboradores viertan sobre el maestro serán también una manera de definirse y definir a *Proel*. Concha Espina, al reconocer a Quevedo como egregio capitán de la barca de *Proel*, destaca la intensidad vital de los integrantes de la revista. Arroitia-Jáuregui destaca el sentimiento en los versos de Quevedo y Ricardo Juan Blasco afirma aspirar a la fuerza y vigor de la poesía de Quevedo, al que define como hombre creador dentro del marco de su sociedad y su circunstancia. Estas apelaciones a la intensidad vital de Quevedo, a su rebeldía, a su sentimiento y a su compromiso respecto a su ética particular, no dejan de ser una manera de definir lo que ellos mismos buscan, un compromiso con su tiempo mediante una ética particular que pasa por la apertura, la conciliación y el arte que vuelve los ojos al ser humano.

3. Conclusión

Proel nace en un momento difícil. En 1944 aún hace apenas cinco años del fin de la Guerra Civil, aún están abiertas muchas heridas y España vive una situación de cerrazón y aislamiento. El exilio exterior o interior ha hecho que se produzca un silencio poético y los jóvenes escritores del momento tratan de volver a tomar la voz. No es cierto que

¹² Todas las citas de este artículo se localizan en la misma referencia.

¹³ Algo más adelante veremos el amplísimo concepto de Romanticismo que maneja Donázar.

¹⁴ De hecho, incluye dentro del Romanticismo a Bécquer, Diego, Zorrilla y Lorca, y añade “desde entonces acá cada lira romántica tiene su cuerda propia” (Donázar, 1945: 6)

existiesen enfrentamientos personales entre los miembros de las distintas revistas, pero sí es verdad que cada una de las revistas existentes (*Garcilaso, Espadaña...*) tomó postura al definir una línea poética. *Proel* se separa de todas ellas, pues su línea poética es la ausencia de escuela, la apertura a todos aquellos que “traigan una mano firme y una voz sincera para cantar”. *Proel* aspira al arte y a llegar al hombre por medio del arte, por eso no defiende credos poéticos ni políticos. Se trata de una revista abierta, como hemos visto. Lo que les unirá será la búsqueda de la renovación artística para un enfrentamiento con el momento histórico a través de una rehumanización del arte. Romanticismo, existencialismo...pero ante todo Humanismo, y con el humanismo la apertura y el arte para dar lugar a una publicación admirada y valorada por las más grandes figuras de nuestras letras.

BIBLIOGRAFÍA

- Proel*, nº1-18, de Abril de 1944 a Septiembre de 1945.
- DE TORRE GARCÍA, Emilio E. (1994): *Proel (Santander, 1945-1950): revista de poesía, revista de compromiso*; ed. E. De Torre; Madrid, Verbum, D.L.
- FUNDACIÓN SANTILLANA (1994): *Memoria de José Luis Hidalgo en el cincuenta aniversario de Proel*, Santillana del Mar, Fundación Santillana, D.L.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987): *La poesía española de 1935 a 1976; II De la poesía existencial a la poesía social (1944-1959)*; Madrid, Cátedra.
- RUBIO GÁMEZ, Fanny (2004): *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Alicante, Universidad.
- UMBRAL, Francisco (1964) : “Proel en diez preguntas a José Hierro”, en *Poesía Española*.

MAX AUB Y LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA EN EL EXILIO DE 1939

EVA SOLER SASERA
Universitat de València

Titular esta comunicación “Max Aub y la historiografía literaria en el exilio de 1939” cristaliza un enfoque que quiero dejar patente: en primer lugar, que el escritor español y ciudadano mexicano Max Aub se encuentra inserto en una circunstancia histórica, la del exilio español del 39, que marca profundamente su obra y, en concreto, sus reflexiones acerca de “lo español”, sea su historia o su literatura, o los dos aspectos a la vez; en segundo lugar, que la escritura de historiografía literaria, ocupación alimenticia para Aub, no es un hecho aislado entre los españoles trasterrados o desterrados quienes dedicaron gran parte de su obra en el exilio al pensamiento, a la crítica y, en menor medida, a la historiografía. Es el caso de pensadores, críticos y creadores como Francisco Ayala, Américo Castro, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda, María Zambrano, Manuel Tuñón de Lara, Vicente Llorens, Guillermo de Torre y tantos otros. En esta línea, importa principalmente el trabajo del alicantino Juan Chabás no sólo por la amistad que le unió a Aub, finalmente truncada por desavenencias políticas, sino porque, como Max, fue apreciado principalmente como creador y su labor historiográfica queda entre la crítica como un trabajo de autor, posición secundaria entre los que profesionalmente fueron trazando la historia de la crítica en los años precedentes a la Guerra Civil y a partir de la posguerra, pero que revela y se hace eco del canon que se iba trazando en conflicto con aquella otra España literaria que permanecía fiel o indiferente al régimen franquista.

En 1962, Max Aub recibe el encargo, por parte Collier Books, una división de la editorial norteamericana MacMillan Inc., de editar en su sucursal mexicana Pormaca una *Historia de la Literatura Española*. El proyecto, aceptado por el escritor principalmente por razones económicas, no llenó de entusiasmo a un Max Aub más centrado y preocupado por su creación literaria que por el oficio crítico. El mismo autor se presentará en el segundo volumen de su *Manual de Historia de la Literatura Española* (1966) en una nota a pie de página entre los dramaturgos pertenecientes a la Generación de la Primera Dictadura del XX:

He aquí la única nota a pie de página de este Manual: refiérese a su propio autor (nacido en 1903), que pudo ser dramaturgo de cierto interés si la guerra y el exilio no le hubiesen impedido el acceso a las tablas en su momento, y llevado por los terrenos de la novela. *El laberinto mágico*, formado por una treintena de narraciones de muy diversa índole, es una crónica de la contienda iniciada el 18 de julio de 1936 y de sus consecuencias. Hizo un intento de renovación formal del género con *Jusep Torres Campalans* (1958). Vino a crítico por razones crematísticas.

Y esto, lo de las razones crematísticas, es lo que aducirá en su *Epistolario* al hablar del encargo con su amigo el historiador Manuel Tuñón de Lara, quien, por otra parte, sumergido en la elaboración de su *España del siglo XX* (1965), haría continuas manifestaciones de interés hacia el proyecto historiográfico aubiano. El 1º de Mayo de 1962 escribía Aub: “me amenaza el tener que escribir una *Historia de la Literatura Española* para una editorial norteamericana, muy bien pagada” (2003: 152). La elaboración de este proyecto, que no vería la luz hasta 1966, ocupó dos largos años de la vida del escritor en los que compaginó la escritura del *Manual* con la elaboración de algunos episodios de *El Laberinto Mágico* como *Campo del Moro* o *Campo de los*

Almendros y cuentos, algunos de los cuales serían recogidos en *Historias de Mala Muerte* o de *El Zopilote y otros cuentos mexicanos*.

Aún así, ésta no era la primera vez que el autor abordaba el ensayo literario, puesto que en 1945 ya había elaborado su *Discurso sobre la novela española contemporánea*, publicado por el Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México y del mismo modo lo había hecho con *La poesía española contemporánea* (1954), interesante por su postura poética frente al gongorismo y su lúcida perspectiva de las dos corrientes de la poesía de posguerra, que sería unida más tarde al ensayo *Una nueva poesía española (1950-1955)*. Por supuesto, dentro de sus aportaciones a distintas revistas especializadas de América Latina y España, destacan los frecuentes artículos que, centrándose en distintos aspectos de la literatura española y universal, fueron trazando un itinerario de intereses y posturas poéticas en el pensamiento aubiano: Lope, Cervantes, Galdós, sin olvidar el gran número de artículos dedicados a la literatura del siglo XX: Antonio Machado, Unamuno o León Felipe, entre otros¹.

Desde la historiografía aubiana, la literatura se concibe como expresión cultural intrínsecamente ligada a la historia social y política del pueblo y, sobre todo, al aliento de la época en que se produce. La periodización establecida en el *Manual* es una manifestación más de la importancia de la historia política en la concepción de la literatura. No sólo es muestra de ello la partición del siglo XX entre los generaciones: de la Primera y de la Segunda Dictadura —olvidando tradicionales denominaciones como la de la Generación del 27—, sino la concepción del periodo que va desde 1808 hasta la década de los sesenta del siglo XX bajo el epígrafe “Las guerras civiles”, como muestra de los vaivenes políticos que desde aquella fecha hubo de sufrir España. Como muestran algunas notas inéditas de archivo, Max, concibiendo la historia literaria desde una teoría obviamente cercana al marxismo, rechaza todo tipo de estudio específico sobre el texto literario:

Para mí lo que importa de la crítica es la historia, es decir, cómo y por qué se formó y se hizo y por qué se hizo así y no de otra manera. El refugiarse a estudiar la obra hecha es cosa de eso, de refugiados, de huidores de su tiempo, de gente que no quiere enterarse de cómo está hecho el mundo y su tiempo. Los eruditos suelen ser gentes tranquilas y encerradas en lo de los demás. Llega entonces el estudio de los tiquismiquis y de los detalles estilísticos que no sirven para nada más que lo que sirven (...). Este fenómeno no es más que otro reflejo del miedo de enfrentarse con la vida (...) Evidentemente el estado liberal, el clima hasta cierto punto tolerante en que vivieron [los críticos del siglo XIX] explica su manera de ser, al igual que los estados policiales del día pueden ser la clave de los estudios últimos de Dámaso Alonso (AMA 5/8, f^o 18).

Y es que el clima de libertad que posibilitaba el exilio y que le permitía realizar un análisis de la España del siglo XX en unos términos que en otros espacios hubieran sido objeto de censura no era el que vivía Dámaso Alonso en la España de la dictadura. Las continuas diatribas a la estilística de Dámaso son una constante al acercarnos al pensamiento literario de Max Aub y comenzarán con la “Carta abierta a Dámaso Alonso” (*Sala de Espera*, 23 agosto 1950, pp.1-7) donde, según Aznar Soler, Max “le insta a dejar de «considerar, en tus espléndidos ensayos, esas virguerías estilísticas como fundamentales» y las ve como prueba de que «el régimen bajo el que vives, por tu gusto, impide mayores vuelos» (p. 5)” (1998: 172, n. 13). Pocos años más tarde, en 1954, Aub manifiesta en sus *Diarios* (1998: 147): “Conversación con Dámaso Alonso:

¹ Para una visión más amplia de la labor crítica de Aub en la prensa mexicana remito al futuro trabajo de la Profa. Eugenia Meyer, *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Su labor periodística*, todavía en prensa.

«Yo no he sido el escritor que debiera haber sido, por Franco. Me refugié en la lingüística románica por si acaso. Era lo que menos podía comprometerme». Otras serán las manifestaciones, en la misma línea, del escritor exiliado, al conocer el nombramiento de Dámaso Alonso como Director de la Real Academia Española². Esta actitud de Max, llámesele coherencia ideológica o aversión personal, demuestra su rechazo hacia una posición de valoración estética a partir de una fundamentación lingüística que observa la literatura principalmente como manifestación individual. Su lectura de la historia literaria, que quizás podríamos aproximar a la crítica sociológica de G. Lukács, concibe el hecho literario como resultado de la historia de la nación, de la sociedad de la que nace y sobre todo, con una actitud reflexiva y militante hacia la interpretación del pasado nacional y sus consecuencias en el presente. El historiador literario, para Aub, debe situar los hechos estéticos en su justo contexto histórico para poder interpretar así, con supuesto rigor, su significación literaria, ideológica, política o social. No obstante, Max no elude la posible influencia ejercida en España por modelos literarios, filosóficos e incluso científicos provenientes del exterior, pero observa el aislacionismo cultural que desde el XVII sufre España, consecuencia inmediata de la ruptura con el “gran mundo europeo del siglo XVI”, cuyo último gran representante será Cervantes. A partir de entonces, nos encontraremos con influencias propiamente nacionales.

Otro factor notable y paradójico según su posición ideológica (Valender, 1996: 682) será la interpretación del hecho literario a partir de ciertos rasgos inherentes al carácter nacional. En gran medida influido por Américo Castro, exiliado desde los inicios de la Guerra Civil, citado innumerables veces en su *Manual* y con quien establecerá un contacto epistolar frecuente y significativo³, Aub asigna al carácter español cualidades que se manifiestan indefectiblemente en su literatura: el problema del honor, la tendencia a la improvisación, la sentenciosidad son características que se traslucen en la literatura y que siempre derivan de la peculiaridad multirracial y multicultural de España, siguiendo parte de los razonamientos esbozados por el Américo Castro de *España en su historia: cristianos, moros y judíos* (1948).

Acaso se trate de una falta de imparcialidad reconocer la calidad de la historiografía literaria de Max Aub. Nuestro autor resulta, en muchas ocasiones y como él mismo acepta en el prólogo del *Manual* (1966:I, 17), un escritor de tercera o cuarta mano que se deja tutelar por los que él reconoce como mejores guías en el campo de la historiografía literaria española: Menéndez Pelayo –a pesar de su lejanía ideológica–, Menéndez Pidal y muchos de sus discípulos del Centro de Estudios Históricos: Rafael Lapesa, Américo Castro, Ángel Valbuena Prat, etc., rigen aquellos aspectos en los que un Max Aub, autodidacta y sin formación universitaria, reconoce su impericia y hace irrumpir citas textuales que apoyen su discurso. No olvidemos que en el ambiente de la Generación del 27, y entre los júbilos del centenario de Góngora, se movían eruditos y creadores simultáneamente y que, en ocasiones, se trataba de la misma persona, como en el caso de Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén o Luis Cernuda. Aún así José Fernández Montesinos, Emilio García Gómez o Amado Alonso, y, por supuesto, Guillermo de Torre o Enrique Giménez Caballero frecuentaban con asiduidad entre aquella pléyade de poetas y narradores, la Residencia de Estudiantes o los paseos nocturnos madrileños (Mainer, 1981).

Como crítico forjado en aportaciones breves, Max va a resolver en otros momentos la falta de erudición con la exposición de las propias tendencias de su pensamiento

² Véase Max Aub (2003: 431–432).

³ En el Archivo–Fundación Max Aub de Segorbe (Castellón) se conserva el epistolario entre Max Aub y Américo Castro con la signatura EMA 4/7.

literario en aquellos autores con los que ya había trabado familiaridad a consecuencia de la escritura de artículos y prólogos. Como bien han aseverado algunos autores (Valender, 1996; Caudet, 2004), la crítica aubiana, al carecer de destrezas propias de un investigador, destaca por su heterodoxia, por su capacidad de ofrecer una mirada inconfundible y propia sobre los autores de la literatura española. Según escribe James Valender: “más que un erudito o un crítico profesional, Max era una especie de francotirador que, si bien al confiar exclusivamente en sus propios gustos e intuiciones, podía cometer muchas injusticias y llevado por el mismo impulso podía también abrir caminos nuevos” (1996: 680). Pero sobre todo, lejos de ser una actividad independiente al resto de su creación, su labor crítica abrirá caminos a la comprensión conjunta de su obra y de su poética. Su ficción, repleta de reflexiones metaliterarias⁴, encuentra espacios donde disponer la poética del realismo, gran obsesión de Max, cuando asentado en el exilio mexicano tras la Guerra Civil, emprende la tarea de preservar la memoria de los acontecimientos vividos asumiendo una labor testimonial que se confirma, sobre todo, a través de los distintos capítulos de *El laberinto mágico* y que, como ha expresado Pérez Bowie: “seguirán (...) presentes a lo largo de toda su obra, como demuestran las continuas reflexiones que le suscita su trabajo de creador y las dudas que le asaltan sobre la capacidad de ésta para llevar a cabo de modo satisfactorio la pretendida mimesis de la realidad” (2003: 1).

Tampoco su historiografía literaria será ajena a la concepción de la intelectualidad como compromiso. En la historiografía y en la crítica Max, como muchos otros escritores del exilio, ejerce como intelectual según la concepción gramsciana. Antonio Gramsci⁵, en sus escritos, se pronunciaba en contra de un modelo de intelectual que desplegara una actividad autónoma e independiente de la social y política. Al “enfrentarse con la vida”, como anteriormente hemos leído en los escritos de Aub, el intelectual debe participar del cambio social y contribuir a la construcción de una visión del mundo colectiva. La crítica, lejos de ser “fríamente estética” (Gramsci, 1961), debe esclarecer la estructura de las obras, a saber, la coherencia lógica e histórico-cultural del complejo en el que quedan insertas. Es así como la historiografía aubiana, más que una simple acumulación de nombres y obras o un estudio de caracteres estilísticos, deviene un análisis proyectado del pasado histórico español y de sus manifestaciones en la literatura.

Como ha afirmado Francisco Caudet:

La crítica aubiana tiene, pues, una línea programática sobre la que construye sus análisis literarios. Una línea, por cierto, que no puede deslindarse de la traumática experiencia de la guerra civil. Aub, escritor separado a la fuerza de su tierra, quiso encontrar, como hombre de letras, una explicación a la trágica anomalía del enfrentamiento civil y del exilio. Una anomalía cuyas causas se remontaban —empezó a comprender a medida que se adentró en la historia de España y en la historia de su literatura— al pasado (2004: 19).

Y es que esta línea programática que Aub establecerá, continuando con la terminología de Gramsci, se centrará en la búsqueda de la cultura nacional-popular en la

⁴ Las “Páginas azules” supone un dolorido fragmento que en la novela *Campo de los almendros* (1968), quinta entrega de *El laberinto mágico* centrada en los últimos sucesos de la Guerra Civil, interrumpe la acción novelesca y hace irrumpir la voz del autor para reflexionar acerca de la ficción que le ocupa.

⁵ Aunque no tenemos constancia de la lectura del pensamiento del político italiano Antonio Gramsci (1891–1937) por parte de Max Aub, el paralelismo en alguno de sus planteamientos parece bastante evidente. El pensador italiano fue uno de los fundadores del Partido Comunista. Arrestado en 1926, por oposición a la dictadura de Benito Mussolini, escribió durante su estancia en la cárcel y hasta su muerte los *Cuadernos de la prisión*.

literatura española (Aznar Soler, 2002: 15). Frente al nacionalismo de la extrema derecha española y el de algunas sociedades americanas, los exiliados prorrogaron una especie de españolismo republicano que se esforzaba en subrayar la continuidad de una tradición literaria interrumpida por la fuerza militar en 1939. Aub resaltará el papel de lo popular, de la literatura como arte de mayorías y de la expresión sobria y sencilla entendible para todos. Por otra parte, con el consiguiente rechazo a los planteamientos que Dámaso Alonso iba esbozando en contra del denominado “realismo hispánico”⁶, Max manifiesta una vez más su apego a la poética del realismo decimonónico y su malquerencia a una poética deshumanizada y minoritaria, distante de los problemas humanos y sociales. Este Max Aub posterior a los años 30, marcado por la traumática experiencia de dos guerras terribles: la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, manifestaba escasa adhesión hacia aquella poética que en los años precedentes a la contienda había puesto en práctica en sus relatos primerizos como *Fábula verde* dentro de la órbita representada por Ramón Gómez de la Serna u Ortega y Gasset (Oleza, 1994). Esta línea se verá trazada a través del establecimiento de un canon aubiano que optará significativamente por determinadas manifestaciones de la literatura española, como la poesía popular en la Edad Media y, sobre todo, por la obra de tres autores: Cervantes, Lope de Vega y Galdós.

Para Aub, la figura de Cervantes muestra como ninguna el modelo de escritor que percibe las ruinas, el resquebrajamiento de un Imperio y que aborda la escritura con clarividencia para dar luz a los problemas de la sociedad de su tiempo: “Toda gran literatura es protesta contra la muerte que la conformidad, el conformismo, callando otorga, y el entusiasmo, si es real, bástase a veces con gritos” (1967: 118). La novela cervantina encabeza ese canon del realismo y representa, con el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, la posibilidad de encajar la imaginación en la vida. Cervantes, a través de la realidad, penetra en el fondo histórico y social pues es “el gran inventor, el gran cazador”, el que “oye las carcomas” del Imperio. Para Aub, el realismo de la novela cervantina depende no del protagonista, ente lanzado a la vida desde la imaginación. Tampoco de la trama. Más bien del fondo sobre el que se mueven los personajes, del ambiente.

De la obra de Cervantes, Max entresaca *La Numancia*. Como “canto desesperado del sacrificio colectivo en pro de una idea” (1966: I, 295), la tragedia cervantina arrastra consigo todo un halo de historicidad, si recordamos que en un Madrid sitiado por los rebeldes en plena Guerra Civil sería representada bajo la dirección de Rafael Alberti y María Teresa León y así lo dejaría reflejado nuestro autor en uno de los libros del ciclo *El Laberinto Mágico: Campo abierto*. Por ello, afirmaría respecto al autor de la tragedia: “Ninguno capaz, como él, de multiplicar siempre la hermosura por la bondad” (1966: I, 293).

Sobre Cervantes, partícipe de la “prodigiosa creación” del teatro nacional, Lope de Vega emerge como el gran dramaturgo. Max había vivido no sólo los regocijos del centenario gongorino, sino también el de Lope en 1935. Más tarde, en 1962, en el suplemento de *Siempre*, revista mexicana, hablaría en un artículo titulado “Lope y mi generación” de las influencias del Fénix en el 27. Frente al texto de Dámaso “Escila y Caribdis en la literatura española”, publicado años después del centenario de Góngora, Max destacaba la honda influencia de Lope, que sobre todo desde el 35, ejerció en los creadores de su generación. La razón, que respondía según Aub al calado de lo popular en la literatura española, pasaba además por la conversión del arte en un medio y no en un fin: “El arte por el arte no fue idea que pudiera rozarle. Siempre escribe en beneficio

⁶ Véase D. Alonso (1933) “Escila y Caribdis de la literatura española”, *Cruz y Raya*, 7 o (1969) “El realismo como concepto crítico-literario”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 238-240, pp. 128-150.

de algo que nada tiene que ver con el oficio en sí, conociéndolo como el que más” (Meyer, ed., en prensa: 727). En su *Manual*, resalta de Lope, sobre todo, sus obras de calado popular, como los dramas que él denomina “municipales”, absoluta representación del ahondamiento en los problemas españoles. Educador del gusto del público, Max aborda la naturalidad con que Lope rompe los moldes aristotélicos en el teatro y supera con sabor tradicional, la poesía de Góngora y Quevedo.

Pero sobre quien despliega todo su bagaje literario es sobre Galdós. El escritor canario, modelo para Aub de construcción literaria a partir de la materia prima de la historia, completa el trinomio: “Galdós tomó el espectáculo del pueblo –como Lope– y se lo devolvió rehecho con «su intuición serena, profunda y total de la realidad», como Cervantes (...). Desde Lope ninguno fue tan popular; ninguno tan universal desde Cervantes” (1966: II, 228). Galdós se convierte en referente a la hora de concebir el personaje literario, para el que Aub reclamará un estatuto distinto en la narración, al formar parte de un mosaico donde las historias y los individuos se van entrecruzando para dar una imagen de momento histórico que afecta de manera fehaciente a la colectividad. Sus personajes nunca se confunden, son vivos y de bulto, como pretende Aub con los suyos. Y es que, por lo que respecta a su obra narrativa, los *Episodios Nacionales* se convierten para Aub en el precedente literario de *El Laberinto Mágico*, y no tanto por la forma –que seguiría únicamente en *Campo Cerrado*–, sino por la asociación de personajes históricos e imaginarios que van pintando de una manera dinámica y real la vida de la nación.

Otro paréntesis debemos abrir a los excluidos de la historia literaria oficial, los que, heterodoxos para Menéndez Pelayo, participan de la historia literaria sin mayores contrariedades que Calderón o Quevedo. Marchena, Blanco White –con el influjo que ejercieron los estudios de Vicente Lloréns⁷ sobre Aub– Juan y Alfonso de Valdés o el Marqués de Villena pasan por sus páginas con la oficialidad con la que hubieran debido pasar los exiliados del 39. En los mismos momentos en que reclamaba espacio para los olvidados de la historia literaria española, Aub hablaba en sus restantes obras y diarios del lugar que ocuparía el exilio, que también él protagonizaba y que lo había de convertir también a él en otro heterodoxo, en las historias futuras. Max fue uno de los primeros en reconocer la circunstancia del “exilio (1939-196...)” (1966: II, 300) dentro de su *Manual* y hablaba de la literatura contemporánea en España en los siguientes términos:

El silencio frente a la literatura inconforme, si ésta llegaba a manifestarse, fue total. En estas condiciones proliferaban mediocres y eruditos que se alzaron con la monarquía literaria. Las excepciones, por pocas, fueron más notorias (1966: II, 301)

Cierta tonalidad conformista tiñe la mayoría de lo que se publica hoy en una España llamada, como tantas veces en su trágica historia, a mejores destinos (1966: II, 352-3)

En el exilio quedó gran parte de la literatura española de aquellos tiempos. Y es que mientras Aub expresaba su preocupación por pasar a la Historia Literaria⁸, algunos

⁷ Vicente Llorens (1906–1979), exiliado en 1939, profesor en Princeton University, fue el investigador más eminente en lo que se refiere a las emigraciones españolas y es citado en numerosas ocasiones por Max Aub en su *Manual de Historia de la Literatura Española*. Autor de libros como *Liberales y románticos. Un emigración española en Inglaterra, 1823–1834* o editor de una *Antología de obras en español* de José María Blanco White, mantuvo un contacto epistolar frecuente con Max, en el que se muestra el interés del segundo por la obra del investigador.

⁸ Aub hablaba de sí mismo en los siguientes términos: “escribo para permanecer en los manuales de literatura, para estar ahí, para vivir cuando haya muerto (...). Lo que me horrorizaba era desaparecer sin rastro; desaparecer dejando marcado un sitio –así sea en una nota– es suficiente” (2003: 234)

exiliados representan en sus comentarios el dolor por el olvido. Sabe, sobre todo a raíz del viraje de la España de Franco en la política internacional de los años cincuenta, que la literatura de la otra España, la llamada “peregrina”, difícilmente llegará al gran público. En *Cuerpos presentes*, libro formado por una galería de retratos de escritores universales, hablaba del “español errante” León Felipe y decía así: “Ahora en tierra mexicana –donde vivió más de la mitad de su vida–, no es más que un nombre a añadir a los que, debiendo honrar, sólo quedan en la memoria de algunos. Pero nadie sabe quién escribirá la Historia, y la poesía al uso de hoy es otra cosa” (2001: 70). Hoy todavía, el espacio, en la historia literaria, de los exiliados –víctimas de la historia “trágica” de España, como la llamó Aub– sigue siendo una cuestión por resolver.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max (1966): *Manual de Historia de la Literatura Española*, 2 v., México, Pormaca.
- AUB, Max (1967): *Pruebas*, Madrid, Ciencia Nueva.
- AUB, Max (1998): *Diarios (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba.
- AUB, Max (2001): *Cuerpos presentes*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- AUB, Max (2003): *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento.
- AUB, Max y Manuel TUÑÓN DE LARA (2003): *Epistolario 1958-1973*. Valencia, Biblioteca Valenciana.
- AZNAR SOLER, Manuel (2002): “La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos”, *Migraciones & Exilios. Cuadernos del AEMIC*, 3, pp. 9-22.
- GRAMSCI, Antonio (1961): *Literatura y Vida Nacional*, Buenos Aires, Lautaro.
- MAINER, José Carlos (1981): “De historiografía literaria española: el fundamento liberal”, *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, Madrid, UIMP, vol. II, pp. 435-72.
- MEYER, Eugenia, ed. *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Su labor periodística*, Segorbe, Fundación Max Aub, en prensa.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1994): “Max Aub entre vanguardia, realismo y postmodernidad”, *Ínsula*, 569, pp. 1-2 y 27-28.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2003): “En torno a la concepción aubiana del realismo”, *Congreso internacional ‘Max Aub, testigo del siglo XX’*, Valencia, Abril del 2003, cito por www.uv.es/entresiglos/max
- VALENDER, James (1996): “Max Aub y su libro sobre *La poesía española contemporánea*”, C. ALONSO, ed., *Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento, Vol. II, pp. 679-689.

LITERATURA ESPAÑOLA DE LA EDAD MEDIA

EL PRESTE JUAN Y SU REFLEJO APOCALÍPTICO EN LOS LIBROS DE VIAJES DE LA EDAD MEDIA ESPAÑOLA

ANA BELÉN CHIMENO DEL CAMPO
Universidad de Vigo

La lectura del *Apocalipsis* dio lugar a dos corrientes de pensamiento que enfrentaron a los exegetas bíblicos. Por un lado, aquellos que aplazaban la llegada del fin del mundo a un tiempo incierto y remoto, por otro, aquellos que auguraban su comienzo en un futuro inmediato. Pertenciesen a una tendencia u otra, los cristianos que especulaban sobre el final de los tiempos creían que vendría anunciado inequívocamente por catástrofes naturales, pestes, hambrunas y cruentas guerras, pero también por la derrota definitiva de la bestia y de sus seguidores. Pues, como anunciaba el texto bíblico, el ejército de los elegidos, conducido por un mensajero divino, acabaría por imponerse al Mal. Aquí arranca la leyenda del último emperador, personaje que San Juan describe

vestido con un manto teñido de sangre, y su nombre es Palabra de Dios. Y los ejércitos celestes lo acompañan sobre caballos blancos (...) De su boca sale una espada afilada para herir a las naciones; él las regirá con vara de hierro; él pisa el lagar del vino de la ardiente ira de Dios todopoderoso. Lleva sobre el manto y sobre su muslo un nombre escrito: "Rey de reyes y Señor de señores" (*Apocalipsis*, 19, 13-16)

El último de los jinetes apocalípticos es concebido, así, como el gran libertador de las naciones y su aparición inaugurará el inicio de la Nueva Era, el gobierno de los justos. Debemos relacionar el pasaje anterior con la promesa de redención que se recoge en las profecías de Ezequiel, donde es desvelado el nombre de este rey eterno de la Jerusalén Celeste:

Yo defenderé a mi rebaño y no servirán más de presa; haré justicia entre oveja y oveja. Yo les suscitaré un pastor que las apacienta, mi siervo David. Él las conducirá al pasto y será su pastor. Yo, el Señor, seré su Dios, y mi siervo David será príncipe en medio de ellos (*Ezequiel*, 34, 22-23)

Por este motivo David y el último emperador serán a menudo reconocidos como un mismo individuo.

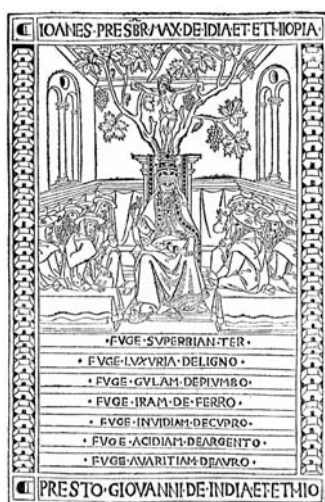
El clima de confrontación que impera en los últimos siglos de la Edad Media reaviva la preocupación por el advenimiento del Juicio Final. La política exterior europea está marcada por la guerra santa promovida por los cruzados en Jerusalén; las batallas por la liberación de los Santos Lugares parecen anunciar el principio del fin descrito en la Biblia y favorecen las especulaciones milenaristas que creen descubrir en los principales dirigentes cristianos al emperador mesiánico del *Apocalipsis*.

En 1165, en medio de esta incertidumbre, aparece una carta dirigida a los emperadores Federico Barbarroja y Manuel Comneno, escrita en nombre de un tal Preste Juan, señor de las Tres Indias. Se presenta como rey y sacerdote cristiano, gobernante de un vasto imperio de oriente, cuyo principal objetivo es viajar a Tierra Santa para liberar Jerusalén del dominio musulmán:

El Preste Juan, Señor de los Señores por el poder y la virtud de Dios y de Nuestro Señor Jesucristo, saluda a Manuel, Gobernador de los Romanos (...). Si, en verdad, quieres saber la grandeza y excelencia de Nuestra Alteza, así como las tierras sobre las que se extiende nuestro poder, conoce y cree sin género de dudas que yo, el Preste Juan, soy Señor de los Señores y supero en toda suerte de riquezas que hay bajo el cielo, así

como en virtud y en poder, a todos los reyes del universo mundo (...). Hemos hecho voto de visitar el Sepulcro del Señor con el mayor de los ejércitos, pues cumple a la gloria de Nuestra Majestad el humillar y reducir a los enemigos de la cruz de Cristo y exaltar Su Bendito Nombre (Lalanda, 2004: 89-90)

Si relacionamos estas palabras con las citadas más arriba, no nos costará encontrar sorprendentes similitudes entre el Preste Juan y el último emperador. Pero el paralelismo bíblico entre los dos personajes legendarios no acaba aquí; entre otras coincidencias, las tierras del Preste manan leche y miel¹, sus dominios son atravesados por los cuatro ríos que surgen del Paraíso², gobierna sobre setenta y dos reyes³, en medio de su corte se encuentra la Fuente de la Eterna Juventud⁴ y dice ser hijo de un monarca llamado Casidiós⁵. Todas estas características se relacionan con las descripciones canónicas de la Jerusalén Celeste, la tierra prometida que Dios reserva a los justos bajo el gobierno de David. No es de extrañar, por tanto, que ambas figuras fueran confundidas. De hecho, la misiva de este fraudulento personaje infunde una renovada confianza en los cruzados europeos que ven reflejadas en él sus esperanzas de victoria. No hay duda de que el Preste responde al paradigma del último emperador o al menos, de que alguien está muy interesado en que así lo parezca.



Mucho se ha especulado sobre las razones que impulsaron al autor de la *Carta* a concebir un reino como el del Preste Juan; las respuestas más interesantes para nuestro trabajo han resultado del cotejo entre la realidad política que se refleja en el texto y la que se vive en la Europa del momento⁶. Occidente no sólo se halla enfrascado en una guerra encarnizada contra el Islam, también arrastra graves problemas internos provocados por la lucha de poderes entre la Iglesia y el Imperio. Este malestar tiene su principal reflejo en los enfrentamientos protagonizados por el emperador Federico Barbarroja y el Papa Alejandro III durante el siglo XII. Ambos defienden el derecho “divino” a ejecutar su autoridad sobre los fieles.

¹ Si regresamos a las profecías recogidas por Ezequiel podremos leer: “Aquel día alcé mi mano ante ellos jurando sacarlos de Egipto y llevarlos a una tierra que había escogido para ellos, una tierra que mana leche y miel, un paraíso entre todas las tierras” (*Ezequiel*, 20, 6-7).

² El capítulo uno del Génesis nos describe el jardín del Edén, lugar del que brotan los ríos Tigris, Éufrates, Gión (Nilo) y Fisón (Ganges), los mismos que bañan los dominios del Preste (*Génesis*, 1, 10-15).

³ Deteniéndonos en el Evangelio según San Lucas, hallamos exactamente a setenta y dos hombres enviados por Jesús a predicar su llegada por las tierras de Judea (Cfr. *Lucas*, 10, 1-20).

⁴ En la descripción de la Jerusalén Celeste podemos leer: “Al que tenga sed yo le daré gratuitamente de la fuente del agua de la vida. El vencedor heredará estas cosas; yo seré su Dios y él será mi hijo” (*Apocalipsis*, 21,6).

⁵ El nombre del padre, *Quasideus*, alude de manera evidente a una casi-divinidad de la estirpe del Preste Juan, estableciéndose una analogía con Jesús.

⁶ Son tres las principales teorías que buscan respuesta al origen del Preste Juan. Por un lado, la tesis asiática, defendida por G. Oppert y F. Zarncke, que lo identifica con el príncipe mongol Ye -Liu- Dashi, líder de la tribu de los kara-kitai en el siglo XII. Por otra parte, la teoría africana defendida, entre otros, por Marinescu, en la que supone el origen legendario del Preste en la comunidad cristiana de Etiopía. Por último la hipótesis alegórica de L. Olschki, quien niega que exista un trasunto histórico del Preste Juan y aboga por el contenido utópico de la *Carta* donde, por encima de todo, prima el mensaje moralizador (Véase Nowell, 1953).

Frente a esta compleja situación, se difunde el ejemplo político de un soberano oriental que gobierna una vasta extensión más allá de toda tierra conocida; detenta en una única persona el poder terrenal y el espiritual, mientras sus súbditos viven bajo los preceptos de la religión cristiana en paz absoluta. En el reino del Preste no hay pobres, ni mentirosos, ni ladrones, ni avaros, ni envidiosos, tampoco hay espacio para los adúlteros, sus gentes no conocen ni la soberbia ni la vanidad y el rey gobierna con afecto y justicia sobre su pueblo⁷; sólo existe un claro enemigo, el Islam:

Entre nosotros nadie miente ni nadie puede mentir. Y si alguien comienza a contar una mentira, muere al instante, porque nosotros lo damos por muerto y ni siquiera lo mencionamos, ni después de ello consigue honor alguno entre nosotros. Todos perseguimos la verdad y nos amamos los unos a los otros. No hay adúlteros entre nosotros. Ningún vicio reina entre nosotros (Lalanda, 2003:97)

De todo este universo de perfección únicamente puede desprenderse la confianza de los cristianos europeos, que ven en el Preste Juan la materialización de sus creencias apocalípticas.

Los acontecimientos históricos que tienen lugar a principios del siglo XIII en el escenario asiático contribuyen a consolidar el mensaje que el Preste transmitía en su carta. Y es que, en este momento, las huestes de Gengis Khan, tribus guerreras de la estepa mongola, avanzan hacia Europa arrasando todo territorio intermedio entre el Lejano Oriente y Occidente. Las continuas victorias del ejército mongol contra los musulmanes inducen a error a los esperanzados europeos, que creen ver en las conquistas tártaras al mismísimo Preste Juan cumpliendo su promesa. (Richard, 1996: 139-158) Sin embargo, pronto se produce el desengaño y el espejismo del último emperador desaparece dando paso al temor ante una inminente ocupación. Finalmente todo se resuelve de manera providencial y las tropas mongolas se ven obligadas a retroceder⁸. A partir de este momento todos los esfuerzos de Europa se concentrarán en formalizar pactos y alianzas tangibles con el imperio mongol, al que siguen viendo como un posible aliado estratégico para vencer en Tierra Santa.

Se inicia aquí la época de las embajadas y se suceden los viajes al corazón de Asia. La esperanza inicial en la figura del Preste Juan se ha desvanecido y desde entonces pasa a formar parte de la larga lista de maravillas que se recogen en los principales relatos de viajes, objeto último de nuestro estudio.

Nos interesan en particular aquellos textos que más claramente reflejan la identidad divina del Preste Juan como último emperador: *Los viajes de Sir John Mandeville*, el *Libro del conocimiento*, *Embajada a Tamorlán* y el *Libro del Infante don Pedro de Portugal*. Se trata de cuatro relatos de viajes en los que tiene especial relevancia la presencia del mítico soberano, al que dedican buena parte de sus escritos. Debemos tener muy presente la distancia temporal que separa la *Carta* de 1165 y estas relaciones, porque, inevitablemente, los libros de viajes incluyen significativas novedades como fruto de la evolución que sufre la leyenda y como reclamo estilístico de los autores para hacer su aventura más atractiva al receptor.

Muy pocas de las creencias iniciales acerca del Preste Juan se conservan en las narraciones de viajes. Los desplazamientos cada vez más frecuentes al continente asiático aceleran el proceso de desmitificación del personaje provocando importantes distorsiones en la leyenda. La obra de John Mandeville presenta a un soberano que sigue siendo a la vez rey y sacerdote cristiano, pero su escrito incorpora una importante

⁷ Cfr. *Apocalipsis*, 21, 8.

⁸ Los mongoles deben volver a su tierra para elegir un sucesor tras la muerte de su Gran Khan Ogodey (T'Serestevens, 1965: 7-23).

variación: “Este emperador Preste Juan es cristiano y también lo es una gran parte de la gente de su imperio, aunque no tienen los mismos artículos de fe que los nuestros” (Mandeville, 2001: 285). Esta aclaración permite especular a los estudiosos sobre la posible tendencia nestoriana del Preste Juan. El cristianismo nestoriano fue declarado herético en el año 431 durante el Concilio de Éfeso, lo que significa que el Preste de Mandeville practica y defiende una fe prohibida.

Aunque el texto no revela animadversión ante esta tendencia, sin duda supone un distanciamiento de la concepción idílica de aquel primer Preste Juan identificado con el último emperador apocalíptico. La confrontación entre el catolicismo y el resto de corrientes cristianas nos hace suponer que su nueva condición lo imposibilita para representar el papel de emisario divino.

Sin embargo, a pesar de que el relato de John Mandeville nos describe a un Preste más humanizado que el de la *Carta*, todavía conserva algunas características heredadas de las creencias apocalípticas de las que antes hablábamos. Para empezar, sigue reinando sobre un imperio donde todavía hay espacio para la utopía, a pesar de que su forma de gobierno ha dejado ya de constituir un modelo social para Europa:

Más allá de esta isla hay otra grande, buena y fértil donde habitan unas buenas gentes, de una gran rectitud de intención, que viven de acuerdo con sus creencias y con su religión. Y aunque no son cristianos ni tienen una religión perfecta sin embargo, la práctica de la religión natural les hace ser muy virtuosos y evitar todos los vicios, todas las maldades y todos los pecados. No son soberbios, ni avaros, ni envidiosos, ni iracundos, ni glotones, ni lujuriosos⁹. No hacen a nadie lo que no querían que otros les hicieran a ellos. Y es así que cumplen los diez mandamientos de Dios y no se preocupan por tener propiedades ni riqueza (Mandeville 2001: 300)

Asimismo, la religión cristiana continúa primando sobre el resto de creencias y el soberano sigue prefiriendo la denominación de Preste sobre cualquier otra. Este tratamiento eclesiástico favorece la identificación cristomimética del personaje, pues, recordemos, también Cristo porta el título de sacerdote en el Nuevo Testamento¹⁰. Según Mandeville:

el emperador dijo que no quería ser llamado ni rey ni emperador por más tiempo, sino preste, y que tomaría el nombre del primer preste que saliera de la iglesia; y como el primero que salió se llamaba Juan, desde entonces se le ha venido llamando Preste Juan (Mandeville, 2001: 305)

Por otra parte, el *Libro del conocimiento*, aunque breve en sus alusiones a la tierra del Preste Juan, incluye algunos pasajes en los que aún se puede percibir cierta relación entre este monarca y el *Apocalipsis*. A su paso por tierras africanas, el viajero dice haber visto en los dominios del Preste “muchas çivdades de christianos (...) pero son negros commo la pez, et quemanse con fuego en las fruentes a señal de cruz en rreconosçimjento de baptismo” (Lacarra, 1999: 170). Se sabe que algunas de las primitivas comunidades cristianas afincadas en Abisinia se tatuaban una cruz en la frente para dejar constancia de su dedicación a Cristo. En los textos proféticos y apocalípticos la cruz en la frente es la señal con la que Dios marca a sus elegidos: “No

⁹ Clara alusión a la inexistencia de los siete pecados capitales aunque nada se diga de los perezosos.

¹⁰ “Puesto que tenemos un sumo sacerdote extraordinario, que ha penetrado en los cielos Jesús el Hijo de Dios, permanezcamos firmes en la fe que profesamos. Pues no tenemos un sumo sacerdote incapaz de compadecerse de nuestras debilidades, ya que fue probado en todo a semejanza nuestra, a excepción del pecado” (Hebreos 4, 14–15).

toquéis la tierra, ni el mar, ni los árboles hasta que hallamos sellado en la frente a los servidores de nuestro Dios” (*Apocalipsis*, 7, 4). De modo similar se recoge en el libro de Ezequiel: “No se compadezcan vuestros ojos ni tengáis piedad. Matad a ancianos, jóvenes, doncellas, niños y mujeres, hasta el exterminio. Pero no toquéis a los que tengan la cruz en la frente” (*Ezequiel*, 9, 5-6). La conclusión a la que podríamos llegar es que los siervos cristianos del Preste Juan son los elegidos de Dios, esto implicaría, por tanto, que él es David, su pastor.

Además de esta alusión a los cristianos del lugar, el *Libro del conocimiento* hace una breve descripción de los dominios del Preste. Nos interesan en especial las siguientes líneas:

E dixierome que estos montes eran todos çercados de pielagos muy grandes del agua que dellos desçiende, de los quales pielagos sallan quatro rrios muy grandes que son los mayores del mundo a los quales dicen: al vno Tigris, e al otro, Eufrates, e al otro, Gion, e al otro, Flicxon; e estos quatro rrios rriegan toda Nubia et toda Ethiopia (Lacarra, 1999: 170).

Lo que sorprende de estas palabras no es que exista una tierra que pueda estar bañada a la vez por cuatro corrientes tan distantes, lo que llama la atención es que sus nombres coincidan con los cuatro ríos que el libro del *Génesis* sitúa en el Paraíso Terrenal:

Un río salía de Edén para regar el jardín, y de allí se dividía en cuatro brazos. El primero se llama Pisón, y es el que rodea toda la tierra de Javilá. (...) El segundo, de nombre Guijón, circunda toda la tierra de Cus. El tercero de nombre Tigris, discurre al oriente de Asiria. El cuarto es el Éufrates (*Génesis*, 2,10-14)

Este hecho puede significar, bien que los dominios del Preste se hallen muy cerca del Edén, bien que los dominios del Preste pertenezcan al propio Edén¹¹. La tierra y los súbditos del Preste Juan parecen guardar en el *Libro del conocimiento* estrechos vínculos con el texto bíblico.

Pasando a hablar ahora de *Embajada a Tamorlán*, reseñaremos un fragmento de la obra que, aunque ambiguo, puede tener relación con el tema que tratamos. En este relato, considerado uno de los más sobrios y escrupulosos de los llamados libros de viajes, se esconde un episodio en el que podemos vislumbrar la figura del Preste Juan como trasunto del último emperador.

En la ciudad de Turis (Tabriz), Clavijo transcribe una historia que ha oído contar a las gentes musulmanas del lugar:

Onde esta ciudat acerca de una plaça, está un árbol seco en la calle junto con una casa e dizen que aquel árbol ha de tornar verde, e que en aquel tiempo a de ir a aquella ciudat un obispo cristiano e con mucha gente de cristianos, e que ha de levar una Cruz en la mano e que ha de convertir a los de aquella ciudat a la fe de Iesu Cristo. (...) E diz que la gente d’esa ciudat, que ovo desto grand despecho, e que fueron a cortar aquel árbol e diéronle tres golpes con un destrial, e los que se lo dieron reventaron. (...) E este dicho árbol está oy en día allí, en aquella calle, que no osa ninguno llegar a él (González de Clavijo, 1999: 201)

Recordemos que el Preste Juan había declarado en la *Carta* de 1165, su propósito de conquistar el Santo Sepulcro y eliminar a los enemigos de la cruz. La narración de

¹¹ Esta última idea no parece demasiado descabellada si tenemos en cuenta que sus pobladores han sido señalados más arriba como los elegidos divinos.

González de Clavijo se presenta como una alegoría de este momento; un obispo cristiano llegará a tierras musulmanas y las convertirá a la *fe verdadera*. La crítica apunta a una posible conexión entre el enviado de la profecía y el Preste Juan, nuestro último emperador.

Podemos, a su vez, poner este episodio en relación con otro de los textos del profeta Ezequiel, donde se apunta: “Y sabrán todos los árboles del bosque que yo, el Señor, humillo al árbol elevado y exalto al árbol humilde, hago secarse el árbol verde y reverdecer el árbol seco (Ezequiel, 17, 24). Palabras como éstas dan lugar a la llamada profecía del Árbol Seco, vegetal primigenio marchito tras la muerte de Cristo; situado en alguna parte del mágico Oriente, recobrará su fertilidad algún día, cuando un mensajero divino consiga derrotar a los infieles. A raíz de estas conexiones literarias y bíblicas nos preguntamos: ¿Pudo haber sido identificado el Preste Juan con este mensajero? Creemos que sí.

Para terminar esta breve panorámica de la relación entre el Preste Juan y las visiones apocalípticas, tomaremos un último ejemplo del *Libro del Infante don Pedro de Portugal*. Este relato acusa ya el paso del tiempo en el tratamiento de la leyenda. Es un texto tardío en el que se aglutinan todas las maravillas tradicionales alrededor del imperio del Preste Juan. Sin embargo, todavía se pueden rescatar ecos de un Preste mítico en la parte final de la obra. Santisteban incluye en su libro una carta del monarca donde se declara “Rey mayor de los christianos”. Pero no es su confesión religiosa lo que más nos interesa, sino su vinculación con una serie de prodigios de tenor apocalíptico. Como ya ocurría en la misiva de 1165, el Preste dice tener apresados bajo sus dominios a los pueblos malditos de Gog y Magog. Estos pueblos son descritos en el *Apocalipsis* como las huestes particulares de Satán:

Cuando se hayan cumplido los mil años, Satanás será liberado de su prisión y saldrá a seducir a las naciones que están en los cuatro ángulos de la tierra, a Gog y Magog, con el fin de reunirlos para la batalla, en número tan grande como la arena del mar. (*Apocalipsis*, 20, 7-8)

Santisteban reescribe el pasaje adaptándolo al discurso del Preste Juan:

Y esta gente de que alguno muere los parientes lo comen que dizen que la mejor carne del mundo es la del hombre. & de sus nombres son llamados Got y Magot. Y estan estos tras vnas sierras que no pueden passar ellos a nos: ni nos a ellos. E nunca de alli saldran fasta que venga el antecristo. y entonces saldran por todas las tierras y tantos son que no los podran vencer las gentes del mundo. E Dios embiara huego del cielo, en tal manera que no quedara cosa dellos (Santisteban, 1962: 51)

Aunque el fragmento literario recoge la esencia del mensaje bíblico incluye una novedad:

Auemos en nuestra tierra sesenta & dos castillos, los más fuertes del mundo: & del vno al otro no ay mas de tres tiros de ballesta y en cada vno ay quatro mill hombres de armas e cinco mill ballesteros: & treinta mil peones que guardan los passos: porque no passen los de Got y Magot: que si ellos pudiesen salir destruirían el mundo (Santisteban, 1962: 52).

El ejército del Preste Juan es el encargado de custodiar las devastadoras razas defendiendo al mundo de su ataque hasta la llegada del Juicio Final. Este servicio a la humanidad sólo podría desempeñarlo un elegido divino, y nuestro personaje lo es. Nuevamente se recurre al monarca para encarnar la imagen de protector y justiciero apocalíptico.

Todos los ejemplos anteriores prueban de algún modo la trascendencia literaria que obtuvo la leyenda del Preste Juan como reflejo del mensaje apocalíptico. La figura del rey-sacerdote se corresponde con las expectativas de una Europa invadida por el fervor religioso y por la ambición política. Su leyenda dio vida a una utopía cívica y moral creada en el seno de la Edad Media y vino a satisfacer el anhelo de redención de los vencidos.

BIBLIOGRAFÍA

- BONNEFOY, Yves, dir. (1996): *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, Barcelona, Destino, 6.vols.
- CARROZZI, Claude (2000): *Visiones apocalípticas en la Edad Media. El fin del mundo y la salvación del alma*, Madrid, Siglo XXI,
- GRACIA, Paloma (1994): “La leyenda de Gog y Magog en el *Libro del conocimiento*”, en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, R. Lorenzo (ed.), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. 7, pp. 827-842.
- GUMILEV, Lev (1994): *La búsqueda de un reino imaginario. La leyenda del Preste Juan*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- La Santa Biblia* (1989): Evaristo Martín Nieto (ed.), Madrid, San Pablo.
- LACARRA, María Jesús et alii, eds. (1999): *Libro del conocimiento de todos los reinos et tierras et señorios que son por el mundo, et de las señales et armas que han*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, C.S.I.C.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2002): *Espacios del hombre medieval*, Madrid, Arco-Libros.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, ed. (1999): R. González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, Madrid, Castalia.
- MARTÍN LALANDA, Javier (2004): *La carta del Preste Juan*, Madrid, Siruela.
- NOWEL, Charles (1953): “The Historical Prester John”, *Speculum*, 28, pp. 435-445.
- OLSCHKI, Leo (1937): *Storia letteraria delle scorpette*, Florencia, Leonardo Olschki.
- PINTO, Ana, ed. (2001): J. Mandeville, *Los viajes de Sir John Mandeville*, Madrid, Cátedra.
- POPEANGA, Eugenia (2000): “La carta de Preste Juan: las versiones catalana y castellana”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 1, pp. 149-160.
- POUPARD, Phillip, dir. (1987): *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Herder.
- RAMOS, Manuel João (1997): *Ensaio de mitología cristã: o Preste João e a reversibilidade simbólica*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- REVILLA, F. (1995): *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.
- RICHARD, Jean (1996): “The *Relatio de Davide* as a source for *Mongol History* and the Legend of Prester John”, en *Prester John, the Mongols and the Ten Lost Tribes*, Ch. Beckingham y B. Hamilton (eds.), Aldershot, Variorum, pp. 139-158.
- ROGERS, F. M. (1962): Gómez de Santisteban, *Libro del infante don Pedro de Portugal*, Fundación Calouste Gulbenkian.
- T'SERSTEVENS, A. (1965): *Los precursores de Marco Polo*, Barcelona, Ayma.
- ZERNOV, N. (1962): *Cristianismo oriental*, Madrid, Guadarrama.
- ZUMTHOR, Paul (1993): *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra.

LA PRESENCIA AUTORIAL EN *EL CONDE LUCANOR*

INÉS FERRO SANTOS
Universidad de Santiago de Compostela

En este trabajo se analizará la presencia autorial en la obra *El Conde Lucanor*¹. Antes de abordar esta materia, parece necesario proporcionar unas breves pinceladas biográficas acerca de don Juan Manuel, ya que como se verá, están muy relacionadas con el tema del que trata este estudio.

Don Juan Manuel nació en Escalona el 5 de mayo de 1282, descendiente de una familia noble, pues era hijo de doña Beatriz de Saboya y de don Manuel –hermano menor de Alfonso X–. Fue educado en la corte del rey, su primo Sancho IV, al quedarse huérfano de padre a los dos años de edad y de madre a los ocho. Este hecho, como afirma Carlos Alvar², “acrecentó su distanciamiento aristocrático y su talante de superioridad, incluso frente a otros miembros de la misma familia real”. Participó activamente en asuntos políticos desde su juventud –guerra del Salado, batalla de Algeciras...–, sobre todo con el fin de conservar incólume su patrimonio tras la muerte de Sancho IV. Así, se mantuvieron diversas luchas y disputas, por las que las posesiones de don Juan Manuel en Murcia le fueron confiscadas y devueltas, y se le concedió el título de príncipe de Villena. Además, desempeñó importantes cargos políticos, como el de regente de Castilla hasta que el infante don Alfonso –futuro Alfonso XI– alcanzase la mayoría de edad. Esta tarea tuvo que compartirla con María de Molina y con el infante don Felipe. Se casó con la infanta de Mallorca, doña Isabel, en 1299, y enviudó en 1301. En mayo de 1303, deseoso de estar a bien con el rey de Aragón, le pidió en matrimonio a su hija Constanza, –de tres años de edad–, en 1306 firmó las capitulaciones matrimoniales con ella, y se casaron el 3 de abril de 1311. Alrededor de 1325 propone la unión de su propia hija Constanza con el monarca Alfonso XI, acontecimiento que no se llega a producir, pero ofrece una idea del espíritu calculador e intrigante del escritor. En 1327 se casó con doña Blanca Núñez de Lara, de quien tuvo a su hijo Fernando. De 1329 a 1335 desarrolló una intensa labor literaria, alejándose parcialmente de la actividad política y de las luchas. Asimismo, arregló la boda de su hijo Fernando con una hija de Ramón de Berenguer, hijo a su vez de Jaime II. A una avanzada edad se retiró al Monasterio de frailes predicadores dominicos de Peñafiel, –que él mismo había fundado–, y murió probablemente en 1349.

Desde el punto de vista literario, don Juan Manuel fue poeta, con obras tales como *Libro de los Cantares* o *de las Cantigas*, aunque es más conocido por representar el punto culminante de la prosa castellana del s. XIV, con títulos como el *Libro Infinito*, *Libro del Caballero et del Escudero*, *Libro de los Estados*, *Libro de las Armas*, *Libro de la Caza*, o el que ocupa a este trabajo, *El conde Lucanor*. En estas obras sorprende la marcada conciencia autorial de don Juan Manuel, así como su presencia en el texto, porque otros escritores de su tiempo no firman los libros, o los consideran patrimonio popular... –anonimato de *El caballero Zifar*, invitación del Arcipreste de Hita a cambiar la obra³...–. Ciertamente es que hay otros exponentes de la presencia de un autor en textos

¹ Don Juan Manuel (2000).

² Alvar (1998: 155).

³ “Qualquier omne que l’ oya, si bien trovar sopiere, / más á y [a] añadir e emendar, si quisiere / ande de mano en mano a quienquier que l’ pidiere, / como pella a las dueñas, tómelo quien podiere”. Arcipreste de Hita (1998)

medievales, pero *El conde Lucanor* es un ejemplo en el que este aspecto se muestra en todo su esplendor. Así, existen obras como las *Andanças e viajes* de Pero Tafur, –sobre 1454–, donde además de describir lugares y costumbres, comparte con el lector un episodio emocionante;

Partí de allí por ver el esclusa, que es el puerto de la mar de Brujas, e fui a posar con el capitán, e estando en la iglesia mayor oyendo missa, llegó a mí una muger e díxome que quería fablar conmigo en secreto, cosa que me cumplió⁴.

Un ejemplo un poco diferente es el que se halla en las *Memorias* de Leonor López de Córdoba, dictadas a un notario hacia 1400. Algunos episodios, como la primera etapa de la vida de Leonor López con su tía, poseen una huella tan personal que, en ocasiones, a Alan Deyermond le produce la impresión de que ésta se traslada

a las *Memorias* con toda la autenticidad emocional del momento y tal vez con autenticidad factual. [...] No es el tipo de episodio, y sobre todo el tipo de emoción, que nadie se atribuiría si no fuera auténtico⁵.

Como se ha dicho antes, el yo personal preside toda la obra de don Juan Manuel, y quizá “aflore a imitación del mayestático Nos de los prólogos alfonsíes o se declara para avalar la experiencia personal que se aduce como ejemplo”⁶. Esto puede comprobarse en el *Libro de los Estados*, en el cual don Juan Manuel presenta su biografía en boca de un personaje, Julio;

acaesçió que nasció un fijo a un infante que avía nonbre don Manuel, et fue su madre donna Beatriz, condesa de Saboya, muger del dicho infante, et le pusieron nombre don Johan⁷.

En el *Libro Infinido*, dedicado a su hijo Fernando, lo aconseja directamente y con su propia voz;

ca yo en Espanna non uos fallo amigo e equal grado; ca si fuere el rey de Castiella o su fijo erejero, estos son vuestros sennores; mas otro infante, nin otro omne en el sennorio de Castiella, non es amigo en igual grado de uos, ca loado a Dios, de linage non deuedes nada a ninguno⁸.

En el *Libro de la caza*, contrariamente al *Libro de los Estados*, ya es el mismo autor el que habla de su historia familiar; “cuydo que por guardar esto, que me sería a mí muy grave de tomar cavallería de ninguno sinon en la manera que la toman los reys”⁹. Por tanto, se ve en estos breves fragmentos que don Juan Manuel, a lo largo de su producción, tuvo el prurito de señalarse como único autor de sus obras, y ser parte de las mismas, en un acercamiento al concepto de autoría moderna, como el que se posee en la actualidad. Pero en este trabajo, dicha idea se demostrará más profundamente analizando *El conde Lucanor*, donde existen numerosas pruebas de lo dicho.

Y es que puede comprobarse cómo la figura de don Juan Manuel se exhibe en *El conde Lucanor*, tanto de manera indirecta –con elementos biográficos–, como de forma

⁴ Vilanova (1989: 163).

⁵ Vilanova (1989: 162).

⁶ Orduna (1991:166).

⁷ Orduna (1991:167).

⁸ Orduna (1991:168).

⁹ Orduna (1991:169).

directa –que se analizarán posteriormente–. En primer lugar, las experiencias de su vida se diseminan a lo largo de los textos. Quizá este primer aspecto no responda exactamente a las directrices fundamentales de este estudio, ya que las reminiscencias biográficas pueden no considerarse como tal presencia autorial; sin embargo, parecen importantes a la hora de introducir un concepto tan novedoso en el medievo como éste.

En la breve biografía desarrollada al principio de este trabajo, se ha anotado el retiro de don Juan Manuel al monasterio de Peñafiel, lo que manifiesta la relación del escritor con la orden de los dominicos, “que fue puesta de relieve por María Rosa Lida y, después, todos los críticos han seguido los derroteros marcados por la gran estudiosa”¹⁰. Se han hallado elementos que indican la afinidad del escritor con esta orden predicadora. El ascendiente de los dominicos se deja ver en el pensamiento de don Juan Manuel, por lo que los fines didácticos de *El conde Lucanor* son achacables a esta vertiente. La elección de los *exempla* para instruir al público –*delectare et prodesse*– tampoco es casual, sino que las órdenes mendicantes –franciscanos y dominicos– utilizaron esta forma de argumentación. De este modo, los miembros de dichas órdenes –sobre todo los dominicos– escribieron difundidas colecciones de *exempla* a lo largo de la Edad Media, a las que don Juan Manuel probablemente recurrió para nutrirse de algunos casos que luego aparecen en *El conde Lucanor*.

Otros elementos biográficos pueden hallarse en la consideración de que también está muy influenciado por lecturas alfonsíes, –era sobrino de Alfonso X–. Afirma que al escribir las partes II, III y IV atiende al ruego de su gran amigo Jaime de Jérica, uno de los magnates de Aragón, “que querría que los mis libros fablassen más oscuro, et me rogó que si algund libro feziessse, que non fuesse tan declarado”¹¹. Incluso menciona este asunto en boca de Patronio, haciéndolo ficción; “Et pues tantas cosas son escriptas en este libro sotiles et oscuras et abreviadas, por talante que don Johan ovo de cumplir talante de don Jayme”¹². La mención de un amigo –por otro lado, de existencia verdadera– imbuje al lector en una parte totalmente personal y biográfica de don Juan Manuel. Asimismo, la educación de don Juan Manuel estuvo al cargo de preceptores y ayos, como Gómez Ferrandes o Alfonso García, y quizá la figura de Patronio se vincule con estas vivencias.

También hay que tener en cuenta que el autor, a lo largo de su obra, canaliza temas que le afectan de manera intrínseca y subjetiva. De este modo, insiste en problemas de honra y estado, por ejemplo. Así, sobre la honra trata el exemplo X, “De lo que contesçió a un omne que por pobreza et mengua de otra vianda comía atramuzes”¹³; o acerca de cuestiones de estado el VI, “De lo que contesçió a la golondrina con las otras aves quando vio sembrar en el lino”¹⁴. Incluso declara, en propia persona, estos motivos de preocupación personal;

Este libro fizo don Johan, fijo del muy noble infante don Manuel, deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuessen aprovechosas de las onras et de las faziendas et de sus estados¹⁵.

Y es que como dice Giménez Soler,

¹⁰ Don Juan Manuel (1984: xix).

¹¹ Don Juan Manuel (2000: 277).

¹² Don Juan Manuel (2000: 300).

¹³ Don Juan Manuel (2000: 92).

¹⁴ Don Juan Manuel (2000: 82).

¹⁵ Don Juan Manuel (2000: 45).

“Don Juan en todas sus obras vacía su propia conciencia y expresa en todas y en cada capítulo el estado de la misma”. Y luego: “Todas las obras de Don Juan son personalísimas y subjetivas; todas giran alrededor de él mismo y son incomprensibles sin un conocimiento completo de su vida...”¹⁶.

Por tanto, don Juan Manuel figura dentro de sus propias obras en una proporción y en un alarde desconocidos hasta la fecha.

Es, sin embargo, lo que se ha denominado en párrafos precedentes la presencia autorial directa, lo que verdaderamente atañe a este trabajo. El noble poseía una marcada conciencia de autor y un alto concepto de sí mismo, lo que lo llevó a preocuparse por la idea que los demás tuviesen de sus textos, así como introducirse novedosamente como autor en la prosa medieval española con el fin de justificar elementos que quizá no fuesen bien entendidos, incluso para realizar autoalabanzas...

Don Juan Manuel, como se ha dicho, fue un hombre perteneciente a la nobleza, y consciente de esta característica, tenía una orgullosa conciencia y una gran autoestima. Debido a esto, su literatura es de tono grave y moralizador –lo que corresponde al ideal de gobierno y a la clase social a la que pertenece–. Y es que en la Edad Media, el hombre que escribe meramente para la distracción del público no goza de prestigio social, por lo que don Juan Manuel quiere diferenciarse de este tipo de escritor y realiza una obra didáctica como *El conde Lucanor*. Pero ante el temor de que el público rechace la obra por contener sólo el elemento moral, se ve obligado a amenizar el contenido –*delectare et prodesse*– con formas de narración que entretengan, los *exempla*. Y así bien lo dice él mismo;

mezcla[n] con aquella melezina que quiere[n] melezinar el figado, açúcar o miel o alguna cosa dulce, et por el pagamiento que el figado a de la cosa dulce, en tirándola para sí, lieva con ella la melezina quel a de aprovechar¹⁷.

Asimismo, para que la gente entienda los relatos y pueda instruirse, no debe escribirlos en latín, vehículo de cultura de la época, sino que es necesario que recurra a la lengua romance. Estos factores –escritura romance, con elementos amenos...–, preocupan al autor, porque pueden desprestigiar su labor. Por ello, en una suerte de introducción en tercera persona que precede al prólogo, ya advierte de este aspecto, como para prevenir al lector de que se va a encontrar ante un texto serio y que, por tanto, no se le considere y juzgue negativamente. Así,

Et Dios [...] quiera que los que este libro leyeren, que se aprovechen dél a servicio de Dios et para salvamiento de sus almas et aprovechamiento de sus cuerpos; así como Él sabe que yo, don Iohan, lo digo a essa entención¹⁸.

Es preciso subrayar los altos propósitos que se traza el propio autor de *El conde Lucanor* al realizar la obra, nada menos que la salvación de las almas, así como adoctrinar al lector; “et entre las palabras entremetí algunos ejemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren”¹⁹. Es patente entonces, que la declaración de propósitos que hace don Juan Manuel no es gratuita, sino que evidencia una prevención al lector para que no se le confunda con un simple juglar, por ejemplo, que escribe en castellano y colecciona una ristra de relatos sólo para el solaz del lector. Su interés es el

¹⁶ Alborg (1972: 296).

¹⁷ Don Juan Manuel (2000: 50).

¹⁸ Don Juan Manuel (2000: 51).

¹⁹ Don Juan Manuel (2000: 50).

aprovechamiento y la edificación del mismo, lo que también lo fuerza a escribir en estilo llano y claro.

Puede sorprender que don Juan Manuel recomiende y valore altamente sus propios libros de manera repetida, tanto a lo largo del prólogo como en la obra; “en leyendo el libro, por las palabras falagueras et apuestas que en él fallarán, que non ayan a leer las cosas aprovechosas que son y mezcladas”²⁰; “et porque entendió don Johan que este exiemplo era muy bueno”²¹. Sin embargo, no se hallan menciones a fuentes a las que pudo recurrir, como las mencionadas colecciones dominicas de *exempla*. Esta observación pone de relieve un

aspecto más, bien señalado por Lida de Malkiel. Don Juan Manuel huye siempre de autorizarse con libros ajenos o con ejemplos y enseñanzas de la Antigüedad, frente a lo que era práctica tan común en todos los florilegios morales y obras didácticas de la época; prefiere, por el contrario, ofrecerse a sí mismo como modelo, como autoridad y como fuente, fruto de su experiencia y no de sus lecturas²².

Asimismo, “un inventario de sus muchos conocimientos permite casi asegurar que don Juan Manuel tenía conocimientos de latín”²³. Paradójicamente, en *El conde Lucanor*, el escritor se define a sí mismo como un hombre no cultivado en exceso; “yo non so muy letrado”²⁴. Puede resultar también antitético que con el alto concepto que poseía de su propia persona y lo que gustaba de alabarse a sí mismo, se declare indocto cuando todo apunta a que no es así. Quizá esta contradicción se relacione con la idea de que el valor de sus libros radica en la calidad de su ingenio y no en la autoridad de libros latinos o fuentes ajenas a sí mismo.

Es más, quiere prevenirse de las críticas y elude cualquier posible error “si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él”²⁵; “Et lo que y fallaren que non es tan bien dicho, non pongan la culpa a la mi entención, más pónganla a la mengua del mio entendimiento”²⁶.

Don Juan Manuel aparece como un personaje más de *El conde Lucanor*, “et porque don Iohan lo tovo por buen enxiemplo, fizolo escribir en este libro, et fizo estos viessos que dizen assi”²⁷. En este sentido, Alan Deyermond opina que “la impresión de egocentrismo que nos ofrece corresponde a su afán de reputación literaria y a las frecuentes referencias y citas explícitas de sus propias obras”²⁸. Aunque este fenómeno se va a analizar posteriormente como producto de la conciencia de autor que poseía don Juan Manuel, parece que también es posible que a este escritor, debido a su personalidad con ciertos matices de arrogancia por su alcurnia, le gustase figurar en sus obras. Además, solo es necesario ver de qué manera se presenta el autor en varias partes del libro; “Por ende, yo, don Johan, fijo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera et del regno de Murçia”²⁹, o “yo, don Johan, fijo del muy noble infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera et del regno de Murçia”³⁰. Proporciona varios elementos autobiográficos, como parte de su genealogía, o su rango, e incluso los valora

²⁰ Don Juan Manuel (2000: 51).

²¹ Don Juan Manuel (2000: 82).

²² Alborg (1972: 287).

²³ Alborg (1972: 287).

²⁴ Don Juan Manuel (2000: 277).

²⁵ Don Juan Manuel (2000: 46).

²⁶ Don Juan Manuel (2000: 51).

²⁷ Don Juan Manuel (2000: 202).

²⁸ Deyermond (1972: 243).

²⁹ Don Juan Manuel (2000: 50).

³⁰ Don Juan Manuel (2000: 277).

de manera positiva, su padre es “muy noble”, y recalca sus títulos aristocráticos, dando a entender su orgullo dinástico. De esta manera, deja constancia para la posteridad del alto linaje del que descende, así como de la imagen tan valiosa que poseía de su persona y de su genealogía.

Aparte de achacar la presencia del autor en el texto de *El conde Lucanor* a su orgullo nobiliario, también hay que hacerlo a su anticipada conciencia autorial. Don Juan Manuel cuida sus textos de una manera inusitada para el momento. Existen constancias epistolares de la importancia que el escritor concedía a la apariencia externa de sus obras, como la copia de *El libro del Caballero y del escudero* que le remite al arzobispo de Toledo. Si le gusta, lo rehará “más apostado”³¹, ya que se lo envía escrito con mala letra y en pergamino de baja calidad.

Pero no es sólo eso lo que le preocupa a don Juan Manuel, sino que es consciente que con el propio texto hay que tener unas precauciones hasta ahora nunca vistas en un autor medieval. Ya en el prólogo advierte que “don Iohan vio et sabe que en los libros contesçe muchos yerros en los trasladar, porque las letras semejan unas a otras, cuydando por la una letra que es otra”³². Es decir, tiene pleno discernimiento de que en el proceso de copia, los copistas o amanuenses cometen errores y fallos de haplografía, duplografía... Y desea evitarlos –e incluso ha corregido muchos de ellos– para que no se tenga un mal concepto de él;

ruega a los que leyeren qualquier libro que fuere trasladado del que él compuso, o de los libros que él fizo, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él, fasta que bean el libro mismo que don Iohan fizo, que es emendado, en muchos logares, de su letra³³.

De nuevo podría atribuirse esta justificación a un deseo de salvaguardar su orgullo nobiliario, pero es, cuanto menos notable, la consciente preocupación del autor por la transmisión de sus textos. Esto indica la percepción autorial de don Juan Manuel. Incluso deposita los manuscritos en el monasterio de Peñafiel, para protegerlos de posibles pérdidas; “Et estos libros están en l’ monesterio de los frayres predicadores que él fizo en Peñafiel”³⁴. Lamentablemente la voluntad del noble no pudo ser cumplida y los volúmenes se destruyeron en un incendio.

Esta concepción del procedimiento de confección textual tan escrupulosa que tiene lo lleva a mencionar este asunto en sus obras de forma frecuente. Así, habla del proceso de creación literaria no sólo en el prólogo, sino también a lo largo de sus intervenciones como personaje en *El conde Lucanor*. Por ejemplo, abundan los elementos metaliterarios, ya que enumera las obras que ya tiene escritas, habla del tema que se trata, “et porque estas cosas de que yo cuydo fablar non son en sí muy sotiles”³⁵; e incluso explica metafóricamente el método del tan conocido *delectare et prodesse*, “et esto fiz segund la manera que fazen los físicos”³⁶. Asimismo, se hallan varios casos en los que hace una crítica literaria de su prosa, valorándola en altos términos. De esta forma, habla de un “libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude”³⁷, y hasta evalúa el estilo “me dixo que querría que mis libros fablassen más oscuro, et me

³¹ Alborg (1972: 283).

³² Don Juan Manuel (2000: 45).

³³ Don Juan Manuel (2000: 46).

³⁴ Don Juan Manuel (2000: 46).

³⁵ Don Juan Manuel (2000: 278).

³⁶ Don Juan Manuel (2000: 50).

³⁷ Don Juan Manuel (2000: 50).

rogó que si algund libro feziesse, que non fuesse tan declarado”³⁸, “fiz las razones et enxiemplos que en el libro se contienen assaz llanas et declaradas”³⁹. Incluso nos sumerge en la fase de conformación de los textos, “fizlo en la manera que entendí que sería más ligero de entender”. Parece que de esta manera el propio don Juan Manuel abre las puertas a la intimidad de su labor, y le interesa ofrecerse en el trance de escritura, sopesando las diferentes posibilidades, cuál es la más clara... Da la impresión de ser un escritor con plena conciencia de su labor, que la lima, la pule y la cuida, y se congratula de ser así, es un aspecto que lo envanece.

Como se ha explicado anteriormente, don Juan Manuel figura incluso como personaje de la obra que ocupa este trabajo. Y en sus apariciones también alude, de igual modo, a aspectos metaliterarios. Por ejemplo, valora los *exempla* con diferentes grados –todos positivos, por supuesto–; unos son “muy buenos” –*exempla* V, VI, X, XI...–, otros son “buenos” –*exempla* III, XX...–. También cambia los *viessos* que resumen la moraleja del cuento por una *palabra*, –refrán–, “que dizen las viejas en Castiella”⁴⁰, ya que le parece que engloba mejor el asunto que la consabida rima. Incluso en estas intervenciones sume al lector en el proceso de creación anterior a que el texto salga a la luz, dando las coordenadas del proceso previo a la escritura del cuento “don Iohan se pagó deste exemplo” –*exempla* XXI, VII, XXXIX–, e incluso se pagó “mucho además” –*exemplum* LI–. Se muestra así como un escritor que disfruta, que *se paga* con su labor y, en definitiva, con la literatura. E incluso añade de manera cuidadosa el lugar de composición; “Et acabólo don Iohan en Salmerón, lunes XII días de junio, era de mil et CCC et LXX et tres años”⁴¹.

Se ha visto entonces que en *El conde Lucanor* rebosan los momentos en donde don Juan Manuel está presente, tanto de manera directa como indirecta. Esta forma de actuación es bastante insólita en la época medieval, por lo que la originalidad es un factor que sobresale en esta obra. Por el contrario, puede alegarse que, en ocasiones, en la prosa juanmanuelina se hallan rasgos característicos de la órbita alfonsí. Así, giros de procedencia oriental, repetición de la conjunción copulativa “et” o el empleo reiterado del *verbo dicendi* “decir”. Sin embargo, estas influencias, por otro lado tan normales, no restan un ápice de singularidad al noble escritor debido a las causas mencionadas.

Concluyendo, la presencia autorial de don Juan Manuel en sus textos es algo infrecuente en el momento, y responde no sólo a una influencia del mundo árabe, como propone Américo Castro⁴², sino a motivos de orgullo personal y percepción de autor. Como se ha visto, es un escritor profundamente preocupado por sus textos, y con una conciencia autorial tan marcada que no se puede aducir otro ejemplo similar en las letras castellanas hasta ese momento.

³⁸ Don Juan Manuel (2000: 277).

³⁹ Don Juan Manuel (2000: 277).

⁴⁰ Don Juan Manuel (2000: 78).

⁴¹ Don Juan Manuel, (2000: 322).

⁴² Alborg (1972: 289).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Manuel *Historia de la Literatura española –Edad Media y Renacimiento–*, Madrid, Gredos, 1972.
- ALVAR, Carlos (1998): *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza.
- ARCIPRESTE DE HITA (1998): *Libro de buen amor* –ed. A. Blecua– Madrid, Cátedra.
- DEYERMOND, Alan (1972): *Historia de la literatura española I*, Barcelona, Ariel.
- DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, –ed. Carlos Alvar y Pilar Palanco–, Planeta, Barcelona, 1984.
- DON JUAN MANUEL (2000): *El conde Lucanor* –Ed. J. M. Blecua– Madrid, Castalia.
- ORDUNA, Germán (1991): “La autobiografía literaria de don Juan Manuel”, en *Historia y Crítica de la Literatura española*, –1º suplemento, Alan Deyermond–. Francisco Rico (coordinador) Barcelona, Crítica.
- VILANOVA, Antonio ed. (1989): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* – tomo I–. Barcelona, Universidad de Barcelona.

**EL VIAJE DESDE EL MEDIEVALISTA HACIA EL LECTOR: A PROPÓSITO
DE UN PASAJE DE LA *VITA NUOVA*, DE DANTE, COMENTADO POR
JORGE LUIS BORGES Y ENRIQUE VILA-MATAS**

JUAN GARCÍA ÚNICA
Universidad de Granada

1. *Propuesta de partida: la metáfora del viaje*

¿Por qué puede interesarnos la literatura medieval? La pregunta es incisiva, pues en principio no va dirigida tanto a los medievalistas como a nosotros, meros lectores del siglo XXI, muy alejados ya del mundo que un día produjo esos textos que hoy agrupamos bajo la etiqueta de *literatura medieval*. Un mundo que, a todas luces, hace siglos que dejó de ser el nuestro. Si además dirigimos la misma pregunta a los estudiosos de las letras del Medioevo, ésta se puede volver problemática, pues resulta difícil dejar de reconocer que –como ha señalado César Domínguez– la literatura medieval, lejos de ser incorporada con fluidez al ámbito de estudio de la Teoría de la Literatura, no ha logrado deshacerse con tanta contundencia como otras hermanas suyas del estigma de ser “una fase obligada de la praxis crítica de la Historia literaria” (2001: 4-5) y, en consecuencia, “la lectura de la literatura medieval se ha convertido o bien en una actividad talmúdica, una infatigable exégesis textual de obras canónicas reservada a los eruditos, o bien en una visita al panteón de los ancestros” (2001: 22-23). Este doble proceso de inevitable alejamiento histórico del lector, así como de notable repliegue en un ámbito estrictamente académico que hemos visto sufrir a la literatura medieval no parece que ayude a resolvernos la cuestión.

Y sin embargo la literatura medieval puede justificarse en el horizonte de lecturas de la modernidad. Para ejemplificar cómo y por qué nos vamos a valer de tres textos muy distintos entre sí –uno de Dante, otro de Borges, y otro de Vila-Matas– y una sola metáfora, en absoluto original pero esperamos que efectiva: la del viaje. Una respuesta a la pregunta inicial de esta comunicación quizá requiera una manera de proceder sutilmente distinta a la que suele ser habitual en el estudio de los textos medievales. Por ejemplo, si desde una posición académica parece más riguroso hablar de cómo funciona una metáfora *en* los textos, lo que nos interesa hoy es más bien hablar de los textos *a través de* una metáfora; tampoco nos preocupa tanto ahora construir la Historia de los mismos como *tejer* una historia en torno a ellos; y como se verá, en el aparato crítico y bibliográfico que vamos a manejar abundan, más que la estricta abstracción teórica, autores que sin renunciar a ésta no disimulan su intención de mostrarnos su experiencia como lectores agudos, entusiastas, de literatura medieval.

La metáfora del viaje, por tanto, se ajusta a nuestras intenciones como anillo al dedo. Mucho más todavía si tenemos en cuenta que vamos a partir de un texto de Dante Alighieri, cuya *Commedia* ya es de por sí un imponente viaje por la escatología medieval, cuya vida de desterrado de su Florencia natal, así como la densa geografía de sus textos, llevaron a Ósip Mandelstam a afirmar en su majestuoso *Coloquio sobre Dante* que para leer al florentino “habrá que proveerse de un buen par de botas suizas con clavos, de esas que no se gastan”, preguntándose al mismo tiempo “cuántas suelas, cuántos cueros de vaca, cuántas sandalias habrá gastado Alighieri durante su trabajo mientras viajaba por los agrestes caminos de Italia” (2004: 15). Antes de que gastemos

nuestras suelas vamos a ver cómo otros lectores-viajeros gastaron las suyas varios siglos después de que lo hiciera el propio Dante.

2. Tres tipos de viajeros

2.1. Jorge Luis Borges: en lentos y solitarios tranvías

La primera lectura de Borges de la *Divina commedia* se produjo, si atendemos a lo que él mismo nos cuenta, de una forma cuanto menos curiosa. Hacia 1937, viviendo el escritor argentino en la porteña zona de Las Heras y Pueyrredón, pero trabajando en una biblioteca situada en Almagro Sur a la que se dirigía a diario “en lentos y solitarios tranvías” (Borges, 1980: 11), adquiere en una librería los tres volúmenes de la *Divina commedia* en edición bilingüe –italiano e inglés– que dice leer “en esos lentos viajes de tranvía” (1980: 12). Aparte de la explícita metáfora del viaje a la que venimos aludiendo no es difícil detectar un paralelismo perfectamente señalado por Ivan Almeida, y es que para Borges: “Dante sera, dans toutes les acceptions, son Virgile” (1997: 76). Por tanto no parece descabellado pensar que Borges traza una especie de historia transversal de la literatura en la que el viaje de Dante a través del Infierno de la mano de su precursor, Virgilio, se repite cambiando los papeles en su particular trayecto en tranvía por la ciudad de Buenos Aires: en este caso Borges se deja acompañar “poéticamente” por su precursor, que no es otro que el propio Alighieri.

Esta perspectiva que adopta Borges, como señala Alberto Giordano, “le permite establecer con el poema de Dante un vínculo más íntimo y más intenso que el de los lectores tradicionales” (1997: 72). Precisamente este *vínculo íntimo* es el que parece articular el conocido comentario sobre la génesis de la *Commedia* que encontramos en *Nueve ensayos dantescos*:

Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz que él sabe perdidas, son lo fundamental. En el principio de la *Vita nuova* se lee que alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para deslizarse entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la *Comedia* repitió ese melancólico juego (Borges, 1982: 149-150).

Lore Terracini reconoce en estas palabras el resultado de un proceso en el que Borges “tende a identificare Dante con se stesso, qui ha per Dante il distacco appunto dell'analista che scopre nel suo soggetto intenzioni e desideri di cui l'altro è inconsapevole” (1988: 65). De manera casi análoga, Alberto Giordano cree que ese *vínculo íntimo* ya aludido que establece Borges con Dante “revela lo obvio (eso que terminan por olvidar los amantes de las “profundidades” del sentido): que la *Comedia* es, esencialmente, una historia de amor” (1997: 72). Por su parte, Ivan Almeida deduce de este comentario “une tentative de suppleance” mediante la cual el poema de Dante vendría a ser “l'effort démesuré et modeste d'un homme pour récrire quelques éléments de son passé” (Almeida, 1997: 81). Retomaremos luego la preciosa conjetura de Borges sobre Dante, pero no sin antes ponernos sobre aviso: aún no nos damos cuenta, pero Borges acaba de colarnos un tanto por toda la escuadra.

2.1. Enrique Vila-Matas: el viajero más lento

En un artículo sobre Valéry Larbaud que lleva por título precisamente “El viajero más lento” destaca de éste Enrique Vila-Matas “que su modo de viajar y de trabajar era extremadamente cauto y lento” (2001: 47). Este paralelismo alguna vez señalado (Netcháiev, 1997: 129) entre viaje y trabajo como imagen que explica el quehacer del novelista catalán aparece también en otro artículo significativamente titulado “Los que viajan leyendo”: “muchas veces entro al azar, sin dirigirme a parte alguna, en metros, trenes o autobuses con la intención de espiar conductas humanas y cazar con disimulo conversaciones de desconocidos” (2004a: 129). El viajero más lento extrae su materia dejándose llevar por el *tejido* de las redes del metro, los trenes o los autobuses, de la misma manera que Vila-Matas recoge el comentario de Borges sobre Dante y lo reelabora, lo *teje*, en *París no se acaba nunca*:

En *Vita nuova* nos dice Dante que alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para deslizar entre ellos, secreto, el hombre de Beatriz. Borges piensa que en la *Comedia* repitió Dante ese melancólico juego, sospecha que edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para poder intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Y yo tengo la impresión de que –salvando, por supuesto, las insalvables distancias– este melancólico juego lo llevé a cabo inconscientemente en *La asesina ilustrada*, tengo la impresión de que escribí todo el libro para poder intercalar en él un poema, el último que escribí en mi vida y el único que he publicado. Vistas así las cosas, toda *La asesina ilustrada* habría sido una excusa para poder despedirme de la poesía” (2004b: 212).

“*Texto* quiere decir *Tejido*”, nos recuerda Barthes en *El placer del texto* (2003: 104). No en vano ambas palabras comparten etimología. Vila-Matas parece participar –otra vez Barthes– de “la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo” (2003: 104), elaborando así, a partir de la conjetura de Borges, una teoría propia que le sirve para explicar el proceso de composición de una de sus primeras novelas, *La asesina ilustrada*, cuyo “argumento oculto” pasaría a ser “la sorda tragedia juvenil del que se ha despedido de la poesía para caer en la vulgaridad de la narración” (2004b: 212).

Pero también *textura* comparte etimología con *texto* y con *tejido*. El *tejido* que Vila-Matas traza en *París no se acaba nunca* partiendo del texto de Borges, que a su vez partía de Dante, está dotado de diferentes *texturas* “literarias”: las que definen la “vulgaridad” de la narración frente a la “excelencia” de la poesía, o las que separan un texto de otro cuando, al prologar una reciente reedición de *La asesina ilustrada*, Vila-Matas vuelve a invitar al lector, remitiendo a *París no se acaba nunca*, a descubrir el “argumento oculto” del libro (2005: 15), o la verdad que “está agazapada en pleno corazón del libro”, en un “aciago poema”, y más concretamente en un verso que el autor dice callarse para que el lector caiga “en la lectura distraída de ese misterioso verso que tiene la osadía de decir de golpe la verdad, toda la verdad” (2005: 17). Lejos de entrar a desvelar el enigma que nos propone Vila-Matas (para eso están las novelas) resulta para nuestros propósitos mucho más fascinante recordar que todo este juego tuvo su origen hace ya más de siete siglos en Florencia. Volvamos ahora al principio de esta historia.

2.3. Dante Alighieri: homo viator

¿Qué es lo que escribe realmente Dante en la *Vita*? Al margen de todo el entramado –de todo el *tejido*– que construyen Borges y Vila-Matas, si nos acercamos al texto de Dante en cuestión encontraremos exactamente lo siguiente a propósito de Beatriz:

Digo que en el tiempo en que esta dama era celada de tanto amor cuanto por mi parte sentía, tuve un gran deseo de recordar el nombre de aquella gentilísima y de acompañarlo de muchos otros nombres de mujeres, pero en especial del nombre de esta gentil dama. Y tomé los nombres de las sesenta damas más bellas de la ciudad donde el Altísimo había dispuesto que naciera mi dama, y compuse una epístola en forma de serventesio, que no reproduciré aquí y que no habría mencionado si no fuera para decir aquello que, cuando la componía, maravillosamente sucedió, esto es, que en ningún otro número consentía estar el nombre de mi dama, entre los nombres de estas mujeres, sino en el nueve (Alighieri, 2003: 43).

Así pues, vemos que en realidad Dante no dice en ningún momento que el nombre de su dama se deslice “secreto”, tal y como Borges relataba, sino que nos deja bien claro que éste figura en noveno lugar. El detalle puede parecer baladí, y sin embargo no lo es.

Avanzada la obra será el propio Dante el que nos explique el significado alegórico del número nueve (2003: 111-13). Un dantista reconocido como Ángel Crespo no dejó de hacernos notar justamente que “para los contemporáneos de Dante las relaciones numéricas tenían una importancia generadora, y al mismo tiempo reveladora, completamente ajena a nuestro actual concepto del mundo y la naturaleza” (1999: 61). El nueve, cuyas alusiones en la *Vita nuova* son continuas, está presente concretamente en la muerte de Beatriz, pues Dante nos cuenta que ésta acaeció en el día noveno y en el noveno mes de los calendarios arábigo y sirio respectivamente. No podemos dejar de señalar entonces que ese momento de la muerte de Beatriz como “retorno” al Paraíso entronca con uno de los valores simbólicos del nueve por excelencia: su condición de “límite de la serie antes de su retorno a la unidad” (Cirlot, 2003: 25). Asimismo, el nueve es una cifra que preside el nacimiento de la dama, pues también recuerda Dante que éste se produjo con los nueve cielos móviles del sistema tolemaico vigente alineados. Todo esto lleva al poeta florentino a concluir que:

si el tres es por sí mismo factor del nueve, y el factor por sí mismo de los milagros es tres, a saber, Padre, Hijo y Espíritu Santo, los cuales son tres y uno, esta dama fue acompañada del número nueve para dar a entender que ella era un nueve, esto es, un milagro, cuya raíz, la del milagro, es solamente la admirable Trinidad (Alighieri, 2003: 113).

No debe extrañarnos que, en comparación con la hermosa teoría de Borges, el texto del propio Dante nos parezca regido por una casuística mucho más fría de la que hubiésemos imaginado al leer al primero. Como ha recordado Jesús Nebreda, en la Edad Media “el hombre es *homo viator*, un ser en camino hacia el ser y hacia la Verdad a través del valle de lágrimas, del mundo de las sombras y de la caverna del sentido” (2003: 25). El texto de Dante desarrolla un modo de proceder alegórico, en el que la “intimidad”, el “secreto”, que Borges y Vila-Matas tratan de apropiarse para *tejer* sus interpretaciones “poéticas” quedan excluidos por el raciocinio del *homo viator*, del viajero desterrado que en su extravío lee los signos sustanciales del mundo para reconocer en ellos los designios de su Creador, para encontrar, siguiendo la estela del milagro, esto es, de Beatriz, el camino de vuelta al Paraíso del que una vez fue expulsado. Puede parecer una contradicción, una trampa o un olvido que nos *teje* Borges y que Vila-Matas recubre después con la *textura* del juego narrativo. Y sin embargo, ¿quién tiene razón?

3. El viaje desde el medievalista hacia el lector

3.1. Habla un medievalista: ¿por qué es imposible la teoría de Borges?

Básicamente porque un nueve en el texto al que hace referencia lo impide. Hemos visto cómo ese nueve cifra una alegoría y, como señaló C. S. Lewis en su clásico *The Allegory of Love*, es una tentación exclusiva del amante de la poesía medieval aquella de interpretar simbólicamente lo que en realidad es alegórico, ya que: “There is nothing 'mystical' or mysterious about medieval allegory; the poets know quite clearly what they are about and are well aware that the figures which they present to us are fictions. Symbolism is a mode of thought, but allegory is a mode of expression” (Lewis, 1948: 48). En el esquema de composición que sigue Dante en la *Vita nuova* el rimador (que escribe en lengua vulgar) puede valerse de la alegoría con idéntica dignidad que los poetas (que escriben en latín), pero al igual que éstos “no sin plan alguno, sino con razonamiento que luego sea susceptible de ser explicado en prosa” (Alighieri, 2003: 103), pues “gran vergüenza sería para quien rimase bajo adorno de figura o de color retórico, si interpelado después, no supiera despojar a sus palabras de tal ropaje, de modo que fueran verdaderamente comprendidas” (2003: 105). Más que el propósito “secreto” que Borges sospecha, Dante da muestras evidentes de construir eso que Jean Pépin (1987: 309-12) denomina “allegories proclamées”.

Una distancia histórica también hace imposible la teoría de Borges. En un importantísimo estudio Hans Robert Jauss (1989) propone como primer paso para una hermenéutica de la literatura medieval el reconocimiento de su *alteridad*. Jauss habla de una típica *estructura duplicada* en la recepción del texto medieval, al que ve:

come testimonianza di un passato lontano, storicamente separato, ma che al tempo stesso, come oggetto estetico, grazie alla sua forma linguistica, è riferito a una *diversa* coscienza interpretante e di conseguenza rende possibile la comunicazione anche con un destinatario sucesivo, non più contemporáneo” (1989: 9-10).

Desde la primera proposición de esta *estructura duplicada*, es decir, si consideramos el texto medieval como objeto radicalmente distinto del texto moderno, como texto históricamente determinado por el horizonte ideológico de la Sacralización, nada de lo que pueda decirnos éste servirá para explicar nuestro presente. Así considerado, al lector moderno le resultará difícil enfrentarse al hecho de que el procedimiento de la alegoría empleado por Dante supone no tanto la expresión de su intimidad sino más bien, como señala Jauss, “la visione di un mondo interiore che presenta tutto ciò che per il lettore moderno è espressione di un sentire soggettivo, come scontro e conflitto di forze oggettive” (1989: 9).

Ahora bien, no leerse a uno mismo en cada texto conlleva el valor de ser, cuanto menos, un sano ejercicio. El reconocimiento de lo diferente, de lo *otro*, es un valor que conlleva la lectura de literatura medieval y cuyas aplicaciones didácticas y pedagógicas quizá no se hayan explorado lo suficiente. En un terreno mucho más académico posee la ventaja de no obligar al investigador a renunciar al “diritto estetico di un conoscere che procura piacere e di un piacere che procura conoscenza” (Jauss, 1989: 6). En su *Pequeña apología de la experiencia estética* sostiene Jauss que “el postulado clásico de que la reflexión teórica sobre el arte haya de ser algo completamente separado de su mera recepción placentera es un argumento de mala conciencia” (2002: 31). Quienes hayan desarrollado un cierto gusto por las simetrías y los sistemas del arte medieval sin tratar de verse reflejados en ellos sabrán que está en lo cierto.

3.2. Habla un lector: ¿por qué es posible la teoría de Borges?

Igualmente, por una distancia histórica. La otra cara de la moneda que encontramos en el concepto de alteridad propuesto por Jauss invita a considerar el texto medieval como objeto estético que, gracias a su forma lingüística, hace posible la comunicación. Como decimos, en el marco sacralizado que lo produce, el texto de Dante tiene un sentido concreto, limitado históricamente por la ideología alegórica. Ahora bien, precisamente debido al alejamiento, a la pérdida del contexto ideológico en el que es producido, señala Antón Figueroa que un texto puede, “a lo largo de la historia y en otros contextos culturales, ser «utilizado» para establecer relaciones de comunicación nuevas, para provocar *actos de comunicación*, por lo menos parcialmente, distintos de los inicialmente previstos; un mismo texto puede, en un tiempo diferente (o en otro lugar), convertirse en un *hecho* distinto” (2001: 19-20). La distancia histórica que media entre el texto medieval y el lector moderno despojan al primero de toda consideración pragmática original, convirtiéndolo en un “conjunto de signos libres no atados a ninguna referencia y disponibles para crear ficción” (Figueroa, 2001: 20). Es en este sentido en el que la estética de la recepción nos ha enseñado que “la viveza de nuestras representaciones crece proporcionalmente a la contribución de los espacios vacíos” (Iser, 1987: 289). Si Stierle señala, además, un “carácter de aserción inverificable” (1987: 102) como rasgo esencial del texto de ficción, el texto medieval, leído por un lector no especializado, por lo que tiene de inverificable al ser un texto no atado a su situación pragmática inicial, siempre puede ser un buen acicate para la producción de ficción. De ahí que el comentario de Borges tenga todo el sentido del mundo en tanto que no sólo es ficción bien *tejida* en sí misma, sino que da lugar a la proliferación de nuevas *texturas* a través de la escritura de Enrique Vila-Matas.

También es posible la teoría de Borges por un olvido consciente. El propio título de sus *Nueve ensayos dantescos*, así como una serie de referencias explícitas al tema y la propia disposición del libro –Lore Terracini nota que cada ensayo comprende entre las tres y las nueve páginas (1988: 57)– nos dejan muy claro que Borges conoce a la perfección el significado alegórico del número nueve. Ahora bien, lejos de presentarse como exegeta aspirante a la totalidad, Borges se pierde en el placer del detalle en su comentario a la *Commedia*. Quizás, una vez más, las palabras de Roland Barthes nos ayuden a entender la cuestión:

¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *allí donde la vestimenta se abre*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay «zonas erógenas» [...]; es la intermitencia [...] la que es erótica [...]; es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición (2003: 19).

Como el gran lector que es, Borges ve el hueco, la pérdida del sentido inicial del texto a la que venimos aludiendo, *allí donde el tejido se abre*. Lo que se nos aparece desde una lectura académica desaparece desde una lectura que reclama inconscientemente su derecho a silenciar aquello que le estorba para formular su propia escritura. En este sentido barthesiano Borges es intermitente, *pervierte* el texto de Dante y abre el camino para otra *perversión*: la de Vila-Matas.

Esta actitud está igualmente legitimada porque Borges no es un lector especializado, ni académico, ni con las consabidas pretensiones de totalidad que suele exhibir el cientifismo. Él mismo lo pone de manifiesto al declarar lo siguiente: “De mí sé decir que soy un lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y las

críticas” (Borges, 1980: 11). Una preciosa formulación de Andrés Neuman nos habla de la categoría de los “lectores artísticos”, a los que define como:

aquellos que recorren las páginas con los sentidos alzados, la intuición afilada, la memoria expectante. Creadores a su modo, para ellos la literatura es preguntarse por su identidad y advertir su crecimiento. Estos lectores merecen especial gratitud pues completan los libros, los salvan (Neuman, 2005: 131).

Sin duda Borges y Vila-Matas se ajustan perfectamente a esta definición. Sin duda muchos de sus lectores anónimos, a su vez, también se ajustarán.

3.3. *Habla un comunicante*: ¿por qué es necesario no ser demasiado serios?

Así pues, vamos a poner punto final a esta comunicación retomando la pregunta con la que la iniciábamos: ¿por qué puede interesarnos la literatura medieval? Si somos medievalistas parece que el esfuerzo interpretativo que requiere no está exento de placer; si somos lectores no especializados, por el inmenso potencial semántico que se deriva de sus vacíos, nadie nos puede impedir con razones lo suficientemente firmes proyectar nuestro propio mundo sobre el texto para dar lugar a una cosa que es *otra*, que lejos de distanciarnos o diluirnos en nuestra propia individualidad nos adiestra placenteramente en la difícil tarea de enfrentarnos a lo distinto. Mientras no se demuestre lo contrario todo lector no especializado tiene derecho a ejercer estéticamente el anacronismo. Es conveniente preocuparse de no ser demasiado rígidos desde el medievalismo para evitar la paradoja que C. S. Lewis atribuía a los lectores puritanos, y que no es otra que la de ser “personas demasiado serias para asimilar seriamente lo que leen” (Lewis, 2000: 19). Quizá hemos partido de la pregunta equivocada, quizá la cuestión que debemos plantearnos es también *otra*: ¿y por qué no?

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (2003): *La vida nueva*, ed. bilingüe J. Martínez Mesanza, Madrid, Siruela.
- ALMEIDA, Ivan (1997): “Borges, Dante et la modification du passé”, *Variaciones Borges*, 4, pp. 74-99.
- BARTHES, Roland (2003): *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis (1980): *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis (1982): *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2003): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 7ª ed.
- CRESPO, Ángel (1999): *Dante y su obra*, Barcelona, Acantilado.
- DOMÍNGUEZ, César (2001): “Literatura Comparada, Medievalismo y la crisis del eurocentrismo. ¿Emergencia de una nueva disciplina?”, *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XII, 2, pp. 3-33.
- FIGUEROA, Antón (2001): “Las lecturas actuales de la comunicación literaria en el espacio medieval”, *Cuadernos del CEMYR*, 9, pp. 9-23.
- GIORDANO, Alberto (1997): “Borges y la ética del lector inocente (Sobre los *Nueve ensayos dantescos*)”, *Variaciones Borges*, 4, pp. 63-73.
- ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- JAUSS, Hans Robert (1989): *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- JAUSS, Hans Robert (2002): *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós.
- LEWIS, C. S. (1948): *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, London, Oxford University Press.
- LEWIS, C. S. (2000): *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental*, Barcelona, Alba Editorial, 3ª ed.
- MANDELSTAM, Ósip (2004): *Coloquio sobre Dante*, Barcelona, Acantilado.
- NEBREDÁ, Jesús (2003): “El final de la Edad Media o El mundo de la caverna”, en *La disolución del sujeto moderno o La fábula del mundo verdadero*, Granada, Universidad de Granada, pp. 19-42.
- NETCHÁIEV, Juan Ramón (1997): “Espía de sí mismo”, *Archipiélago*, 29 (1997), pp. 129-130.
- NEUMAN, Andrés (2005): “El lector artístico”, en *El equilibrista (Aforismos y microensayos)*, Barcelona, Acantilado, pp. 129-131.
- PEPIN, Jean (1987): *La tradition de l'allégorie, de Philon d'Alexandrie a Dante. Études historiques*, Paris, Études Augustiniennes.
- STIERLE, Karlheinz (1987): “¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?”, en *Estética de la recepción*, comp. J. A. Mayoral, Madrid, Arco / Libros, pp. 87-143.
- TERRACINI, Lore (1988): “Un lettore d'eccezione: Borges legge Dante”, en *I codizi del silenzio*, Roma, Edizioni dell'Orso, pp. 53-69.
- VILA-MATAS, Enrique (2001): *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama, 2ª ed.
- VILA-MATAS, Enrique (2004a): *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara.
- VILA-MATAS, Enrique (2004b): *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 5ª ed.
- VILA-MATAS, Enrique (2005): *La asesina ilustrada*, Barcelona, Lumen.

LA POESÍA DE DON DIEGO LÓPEZ DE HARO

LUCILA GONZÁLEZ ALFAYA
Universidad de Vigo

Este trabajo pretende adentrarse en el estudio de la poética del autor Diego López de Haro¹, importante figura de finales del siglo XV, y extraer conclusiones provisionales sobre tres piezas de atribución dudosa, teniendo en cuenta el estilo y la métrica característicos de su poesía y cotejándolas con el conjunto de su obra.

Diego López de Haro destaca en la historia política de España, pues ocupó cargos de relevancia, sobre todo, durante el mandato de los Reyes Católicos². El nombre del poeta aparece en diversos estudios históricos de la última mitad del siglo XV, de naturaleza política, pero hay una laguna importante en lo referente a sus relaciones con círculos literarios de la época.

Hijo de Juan Alonso de Haro y de Aldonza de Mendoza es el mayor de cuatro hermanos. El linaje de Diego López se relaciona con ilustres familias españolas (Ayala, Mendoza, Silva, Girón, Sotomayor, etc.) y ocupa un puesto destacado en el sistema señorial de la segunda mitad del siglo XV, lo cual le permite frecuentar la corte y destacar por sus méritos diplomático-militares y poéticos.

Mantuvo relaciones de amistad con otros poetas de su época, entre los que destaca Álvarez Gato, que en su cancionero individual transmite dos piezas del autor³, además de despertar admiración entre sus contemporáneos. Prueba de esto es el hecho de que Garci Sánchez de Badajoz lo sitúe entre uno de los poetas enamorados en su *Infierno de amor* (Sánchez de Badajoz, 2001: 59), además de tomarlo como modelo a la hora de elaborar su *Testamento* (Sánchez de Badajoz, 2001: 50).

Aunque no se conoce la fecha exacta de su nacimiento, Elena Elisabetta Marcello, basándose en distintos documentos, la sitúa entre 1438 y 1449 (Marcello, 1995: 116–117). Tampoco está claro su lugar de origen; algunos genealogistas lo ligan a Córdoba y otros a Toledo.

La enemistad entre las familias Fajardo y Haro tiene su origen en un enfrentamiento que se produce en los años 1457–1458 y en posteriores interferencias de Juan Alonso de Haro en los proyectos de Pedro Fajardo, Adelantado Mayor de Murcia. Esto culmina en un desafío en 1480 entre el poeta y el Adelantado (Buceta, 1933), que no se lleva a cabo por la intervención de los Reyes Católicos (Marcello, 1995: 21)

Reconciliado con los monarcas, Diego López emprende una brillante carrera como cortesano y funcionario real, convirtiéndose en un personaje destacado de su corte. En

¹ Metodológicamente, en este trabajo se parte de la obra de Brian Dutton (1990–91), *El cancionero del siglo XV, (c. 1360–1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, (Biblioteca Española del s. XV), 7 vols., donde se han localizado las piezas que forman parte de la obra del autor. Además, las claves usadas para designar los cancioneros, tanto impresos como manuscritos, son las asignadas por Dutton, al igual que el número ID que hace referencia a cada una de las composiciones.

² En cuanto a la biografía del autor, es fundamental el trabajo de E. E. Marcello, “Diego López de Haro, poeta cancioneril. Perfil histórico-biográfico”, *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell’Università di Pavia e del Dipartimento di Lingüística e Letterature Comparate dell’Università di Bergamo*, 23, 1995, pp. 105–129.

³ Hay edición de sus obras completas, Juan Álvarez Gato, *Obras completas*, ed. J. Artilles Rodríguez, Madrid, Imprenta de Blas (Los Clásicos Olvidados), 1928. También F. Márquez Villanueva (1960), *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española.

1483 confían en él para solucionar un importante problema de política interna, la pacificación del Reino de Galicia, nombrándolo gobernador. Durante su mandato se produjo la visita de los Reyes Católicos a Galicia, en el otoño de 1486 (López Ferreiro, 1968: 111–121).

En los años posteriores a la visita de los soberanos, una vez estabilizada la situación gallega, López de Haro puede dejar momentáneamente su gobierno para encargarse de misiones militares o diplomáticas: participa en la Guerra de Granada y en una expedición a Bretaña (García Oro, 1987: 405–406). Además, viaja a Italia para entrevistarse con el Papa Alejandro IV en 1493 (Buceta, 1929b: 156).

Hay muy pocas noticias respecto a los últimos años de vida del poeta. Muere el 17 de diciembre de 1523, en Córdoba.

En cuanto a su producción poética, de acuerdo con el *Cancionero del siglo XV* (Dutton, 1990–91), Diego López de Haro es autor de 39 composiciones en verso. La mayor parte de ellas se recogen en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo; de esta obra se han tenido en cuenta para este trabajo las dos primeras impresiones, las de Valencia, una en 1511 (11CG) y la otra en 1514 (14CG). Además de este cancionero en sus distintas ediciones, dentro de las fuentes manuscritas es importante por el número de textos compilados el *Cancionero de la British Library* (LB1). En estos códices se encuentran 36 de las 39 composiciones del autor. Las tres restantes son *única*: dos se recogen en el *Cancionero de Álvarez Gato* (MH2), amigo del poeta, y otra es el *Aviso para cuerdos* (MH4), considerada por muchos la obra más importante del autor⁴. Además, en el *Cancionero de poesías varias* (MP2) se conserva una de sus canciones, transmitida también por LB1, 11CG y 14CG, y en el *Cancionero de Pietro Bembo* (MI1) se cita otra, recogida en el *Cancionero general*.

El *Cancionero general* de 1514 es el que recopila el mayor número de obras del autor, seguido de la edición anterior, la de 1511. Siguiendo a Dutton, las principales diferencias entre las dos ediciones tienen que ver con los añadidos, pero en lo que respecta a los textos, las variaciones son mínimas.

En cuanto a las fuentes manuscritas, en el *Cancionero de la British Library* (LB1) se recogen 16 piezas del autor. La mayoría aparecen también en 11CG (12), aunque algunas presentan diferencias muy notables. Por otra parte, el orden en que aparecen las obras es completamente distinto al del *Cancionero general*, aunque sí se recogen composiciones de cada una de las tres secciones entre las que se reparte la obra de López de Haro en el cancionero de Hernando del Castillo. Varios autores han puesto de relieve la relación entre LB1 y el *Cancionero general*, a pesar de las diferencias en la ordenación del contenido⁵.

⁴ Es la única obra de López de Haro que está editada: E. Buceta (1929a), “Aviso para cuerdos”, *Revue Hispanique*, 76, pp. 321–345. La contribución de este autor para el estudio tanto de la obra como de la vida del poeta es muy importante: (1929b), “Contribución al estudio de la diplomacia de los Reyes Católicos”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 6, pp. 145–196; (1930a), “Tres cartas de Don Diego López de Haro al Emperador”, *Academia Española*, 17, pp. 363–395; (1930b), “Nuevos datos sobre la diplomacia de los Reyes Católicos. Minuta de las Instrucciones para la Embajada en Roma en 1493”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 47, pp. 331–359; (1933), “Cartel de desafío”, *Revue Hispanique*, 81–1, pp. 456–474.

⁵ C. Alvar (1991), “LB1 y otros cancioneros castellanos”, en *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers: Actes du Colloque de Liège (1989)*, ed. M. Tyssens, Lieja, Université, pp. 469–500; V. Beltrán (1992), “Tipología y génesis de los Cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, *Historias y Ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV (Actas del Coloquio Internacional organizado por el departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990)*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J.L. Sirera, València, Departament de Filologia Espanyola, Universitat, pp. 167–188; R. O. Jones (1961), “Encina y el Cancionero del British Museum”, *Hispanófila*, 4, pp. 1–21; M. Moreno (1997), “Sobre la relación de LB1

En la obra poética de López de Haro la estrofa predominante es la copla real, aunque también es muy importante el género de la invención. Cultivó, en menor medida, otros géneros como la canción y el villancico. En todos los casos el verso utilizado es el octosílabo, combinado en ocasiones con el pie quebrado, sobre todo en las piezas transmitidas por el *Cancionero general*.

De las 39 composiciones conservadas de Diego López, 17 usan la copla real, “combinación de diez octosílabos partidos en dos semiestrofas con tres o cuatro rimas” (Navarro Tomás, 1995: 130).

En general, tiende a componer piezas de corta extensión e incluso las obras que usan la copla real no suelen sobrepasar los veinte versos. Éste podría ser, según M^a Luzdivina Cuesta Torre, uno de los motivos por los que la creación del poeta ha suscitado un escaso interés entre la crítica (Cuesta Torre, 2000: 67). A pesar de ello, se conserva un poema compuesto en coplas reales que consta de 310 versos, el *Diálogo entre la razón y el pensamiento* (ID1121, “Pensamiento pues mostrays”).

Si bien la copla real es la forma más usada por López de Haro, las composiciones que han sido más estudiadas por la crítica son sus invenciones⁶, que dentro del conjunto de su obra ocupan un lugar destacado por su número y se recogen tanto en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, quien dio una enorme importancia a este género, como en el *Cancionero de la British Library*.

López de Haro cultivó también géneros de forma fija como la canción y el villancico, como ya se ha señalado. La canción experimenta, a lo largo del siglo XV, una clara evolución que afecta tanto a su forma como a su contenido. En la segunda mitad del siglo, según Vicente Beltrán:

Asistimos a lo que desde un punto de vista histórico hemos de considerar su fosilización formal; la canción se convierte en poema de una sola vuelta, casi siempre con *retronx*, estróficamente regular y construido sobre una sabia armonía de vocabulario, sintaxis y estructuras conceptuales en torno al esquema estribillo más mudanza más vuelta, equivalente, en términos de contenido, a una sofisticada combinación de variaciones sobre el tema inicial (Beltrán, 1988: 132).

Las canciones de Diego López de Haro tienen siempre el mismo esquema, combinan doce versos, divididos en cabeza, mudanza y vuelta, cada una de cuatro versos. Aparece la rima entrelazada invariablemente en cada una de las combinaciones de cuatro versos. El esquema que se suele repetir es *abab cdcdabab*. En dos casos introduce una variación que supone un original esquema, pues en la vuelta cambia de orden la rima de la cabeza.

El *retronx*, recurso estrófico característico de la canción, aparece solamente en dos ocasiones, y en las dos se trata de *retronx* de palabra, que según Vicente Beltrán se da en “aquellas canciones que repiten en la rima de la vuelta o vueltas todas o parte de las palabras que riman en el estribillo” (Beltrán, 1988: 188).

Estos datos indican que Diego López de Haro se presenta como continuador de la canción como género de forma fija en el último estadio de su trayectoria evolutiva. A ellos hay que añadir el léxico utilizado, que es de carácter abstracto. Así se encuentra “gloria”, “pena”, “esperanza”, “ventura”, “lloros”, “remedio”, “galardon”, etc. Este tipo

con 11CG y 14 CG”, en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, vol. 2, pp. 1069–1083.

⁶ M^a L. Cuesta Torre (2000), “Las invenciones de don Diego López de Haro”, *Proceedings of the Tenth Colloquium*, ed. A. Deyermund, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 65– 84; K. Kennedy (2002), “Inventing the Wheel: Diego López de Haro and his ‘invenciones’”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, 2, pp. 159– 174.

de léxico es también el que predomina en el resto de la producción poética del autor, lo cual encaja con la idea apuntada por Vicente Beltrán:

La canción, en este momento, se convierte en el género maestro de la evolución lírica, imponiendo sus modelos expresivos (el octosílabo, la agudeza, las figuras de la expresión, particularmente la *annominatio* y la tendencia al lenguaje abstracto) y sus temas amorosos a las coplas, que sustituyen al antiguo *dezir* alegórico en los gustos de la corte (Beltrán, 2002: 56).

Por otra parte, se conservan dos villancicos del autor, que se añaden al *Cancionero general* en la segunda edición, en 1514. Uno de ellos es de tema religioso, único en toda la producción del poeta; el otro, de temática amorosa, como la mayor parte de su obra.

Con todo esto, puede concluirse que, aunque López de Haro siente preferencia por la utilización de la copla real, usa varios géneros distintos, todos ellos destacados en el momento en que escribe. Se adapta a las convenciones, pero introduce pequeñas variaciones, como la aparición de figuras humanas en las divisas de sus invenciones, o la alteración de la rima de la cabeza en la vuelta de sus canciones. Las innovaciones se llevan a cabo en relación al género, pero dentro de su producción poética es bastante coherente y suele repetir los mismos esquemas.

En la obra poética de Diego López de Haro predomina la temática amorosa, sobre todo en las piezas compiladas en el *Cancionero general* y el *Cancionero de la British Library*. Únicamente el *Aviso para cuerdos*, publicado en un manuscrito aparte, las dos composiciones recogidas en el *Cancionero de Álvarez Gato* y uno de los villancicos que introduce Hernando del Castillo en la segunda edición de su cancionero se apartan del tema sentimental. Por otra parte, aunque el tema de las invenciones también es fundamentalmente amoroso, necesitarían una mayor profundización por los símbolos y motivos que utilizan.

Como ya se ha dicho, en el *Cancionero de la British Library* se recogen 16 de las 39 composiciones de Diego López de Haro. Aparecen, por una parte, cuatro invenciones intercaladas entre piezas de otros autores. Por otra, se presenta un grupo de obras de forma contigua. Entre éstas se encuentran tres piezas que en otros cancioneros o bien se atribuyen a otros autores, o bien son anónimas.

La primera es la canción ID1115, “Quien sin vos se a de alegrar”, que LB1 atribuye a Diego López de Haro, pues está intercalada entre otras piezas del poeta y la rúbrica indica “Cançion suya”. En cambio, en el *Cancionero de poesías varias* (MP2) la autoría se adjudica a Juan Rodríguez del Padrón. Éstos son los dos únicos testimonios de esta pieza que se conservan, que sólo difieren en la lección del primer verso.

La estructura métrica es la que López de Haro usa mayoritariamente en sus canciones, lo cual puede ser un dato a favor de su autoría, aunque hay que tener en cuenta que el esquema que el poeta usa es el que se había consolidado a finales de siglo. Por otra parte, en dos canciones Diego López introduce una variación que resulta original, al cambiar la rima de la cabeza en la vuelta, pero en este caso no se observa nada característico del autor. En cuanto al léxico empleado, es de carácter abstracto, como en todas las canciones de López de Haro y en la mayoría de sus composiciones poéticas, pero también esto es propio de la época.

Lo que sí podría hacer pensar en que fuese Diego López de Haro el autor de esta canción es el tema, pues, dentro de sus composiciones amorosas, el predominante es el de la ausencia, justamente el que se trata en esta pieza. El poeta se lamenta porque al considerar que su amor había surgido al mirar a su amada, pensaba que alejándose de ella (apartándola de su mirada) el dolor provocado por su amor desaparecería pero, en

cambio, al dolor propio del enamorado ahora tiene que sumar el de no poder contemplar a la dama.

Además, el motivo de la importancia de la mirada en el amor, que en caso de ausencia se convierte en causa de sufrimiento por la imposibilidad de observar a la amada, es frecuente en su poética. Aun así, no es un tema original del autor, por lo que tampoco puede considerarse un argumento concluyente.

Lo que ocurre con ID0779, “Desconsolado de mi”, resulta más llamativo, puesto que aparece en dos ocasiones en el *Cancionero de la British Library*. En un caso se inserta entre otras piezas de López de Haro y la rúbrica indica “cancion suya”, pero la cabeza de esta canción aparece unas páginas antes como anónima, presentando varios errores en el tercer verso.

Además, en el *Cancionero general* de 1511 también se encuentra repetida, pero completa en ambas ocasiones. En este cancionero, se presenta en los dos casos como anónima, pero en el segundo aparece intercalada entre la obra de Rodrigo Dávalos, encargado de glosarla. Las dos versiones ofrecen divergencias entre sí y difieren de la versión que recoge LB1. En 1514, el *Cancionero general* ya sólo la reproduce una vez.

En cualquier caso, parece muy poco probable que esta pieza sea de la autoría de López de Haro, no sólo porque incluso en LB1 se recoja como anónima, sino porque la rima es abrazada, lo cual nunca ocurre en sus canciones. Además, se produce *retroix* de verso en los dos últimos de la pieza, lo que no sucede en ninguna otra canción de López de Haro, que sí usa *retroix*, pero de palabra, y sólo en dos de sus siete canciones.

Por último, hay una obra más que el *Cancionero de la British Library* atribuye a López de Haro y que usa la copla real, la estrofa más utilizada por el autor. Es la pieza ID1125, “Discretas damas graciosas”, dirigida a mujeres para explicarles cuáles son los atributos que debe tener el perfecto amante. Esta composición se encuentra también en el *Cancionero general*, tanto en la edición de 1511 como en la de 1514, pero Hernando del Castillo atribuye su autoría a Cartagena. El texto que se reproduce es casi idéntico. A continuación se transcribe el texto transmitido por 11CG:

Discretas damas graciosas,
para ver el que es constante
en vuestras penas ravisas
vedes aquí aquellas cosas
en que se prueba el amante:
con el ausencia el amor,
con trabajo la firmeza
y la fe con el temor,
y el secreto de nobleza
con el triste disfavor (Castillo, 2004: II, 119– 120)

Si bien el tipo de estrofa es el predominante en la poética de López de Haro, el tema tratado no es habitual en el autor. Es cierto que entre los temas abordados por el poeta se encuentran los morales, y en su *Aviso para cuerdos* aparecen varias máximas, algunas de ellas destinadas a prevenir a las mujeres de los hombres, pero el tono es muy diferente del de esta composición:

AVTOR

Mugeres, aqui notad:
como en esta falsa vida
en peligro esta bondad,
si no fuere socorrida
de la santa onestidad (Buceta, 1929a: 348).

Cabe esperar que en una pieza como ID1125, “Discretas damas graciosas”, el autor destaque aquellas virtudes de las que él mismo se precia. Si bien esto podría ocurrir en el caso de la referencia a la ausencia, en el verso 6, el hecho de hacer hincapié en la necesidad de guardar secreto contrasta con lo que afirma López de Haro en ID1126, “Yo descubro lo encubierto”, que es precisamente la obra siguiente a ésta en LB1, único cancionero que la recoge.

Por lo tanto, en el caso de ID1115, “Quien sin vos se a de alegrar”, tanto la métrica y el estilo, como el tema abordado coinciden con lo que suele ocurrir en la obra de López de Haro, por lo que podría pensarse que el autor sea él.

Por otra parte, resulta difícil defender que Diego López de Haro haya compuesto ID0779, “Desconsolado de mi”, puesto que en el mismo cancionero en el que se le atribuye, la pieza aparece repetida como anónima, además de usar un tipo de rima y de recursos estróficos que el autor nunca utiliza.

En ID1125, “Discretas damas graciosas”, en cambio, aunque la métrica es la que suele usar el poeta, el tema tratado se aparta de lo que es habitual en López de Haro, por lo que también podría descartarse su autoría.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C. (1991), “LB1 y otros cancioneros castellanos”, en *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers: Actes du Colloque de Liège (1989)*, ed. M. Tyssens, Lieja, Université, pp. 469-500.
- ÁLVAREZ GATO, J. (1928), *Obras completas*, ed. J. Artilles Rodríguez, Madrid, Imprenta de Blas (Los Clásicos Olvidados, 4).
- BELTRÁN, V. (1988), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (Estudios Literarios, 1).
- (1992), “Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, *Historia y Ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV* (Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990), eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Departament de Filologia Espanyola, Universitat de València, pp. 167-188.
- (2002) *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica.
- BUCETA, E. (1929a), “Aviso para cuerdos”, *Revue Hispanique*, 76, pp.321-345.
- (1929b), “Contribución al estudio de la diplomacia de los Reyes Católicos”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 6, pp. 145-196.
- (1930a), “Tres cartas de Don Diego López de Haro al Emperador”, *Boletín de la Real Academia Española*, 17, pp. 363-395.
- (1930b), “Nuevos datos sobre la diplomacia de los Reyes Católicos. Minuta de las Instrucciones para la Embajada de Roma en 1493”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 47, pp. 331-359.
- (1933), “Cartel de desafío”, *Revue Hispanique*, 81-1, pp. 456-474.
- CASTILLO, H. (2004), *Cancionero general*, ed. J. González Cuenca, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 26), 5 vols.
- (1958), *Cancionero general*, ed. A. Rodríguez Moñino, Madrid, Real Academia Española.
- CUESTA TORRE, M. L. (2000), “Las invenciones de don Diego López de Haro”, *Proceedings of the Tenth Colloquium*, ed. A. Deyermond, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 65-84.
- DUTTON, B., con J. Krogstad, eds. (1990-91), *El cancionero del siglo XV, (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Biblioteca Española del siglo XV), 7 vols.
- GARCÍA ORO, J. (1987), *Galicia en los siglos XIV y XV*, Madrid, CSIC.
- JONES, R. O. (1961), “Encina y el *Cancionero del British Museum*”, *Hispanófila*, 4, pp.1- 21.
- KENNEDY, K. (2002), “Inventing the Wheel: Diego López de Haro and his ‘invenciones’”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, 2, pp.159-174.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (1968), *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Vigo, Editorial Compostela.
- MARCELLO, E. E. (1995), “Diego López de Haro, poeta *cancioneril*. Perfil storico-biográfico”, *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell’Università di Pavia e del Dipartimento di Lingüística e Letterature Comparete dell’Università di Bergamo*, 23, pp. 105-129.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1960), *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española.
- MORENO, M. (1997), “Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG”, en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, vol. 2, pp. 1069-1083.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1995), *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, G. (2001), *El cancionero del comerciante de A Coruña*, ed. C. Parrilla, Noia, Toxosoutos (Biblioteca Filológica, 9).

EN TORNO A LA FECHA DE COMPOSICIÓN DEL *LIBRO DE MISERIA DE OMNE*

JAIME GONZÁLEZ ÁLVAREZ
Universidad de Oviedo

Se conserva el *Libro de miseria de omne*, desde su adquisición en 1919, en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander en un códice misceláneo de finales del siglo XIV bajo la signatura Ms. 77. El códice se compone de 13 cuadernillos en papel de Ceuta de desigual grosor. Los folios que lo componen son en la actualidad 150 y el *Libro de miseria de omne* se encuentra copiado en los folios 7r-53r y 55r-79r¹.

Siguiendo nuestros estudios (González Álvarez, 2004 y en prensa) consideramos el *Libro de miseria de omne* como uno de los “epígonos del mester de clerecía”, utilizando el término “epígono” aplicado al “mester de clerecía” para designar aquellas obras que, una vez concluida la vida de esa escuela, continúan con sus líneas generales, pero en las que sus autores ya han introducido una serie de innovaciones, fruto del avance cronológico y sociocultural. La nómina de obras que incluimos en este epígrafe está constituida por: el *Libro de miseria de omne*, la *Vida de San Ildefonso*, los *Castigos y enxemplos de Catón* y los *Proverbios de Salamón*. A su vez, estas cuatro obras no solo constituyen una evolución del “mester de clerecía”, sino que se convierten en un punto intermedio, en la primera década del siglo XIV, entre aquella escuela y las obras que denominamos de “nueva clerecía” compuestas en pleno siglo XIV: el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión y el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala.

Centrándonos ya en la fecha de composición del *Libro de miseria de omne*, Artigas (1919: 35), señalaba la dificultad de ofrecer una datación exacta de la obra:

“Difícil es señalar una fecha a esta obra: su misma naturaleza y el estar calcada en un libro de tiempo muy anterior, impiden entrever la época segura en que fue compuesta. No he hallado yo (y esto no quiere decir que no la haya) en el texto, indicación histórica alguna precisa; y las relativas a usos y costumbres aparecen un poco vagas. Es de notar que entre las monedas, además de los pepiones, meajas, etc., se cita la *blanca*. Con este nombre se designa una moneda introducida por Enrique III; pero; ¿es que no pudiera ser, que el poeta designase a los burgaleses blancos mandados crear por Alfonso X y que en los documentos se llaman comúnmente la *moneda blanca*? Tal vez el metro y lo imperfecto de la rima señalen en los versos la decadencia del Mester de Clerecía en cuyo caso habría que suponerlo escrito en los últimos años del siglo XIV, límite extremo que nos impone la letra”.

De la misma opinión es Menéndez Pidal (1968: 102) al situar la obra a finales del siglo XIV: “... el tratado de Las miserias del hombre, escrito en el siglo XIV”. Sin embargo, en nota a pie de página añade un comentario, proponiendo una fecha anterior a la señalada por Artigas basándose en el criterio del lenguaje: “El editor Miguel Artigas [...] fecha la copia en los últimos años del siglo XIV, pero el lenguaje parece anterior”.

Dámaso Alonso (1971: 110) sitúa por las mismas fechas la composición de la obra, a la vez que, de nuevo, la incluye dentro de lo que él denomina “la última decadencia del mester de clerecía”:

“Me refiero al anónimo autor del Libro de miseria de omne (Libro de la miseria del hombre), poema de la última decadencia del mester de clerecía, el cual, si atendemos a las

¹ En los folios 53vuelto–54vuelto se encuentra escrito un *Conjuro contra la Gota*.

condiciones del lenguaje y versificación, parece que debió ser escrito muy a finales del siglo XIV”.

Incluso el *Diccionario Histórico de la Lengua Española* (1960, I: XXXIX), en el catálogo de obras empleadas da la siguiente fecha: “Libro de miseria de omne, c. 1375”.

Ciervide (1974: 81-96), tras realizar un estudio codicológico y abordar el problema de las monedas que aparecen citadas a lo largo del texto, concluye:

“Teniendo en cuenta su contenido moralizante y de un mismo carácter, el estilo, el lenguaje, las grafías, los cultismos y las fuentes, todo lo cual es de un mismo corte, junto con el mismo tipo de letra idéntico en toda la obra, exceptuando las interpolaciones dichas, nos encontramos más en la idea de que estamos ante un solo autor y amanuense, probablemente la misma persona que redactó la obra, como señala Artigas a finales del siglo XIV, basándose en las monedas citadas en el texto [...]. Tras el examen de todas estas monedas todo hace pensar que efectivamente el código fue compuesto y copiado a finales del siglo XIV”.

Estos críticos consideran que el *Libro de miseria de omne* fue compuesto en los últimos años del siglo XIV, partiendo del criterio erróneo de llevar la escuela del “mester de clerecía” hasta finales de esa centuria.

El primero en realizar un análisis riguroso de la obra en cuanto a su datación es Pompilio Tesauro (1983). Él comprueba que la referencia a *La blanca* en la c.414:

Del *que* tien buhonería, si vos plaz, *quiero contar*:
es muy sutil e muy *primo* en **la blanca** falsear,
con un *granillo* de mijo la mesura faz menguar,
ond pocos *son* o ningunos de *quien non* pueda furta².

no sirve de ayuda para la datación del poema, pues fue introducida en 1252 por Alfonso X y circuló durante todo el siglo XIV. E incluso, en 1390, durante el reinado de Enrique III, se acuñó una nueva *Blanca*. Tesauro (1983: 19) llega a la conclusión que la obra tuvo que ser compuesta en la primera mitad del siglo XIV, pero no llega a precisar fecha alguna: “pensiamo que il poema sia composto nella prima metà del XIV secolo e la copia che ci è pervenuta sia degli ultimi anni del XIV o degli inizi del XV”.

Connolly (1987: 108), tras analizar aspectos referentes al hiato, la apócope y la lengua, considera que el autor del *Libro de miseria de omne* siguió la norma de la dialefa y que, por tanto, los versos hipermétricos son debidos al copista. De hecho ella defiende que la obra fue compuesta a finales del siglo XIII o principios del XIV.

Por su parte, Rodríguez Rivas (1991: 271) descarta el hecho de que si el tema principal de la obra es la “miseria hominis”, del que el poeta se aparta de la fuente principal cuando lo cree conveniente, no se haga referencia a la Peste negra, que se introduce en España en torno a 1348 y que tampoco haya mención del Cisma de Occidente, producido en 1378. Por lo que concluye que la obra fue compuesta antes de 1348: “Por todo ello pensamos que se compuso en la primera mitad del siglo XIV. Más concretamente, antes de 1348”.

Como acabamos de señalar el autor no sigue únicamente su principal fuente latina, el *De contemptu mundi* de Inocencio III compuesto entre diciembre de 1194 y abril de 1195, sino que a lo largo de las 502 cuadernas que conforman nuestro poema se aparta en cuatro momentos de esa fuente a modo de digresiones y amplificaciones, con las que pretende introducir su propia doctrina para moralizar al receptor:

1. El primero de estos momentos es el que lleva el título *De miseria dominorum servorum*, que ocupa las cuadernas 114-127 y que es conocido como el episodio de “los ricos y los pobres”, donde podemos apreciar que la propia experiencia personal es el

² Las citas proceden siempre de la edición de Connolly (1987). La negrita es mía.

principal modelo, de ahí la animadversión que siente ante los poderosos y que se encuentra en el trasfondo de toda la obra.

2. La segunda digresión ocupa las cuadernas 163-169 donde describe, según sus conocimientos, los martirios de San Pedro, San Andrés, San Esteban, San Juan, San Bartolomé y San Lorenzo³, a la vez que los propone como modelo y ejemplo a seguir.

3. La tercera ocasión en la que se aparta de la fuente latina es en la *Historia de Cosdros*, que ocupa las cuadernas 179-187. Este episodio se encuentra también en la *Conquista de Ultramar*, aunque en el *Libro de miseria de omne* el autor se aparta bastante de esta versión, lo que nos lleva a pensar en dos versiones diferentes que transmitiesen la misma historia o en la presencia del texto en un *Flos Sanctorum* en el que se encontrara un texto sobre la *Exaltación de la Cruz*.

4. La cuarta digresión se centra en la crítica a los oficios del mundo y ocupa las cuadernas 389-430. Cabe destacar que no es la única obra que trata este tema, de hecho, hay una crítica similar en el *Libro de Alexandre*⁴ de la escuela del “mester de clerecía” y en dos obras de “nueva clerecía” como el *Libro de buen amor* y del *Rimado de Palacio*.

Y es precisamente el hecho de que el anónimo autor se aparte de su principal fuente latina cuando lo considera necesario lo que nos lleva a situar la obra con anterioridad a esa fecha de 1348, pues indudablemente no hubiera pasado por alto el introducir referencia alguna a uno de los hechos que marcaron el rumbo de la segunda mitad del siglo XIV como es el de la llegada a Europa de la Peste Negra. Por primera vez el hombre medieval se enfrentó a una epidemia que no remitía ante ningún remedio conocido. A partir de 1347, el mal avanza desde el Mediterráneo hacia el interior del continente diezmando la población; después de esta gran epidemia vendrían otras que asolaron casi todos los países. Las repercusiones fueron enormes: en la economía, demografía, sociedad... dejaron sentir los efectos de su presencia. Y como no podía ser de otro modo, el fenómeno también llegó a la literatura como respuesta ante la cruel realidad. Centrándonos ya en las obras literarias de esta segunda mitad del siglo XIV, el punto culminante lo encontramos en la *Danza general de la muerte*, que con toda claridad refleja un estado social conmocionado por la Peste Negra.

Con lo expuesto anteriormente no queremos decir que el tema de la muerte no se encuentre en el *Libro de miseria de omne*, todo lo contrario como señaló Artigas (1919: 87) “algo tiene también este poema a modo de Danza de la Muerte”, para concluir, tras el estudio de las estrofas (Artigas, 1919: 88):

“Aunque la originalidad de la idea fundamental sea nula en nuestro texto, como en la mayor parte, sin embargo en la concreción y expresión de los vicios de cada autor se atiende sin duda, al ambiente que le rodea cuando no copia servilmente un modelo”.

Así, el anónimo autor empieza fustigando a los clérigos que descuidan la cura de almas o que gozan indebidamente beneficios; es decir, los clérigos seculares, nada dice contra los regulares. No podía dejar de pasar revista a los caballeros, seguidos de los mercaderes, panaderos, pescadores, cavadores, herreros, carniceros, tahures, sirvientes y sirvientas, pastores, carpinteros y labradores. Destacamos estos “estados” que señala el autor del *Libro de miseria de omne* y que curiosamente en estas cuadernas 389-430 se separa del libro de Inocencio III. Si a esto añadimos que en el caso del *Libro de miseria*

³ Sería interesante estudiar si en este caso puede haber relación con alguna versión de la *Leyenda Áurea*. De hecho, en el Ms. 2146 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, en el que se nos transmite el texto del *De contemptu mundi* de Inocencio III, encontramos que en los folios 93-170 hay un *Flos Sanctorum* en el que se incluyen los martirios de estos santos.

⁴ De hecho, como analizaremos más adelante, el anónimo autor del *Libro de miseria de omne* tuvo presente para la composición de su obra el *Libro de Alexandre* o, al menos, alguna parte de él, como se desprende del cotejo de la c. 2 del *exordium* de la obra del “mester de clerecía” y de la c. 4 del “epílogo”.

de omne, ya desde su principal fuente, el *De contemptu mundi* de Inocencio III, encontramos una obra de carácter moral de corte escolástico y que obtuvo una gran difusión durante la Edad Media, vemos un carácter completamente diferente a las obras de “nueva clerecía” y sobre todo a aquellas otras compuestas en la segunda mitad del siglo XIV, especialmente en el caso de la *Danza General de la muerte*.

Consideramos necesario analizar en este punto la finalidad del *De contemptu mundi* de Inocencio III para poder entender el propósito de una obra compuesta hacia finales del siglo XIII o principios del XIV, como es el caso del *Libro de miseria de omne*, en lengua vernácula. El *De contemptu mundi* se presta a numerosas interpretaciones, muchas de ellas contradictorias. Ya desde la dedicatoria al obispo de Porto, con la que se inicia la obra, nos damos cuenta de la intención y finalidad que llevó a Inocencio III a escribir la obra: “[...] ad deprimendam superbiam, qui caput est omnium viciorum [...]”. De Este modo, nos encontramos que el propósito fundamental era simplemente mostrar lo miserable y despreciable de la vida humana.

Por su parte, el *Libro de miseria de omne* contribuyó, entre otras obras, a difundir las doctrinas del *De contemptu mundi* en España a partir de finales del siglo XIII, y sobre todo en el siglo XIV donde la literatura se convertirá en un fiel reflejo de la sociedad. Así, la inestabilidad política, social y económica se empieza a reflejar en estas obras que consideramos “epígonos” y que se acrecentará en las obras de “nueva clerecía”, siendo su punto culminante el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala.

En las cuadernas 1 y 2 el anónimo autor del *Libro de miseria de omne* nos indica ya dos de los fines que le llevaron a componer la obra:

Todos los *que* vos *preciades* venit a *seer* conmigo; c. 1
 más vos *preciaredes* siempre si oyerdes lo *que* digo;
 el *que* bien lo retoviere a Dios abrá por amigo,
 sabrá dexar abolezas muchas *que* trae consigo.

Libro de miseria d’omne sepades *que* es llamado; c. 2
 compuso esas razones en buen latín esmerado;
 no lo entiende tod omne, si non el *que* es letrado,
 por *que* yaze oy de muchos postpuesto e olvidado.

Por un lado, en la c. 1 invita a los “oyentes” (c. 1b’) a olvidar lo malo y, por otro, en la c. 2 afirma que su propósito es verter a lengua vernácula el contenido de una obra en latín en un momento en el que ya muchos no lo entendían, ni siquiera el clero, según las disposiciones del Concilio de Valladolid de 1228. A esto debemos añadir algo fundamental y es el hecho que, tras la descripción de la agonía en las cc. 431-493 del *Libro de miseria de omne* y que no solo cierra la atroz presentación de la vida del hombre, sino que enlaza temáticamente con la vida tras la muerte, sin embargo, hay un elemento clave que separa a nuestro poema tanto del *De contemptu mundi* de Inocencio III como de las obras posteriores a la segunda mitad del siglo XIV, entre las que se encuentra la *Danza general de la muerte*, y es la importancia que el autor castellano concede al arrepentimiento a través de la penitencia como único elemento de salvación:

A la fin el buen *christiano* más d’aquesto debe far:
 debe prender penitencia e de tod mal se quitar,
 si tiene cosas ajenas todas las debe tornar,
 si quisier con Jhesu *Christo* e [los] sus santos regnar. (c. 502)

Por el contrario, en la *Danza general de la muerte* no hay concesión alguna para la salvación:

Pues *que* asý es *que* a morir avemos
 de neçesidad, syn otro rremedio,
 con pura conçiencia todos trabajemos
 en seruir a Dios ssyn otro comedio.
 Ca Él es *príncipe*, fyn *e* el medio,
 por do sy le plaze avremos folgura,
 avn*que* la muerte con dança muy dura
 nos meta en su corro en *qualquier* comedio⁵. (LXXIX)

sin duda, por la fuerte crisis que en todos los aspectos se respira en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIV y que se vio agravada por la llegada de la Peste Negra, fenómeno que en ningún momento tiene cabida en el *Libro de miseria de omne*.

Esta situación de crisis se agudiza con los enfrentamientos que conducen al Cisma de Occidente en 1378, una vez regresada a Roma la “corte” pontificia en 1377 con Gregorio XI; acontecimiento al que, sin duda, el autor habría aludido en su *Libro de miseria de omne* de haberse escrito con posterioridad a esa fecha. Por otro lado, hay un elemento que está presente en la mayor parte de las obras de la segunda mitad del siglo XIV, me refiero a la crítica de la sociedad con un carácter satírico y paródico fruto de la profunda crisis del momento. Así, en el *Rimado de Palacio* el Canciller Ayala dedica varios fragmentos a la presentación de los males de la sociedad de su época, destacando las coplas incluidas entre la 193 y la 553 donde trata las diferentes clases sociales, cuya degradación es la causa de todos los males de la sociedad. Ayala señala los abusos a los que era sometida la gente pobre y que incluso él mismo sufrió. Frente a esto en el *Libro de miseria de omne*, aunque hay crítica social, en ningún momento encontramos los elementos satíricos ni paródicos tan frecuentes en las obras de “nueva clerecía”, sino elementos pesimistas, debido a que la obra tuvo que ser compuesta en un periodo de transición, en los primeros años del siglo XIV, entre el “mester de clerecía” del siglo XIII y las obras de “nueva clerecía” del pleno siglo XIV. De ahí nuestra consideración como un “epígono” de la escuela del “mester de clerecía” con la influencia que alguna de sus obras pudo tener sobre nuestro poema, pues en ellas lo único que encontramos es la simple exposición de contenidos con una carga optimista y, a veces, de humor⁶.

Uno de los pocos datos que nos aporta el contenido del *Libro de miseria de omne* que puede servirnos para la fechación del poema es la referencia al tipo de usura al que se alude en la c. 252c:

Ca las riquezas d'est mundo el *que* las *quier* allegar
 o las trobará so *tierra* o las avrá de furtar
 o **dará tres por quatro**, como muchos suelen far⁷.

Se sabe que fue permitida desde las Cortes de Valladolid de 1293 hasta 1348, fecha en la que se prohíbe en las Cortes de Alcalá de Henares, en las que se disponía que ni los judíos ni los moros realizasen este tipo de usuras, por lo que necesariamente el autor hubo de escribir su poema con anterioridad a esa fecha de 1348.

Acercándonos a las posiciones de Connolly (1987), y tras analizar los diferentes aspectos lingüísticos que presenta el poema, comprobamos que no hay elemento alguno que impida fechar el *Libro de miseria de omne* en la primera década del siglo XIV. Por

⁵ Las citas proceden de la edición de Morreale (1964: 162).

⁶ Con la excepción de la crítica a la sociedad en el *Libro de Alexandre*, pero sólo en las cuadernas 1817–1839 y no desde la cuaderna 1805, pues desde esta hasta la c. 1816 lo que encontramos es una reflexión, no una crítica, muy generalizada sobre los cambios de fortuna, o sea, sobre la poca fiabilidad del mundo.

⁷ Este es uno de los pocos casos en los que encontramos una irregularidad en cuanto al número de versos que componen la estrofa y que con toda probabilidad es debido a un error de copia. La negrita es mía.

un lado, la apócope alcanza su periodo de esplendor en el siglo XIII y, aunque aún se mantiene en Álava, la Rioja Baja y Murcia en la primera mitad del siglo XIV, no impide fechar el poema en la primera década de ese siglo, o con mayores reservas, en los últimos años del siglo XIII, más concretamente a partir de 1290, según las teorías de Connolly (1987). Por otro lado, la alternancia del hiato con el diptongo en todo el poema nos sitúa en un periodo de transición entre las obras del “mester del clerecía” del siglo XIII y las obras de “nueva clerecía” compuestas en pleno siglo XIV.

En este periodo de transición nos sitúa también el análisis métrico con el empleo de la estrofa de cuatro versos monorrimos dialefados de 16 sílabas. Todo esto nos lleva a un periodo intermedio de evolución desde las obras del “mester de clerecía” con el verso canónico de 14 sílabas, hacia las obras de “nueva clerecía” en las que la alternancia de metros y estrofas se hace evidente. De este modo, el anónimo autor del *Libro de miseria de omne* nos muestra en la c. 4 del *explicit* su intención de componer el poema de acuerdo con un sistema métrico-rítmico y estrófico:

Ond tod omne que quisiere este libro bien pasar,
mester es que las palabras sepa bien silabicar;
ca por silavas contadas, que es arte de rimar
e por la quaderna via su curso quiere finar.

Con esta intención el autor compone una obra que consta de 502 estrofas formadas cada una por cuatro versos monorrimos, lo que explica la fórmula “cuaderna vía” de la c. 4d y, a su vez, cada verso dividido en dos hemistiquios que en la mayor parte de los casos son de ocho sílabas, por lo que en general la medida del verso es de dieciséis sílabas, explicándose así el sintagma “sílabas contadas” de la c. 4c. Este predominio de versos de dieciséis sílabas, supone ya un cambio fundamental frente a los versos de 14 sílabas definitorios de los poemas del “mester de clerecía”.

Algo que llama la atención en esta obra es que el principio de la dialefa informa la mayor parte del poema, como ha puesto de relieve Connolly (1987) y que he podido comprobar tras analizar este fenómeno en la obra. Si tenemos en cuenta este criterio, podemos decir que el *Libro de miseria de omne* se acerca en este aspecto a los poemas de la escuela del “mester de clerecía” donde el principio obligado de la dialefa era uno de sus rasgos más genuinos y característicos, como ha señalado Uría (1981: 182) refiriéndose a los poemas del siglo XIII:

“Los rasgos más genuinos de estos poemas, aquellos que les confieren la peculiar fisonomía que los singulariza frente a todos los demás, guarda relación con el fenómeno de la dialefa, observada en todos ellos como una norma o principio básico de la versificación”.

Pese a todo, el principio de la dialefa es tónica dominante en el *Libro de miseria de omne*, lo que convierte a esta obra en un poema de transición entre el “mester de clerecía” y la “nueva clerecía”

Pero no sólo los datos que nos aporta el poema nos sirven para fecharlo. En este sentido cabe destacar que el *De contemptu mundi* goza de una amplia difusión por toda Europa, como lo prueba al hecho de que hasta el presente se hayan localizado 672 manuscritos en diferentes bibliotecas europeas y americanas (Lewis, 1978, Appendix I: 236-253), así como 56 ediciones impresas (Maccarrone, 1955: XX-XXII). La llegada del *De contemptu mundi* a España se inició en el siglo XIII, junto con otras obras de carácter ascético y penitencial, y su difusión manuscrita está atestiguada durante los siglos XIV y XV. Así, las doctrinas del *De contemptu mundi* comienzan a tener difusión en España a partir del Concilio de Valladolid de 1228, como consecuencia del fracasado intento de reformas que se pretendían llevar a cabo en la Iglesia desde el IV Concilio de Letrán de

1215. Posiblemente podamos ver en esa amplia difusión manuscrita un intento de llevar a cabo las reformas propuestas en los Concilios, ante la férrea resistencia del clero y cuya propagación tendrá fin en el Concilio de Trento. De este modo, se conservan en España 23 manuscritos, 2 ediciones impresas, 5 incunables y tres traducciones manuscritas del siglo XV. Como podemos comprobar, según las descripciones de Lewis (1978, Appendix I: 236-253) y Maccarrone (1955: XX-XXII), la mayor parte de ellos son de la segunda mitad del siglo XIII o de los primeros años del siglo XIV. Esto nos lleva a pensar que debido a la situación de crisis socio-política y religiosa en la que progresivamente se ve sumida Europa en general y España en particular según avanzamos hacia el siglo XIV, parece lógico pensar que surgiese alguna obra en lengua vernácula con el fin de transmitir a la sociedad las doctrinas del *De contemptu mundi*. Y precisamente en este contexto es en el que el autor del *Libro de miseria de omne* compuso su poema en la primera década del siglo XIV tomando como base el texto latino de Inocencio III, del que se aparta cuando él lo considera oportuno.

Por otro lado, el *Libro de miseria de omne* no es algo aislado en el contexto de la Europa Occidental de finales del siglo XIII y primera década del XIV, sino que nos encontramos con otras obras que toman como base el texto de Inocencio III adaptándolo a la realidad del momento en lengua vernácula. Así en Francia nos encontramos con *Le contenz dou monde* de Renaud D'Andon (Atkinson, 1911) conservado incompleto en el Ms. Français 1593, ff. 141r-145v de la Bibliothèque Nationale de France. El poema se compone de 94 cuartetas monorrimas de versos alejandrinos y fue compuesto en la última década del siglo XIII o en la primera del siglo XIV. Algo similar encontramos en Italia con el poema titulado *Della caducità della vita umana* (Mussafia, 1864) conservado en el Ms. Italiano N° XIII, ff. 84r-92r de la Biblioteca di San Marco en Venecia. El poema se compone de 82 estrofas de cuatro versos monorrimos de once sílabas y que puede ser datado en la primera década del siglo XIV.

Todo esto nos lleva a fechar el *Libro de miseria de omne* en la primera década del siglo XIV; una fecha en la que ya se han producido una serie de cambios, fruto del avance cronológico y sociocultural, con respecto a las obras de la escuela del “mester de clerecía”. Pero también una fecha lo suficientemente próxima a aquellas obras como para que nuestro anónimo autor tuviese presente en la c. 4 de su poema las reglas de composición dispuestas en la c. 2 del *exordium* del *Libro de Alexandre*, en tanto que obra inaugural de la escuela del siglo XIII.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTIGAS, Miguel (1919 y 1920): “Un nuevo poema por la cuadrena vía (edición y anotaciones por...)”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, I, pp. 31-37, 87-95, 153-161, 210-216 y 228-238 y II, pp. 41-48, 91-98, 154-163 y 233-254.
- ATKINSON JENKINS, T. (1911), “Le contenz du monde by Renaud d’Odon”, en *Studies in Honor of A. Marshall Elliott*, Baltimore, John Hopkins Press, I, pp. 53-79.
- CIÉRVIDE, Ricardo (1974), “Notas en torno al *Libro de miseria de omne*. Lo demoníaco e infernal en el códice”, *Estudios de Deusto*, XII, pp. 81-96.
- CONNOLLY, Jane E. (1987): *Translation and poetization in the cuaderna via. Study and edition of the Libro de miseria d’omne*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Diccionario Histórico de la Lengua Española* (1960), Madrid, Academia Española.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime (2004): *El «mester de clerecía», los «epígonos» y las obras de «nueva clerecía»*, Tesis de Licenciatura dirigida por la Dra. Isabel Uría Maqua, Oviedo.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime (en prensa): “Un nuevo planteamiento: el ‘mester de clerecía’, los ‘epígonos’ y las obras de ‘nueva clerecía’”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*.
- LEWIS, Robert Enzer (1978): *Lotario dei Segni (Pope Innocent III): «De miseria condicionis humane»*, edited by..., Athens, The University of Georgia Press.
- Libro de miseria de omne*, Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, Ms. 77, ff. 7r-53r y 55r-79r.
- MACCARRONE, Michele (1955), *Lotharii cardinalis (Innocentii III). De miseria humane conditionis*, edidit..., Padova, Editrice Antenore.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero Hispánico. Teoría e Historia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MORREALE, Marguerita (1964), “Para una antología de la literatura castellana medieval: la *Danza de la Muerte*”, en *Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere*, 6, pp. 103-172.
- MUSSAFIA, Adolfo (1864), “Della caducità della vita umana”, en *Monumenti antichi di dialetti italiani, Sitzungsberichte der K. K. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philologisch-Historische Klasse*, XLVI, pp. 180-190.
- RODRÍGUEZ RIVAS, Gregorio (1991): *El Libro de miseria de omne a la luz del De contemptu mundi: estudio, edición y concordancia*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo. (Hay edición en microfichas).
- TESAURO, Pompilio (1983): *Libro de miseria de omne*, edizione critica, introduzione e note a cura di..., Pisa, Giardini Editore.
- URÍA MAQUA, Isabel (1981): “Sobre la unidad del mester de clerecía del siglo XIII. Hacia un replanteamiento de la cuestión”, en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 179-188.

EL CATARISMO Y LA *RAZÓN DE AMOR* CON LOS *DENUESTOS DEL AGUA Y DEL VINO*

NADIA EREMÍEVA IVANOVA
UNED

La “*Razón de Amor*” es uno de los más bellos y enigmáticos entre los poemas que marcan el nacimiento de la literatura española. Esta pieza lírica única está considerada, hoy por hoy, como perteneciente a “*los debates medievales castellanos*” (DFLME: 376-387¹), no sólo por la adscripción unánime a este género de los *Denuestos del Agua y del Vino*, sino por una de las acepciones de *raçón* en sentido de ‘*disputa, pleito, causa*’². Por otro lado “*esta palabra se distingue por una acusada polisemia*”³ y en el texto “*aparece varias veces desde el principio hasta el final como un leitmotiv, pero con variación de significado*”⁴, llegando a identificarse en el *éxplícit* “*mi raçon aquí la fino*” (vs. 260) con el de la provenzal *razó*: ‘*poema, composición literaria, narración*’⁵.

El escollo que presenta la narración, que se presta también a representación teatral⁶, ha dejado su impronta tanto en los discordantes resúmenes llanos de la historia que presenta, como en las ediciones del poema que han pretendido corregir al autor o al supuesto *copista*⁷ al transcribirlo⁸, haciendo caso omiso de sus pretensiones internas: “*odra⁹ razon acabada¹⁰, / feyta d’amor e bien rymada*”.

En su *captatio benevolentiae*, que MARGO DE LEY (1976-1977: 1-17) encuentra comparable con las *vidas y razós* provenzales¹¹, el *escolar* quien *façe e troba* el poema insiste en dejar constancia de su vinculación con determinadas tierras. Aún así, este hecho apenas ha suscitado mayor interés, máxime al tener en cuenta las dificultades que ha planteado la interpretación del término *tryança*, sustituido por *criança* en las ediciones escolares. LONDON (1965-1966: 28-47) el primero en transcribirla sin “*corregirla*” señala su aparición en la *Primera Partida* de Alfonso X, el Sabio¹²: “*E una*

¹ *Diccionario Filológico de Literatura medieval española. Texto y transmisión*, ALVAR, CARLOS y LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, Castalia, 2002.

² FRANCHINI, ENZO: “*El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de amor*” (estudio y edición), CSIC, Madrid, 1993, 91 y MP, *Cid*, pp. 819 – 820.

³ E. FRANCHINI (supra) siguiendo a MICHALSKI, ANDRÉ: “*La Razón de Lupus de Moros: un poema hermético*”, The Hispanic Seminary of Medieval Studies Ltd., Madison, 1993.

⁴ Observación que FRANCHINI establece como *indicio de peso* de su *unidad literaria*, p. 93.

⁵ MARIO DI PINTO, citado por RIVAS, ENRIQUE DE, «*La razón secreta de la Razón de amor*», Anuario de Filología, VI–VII (1967–1968), pp. 109–127; reimpresso en *Figuras y estrellas de las cosas*, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Zulia (Monografías y Ensayos, XIV), Maracaibo, 1969, pp. 93–110 (*en el presente trabajo se sigue la paginación de dicha publicación*): p. 95 y FRANCHINI p. 93.

⁶ SIMÓ, LOURDES (ed.): “*Juglares y espectáculo (Debates medievales)*”, Los Cinco elementos, Barcelona, 1999.

⁷ DFLME (379): En cuanto a la autoría, es tema constante en la investigación si el *éxplícit* “*qui me scripsit scribat... Lupus me feçit de Moros*” se refiere al copista o al poeta. Existen razones convincentes para suponer que frente a “*scripsit*” la forma “*feçit*” no se refiere al *acto* de copiar sino al *de crear* (HOOK 1985; I; FRANCHINI 1993: 129–131).

⁸ Para la corrección injustificada de “*tryança*” por “*criança*”, vid. *op. cit.* DE RIVAS, pp. 98–99 y la compilación de FRANCHINI, pp. 95–103.

⁹ ANDRÉ MICHALSKI explica la forma como derivada de *audire* conservando la –r– perdida en *oír*. FRANCHINI aporta una concordancia lematizada: oyr (p.86), registrando 3 usos de esta forma en el PMC (*Poema de Mio Cid*) y *Dial. rioj.* doc. de 1272 de la Rioja Baja.

¹⁰ Acabada, o sea, *perfecta*.

¹¹ Escritos por los juglares para introducir las obras de los trovadores que representaban.

¹² 1.637; ed. París, 1843, I, 243b en FRANCHINI (*op. cit.*), p. 95.

de las cosas que mas auilta la honestidad de los clerigos es de auer grand triança con las mugieres. E por los guardar deste yerro, touo por bien sancta Iglesia de mostrar cuales mugieres pudiesen con ellos morar.”

En tres ediciones de la traducción de las *Partidas* en portugués antiguo esta expresión está interpretada como “*he trinhar cô as molheres*”. El *Glosario de Miriam Monteiro de Castro Ramsey* propone para *trinhar* una acepción en sentido de ‘*to work, to associate with*’. Se puede admitir, así, un significado del término que lo aproxima a las acepciones modernas de “*asociarse, convivir con, estar en comunión con*”. También en el *Lapidario “acabado de trasladar del árabe al castellano en 1250”*¹³ aparece con usos parejos. Podemos entender, entonces, que nuestro giróvago insiste que a pesar de estar escribiendo preferentemente en *romance aragonés muy influido por el provenzal*, había morado “*mucho en Lombardía*” (*cosa evidente tanto por su poesía, como por su caligrafía*), sin haber perdido nunca sus estrechos vínculos emocionales e ideológicos con *Alemania* y *Francia* donde “*ouo triança*”. Esta conclusión se ve corroborada por el análisis de la escritura “*gótica cursiva*” de “*los albores del siglo XIII o incluso antes*”¹⁴, debido a su “*estrecho parentesco con los textos notariales italianos de aquel entonces*” que se explica fácilmente considerando los dominios de Pedro II el Católico (1196-1213) extendidos hasta Niza¹⁵.

A la luz de lo expuesto parece realmente significativo que LUCIENNE JULIEN en su estudio sobre “*Los cátaros*” (1995: 14) explica uno de los pilares de la floreciente entonces sociedad occitana en los siguientes términos:

Esta palabra fue tomada de la lengua de los trovadores y pertenece, en la actualidad, al catalán y al castellano moderno.

La *convivencia* natural en las poblaciones de esta región es esta facultad que les permite aceptar fácilmente comportamientos y puntos de vista diferentes de los propiamente occitanos. [...] la *convivencia* es la expresión de la tolerancia.

Al mismo tiempo, relaciona la autora la poesía trovadoresca¹⁶ con el *litúrgico canto de amor maniqueo*, frecuentemente mencionado por San Agustín en sus tratados como el *canticum amatorium*¹⁷ y recuerda que los tres grandes ritos de la iniciación maniquea son *la imposición de manos, la Cena*¹⁸ y *la consagración* de los ministros.

¹³ R. LAPESA, *Est. Ling. Hist.*, p. 191 en FRANCHINI, p. 98.

¹⁴ Prof. VICTORIANO HERRERO (Universidad de Deusto y CA de UNED en Vergara) al que acudí para calificarla durante el curso de verano “*Introducción a la lectura de textos bajo medievales y modernos*” (Vergara 2005), no dudó de situar en el reino de Aragón por las razones expuestas. También FRANCHINI, quien reproduce la opinión del PROF. T. MARÍN (pp. 169–170) coincide en que es “*claramente aragonesa*” y “*gótico-cursivizante*” (*cursiva*) y señala que sus criterios de datación que rechazan la de PIDAL (ca. 1205) no se basan en el estudio paleográfico.

¹⁵ Vid. mapa del *Atlas Histórico de Aragón*, recordando la muerte del monarca, apoyando a los albigenses contra Simón de Monforte, en la batalla de Muret.

http://www.dpz.es/ifc/AtlasH/indice_epocas/medieval/46.htm

¹⁶ Ya RENÉ NELLI (*L'érotique des troubadours*: 232–233) advertía las afinidades entre ciertos aspectos de la *erótica trovadoresca* y la *ideología albigense* e hizo una relación de trovadores sospechosos de catarismo: Ademar Jordan, Ademar de Rocaficha, Arnaut de Cumenge, Faidit de Belestar, Guilhem de Durfort, Gui de Cavalhon, Aimerie de Peguilhan, Raimon Jordan de Sant Antonin y Bernart de Rovenae. Importantes y más recientes estudios al respecto han hecho constar que en la segunda mitad del siglo XII Guillem de Berguedà tuvo estrecha relación con personas de catarismo probado: RIQUER, *Gullem de Bergueda*, 1, pp. 185–186.

¹⁷ Es la expresión latina que se traduce por la francesa “*la poésie des troubadours*”, la alemana “*der minnesang*” y la inglesa “*minnesong*”: cfr. LUCIENNE JULIEN (*op. cit.*) y DEODAT ROCHE, *Le Catharisme*, t. I, p. 142 y *Études manichéennes et cathares*, Éditions des Cahiers d'études cathares, p. 59.

¹⁸ Muy importante por la representación iconográfica de la *Última Cena* y la figura de *José de Arimatea* y el desarrollo del mito de la *búsqueda del Grial*: cf. Libro V de *San Agustín* y sus consideraciones acerca

Habida cuenta de todo ello no es de extrañar, en absoluto, que un *intelectual*¹⁹ como el *escolar* que compuso la *Razón de amor* en la primera mitad del siglo XIII, estuviera familiarizado con los más importantes movimientos ideológicos que estaban al orden del día en el ámbito geográfico del que él mismo se dice conocedor. De hecho, se exigiría más bien un ejercicio consciente de ignorancia histórica y social de la época, para negarle al autor de la *Razón de amor* su vinculación visceral con los temas de más actualidad de unos territorios que explícitamente pretende conocer bien; y es que si algo en el ámbito de las ideas unía en su tiempo los territorios de Lombardía, Alemania, Francia de los trovadores (*Languedoc*), Aragón junto con Castilla²⁰ y aún Portugal²¹; esto era sin duda *la expansión de la herejía cátara* con la que incluso la representación católica oficial identificaba el resto de *heterodoxias*. Fue la misma preocupación por contextualizar social e históricamente la gestación del poema, la que llevó a ENRIQUE DE RIVAS a buscar su “*razón secreta*” en la cosmovisión cátara, opinando que *la historia* por él contada es a *prima vista* bastante extraña, absurda incluso, como para pretender inspirar una lectura literal. En un acercamiento a esta composición poética desde una perspectiva diferente a la estrictamente católica ortodoxa y, contando con la mentalidad dualista que caracterizaba “*la cultura popular*” (BAJTIN) de su época²², se pueden descubrir sus paridades con su coetáneo anónimo “*La búsqueda del Santo Grial*”²³ y los demás *romans* que componen el ciclo artúrico, para los que ALBERT PAUPHILET²⁴ hacía la siguiente observación:

Esta leyenda está compuesta por elementos transpuestos, de manera que cada uno de ellos transmite con exactitud, por sí mismo, diferentes connotaciones del pensamiento. Para descubrir su coherencia conceptual hay que elevarlos individualmente hasta su sentido moral, porque el autor inventa su obra, por así decirlo, a un nivel abstracto para traducirla luego.

de *Fausto y Mani*. Se analizan los *elementos apócrifos* en la pintura mural de la *Última Cena* del *Panteón de los Reyes* de la Basílica de San Isidoro de León en el trabajo “*La Razón feyta d’amor como el canticum amatorium hispánico*” de próxima edición por la organización del II Premio de investigación histórica (GLE).

¹⁹ LE GOFF, JACQUES, “*Los intelectuales en la Edad Media*”, Barcelona, 1986, pp. 39–47.

²⁰ FERNÁNDEZ CONDE, F. J. “*Albigenses en León y Castilla a comienzos del siglo XIII*” en *León Medieval. Doce Estudios*, 1978.

²¹ RÍOS RODRÍGUEZ, MARÍA LUZ, “*Conventualismo y manifestaciones heréticas en la Baja Edad Media*”, *III Semana de Estudios Medievales, Nájera, 3 al 7 de agosto de 1992*, Logroño, 1993, pp. 129–160. Para PEDRO DE LUGO (hijo de Viviano de Lugo), vid. ANAGNINE, E., *Dolcino e il movimento ereticale all’inizio del Trecento*, Firenze, 1964, ROTELLI, E. *Fra Dolcino*, Torino, 1979, D’ALATRI, MARIANO, “*Gli idolatri recanatesi secondo in rotolo vaticano del 1320*”, *Collectanea franciscana*, 33, (1963), 82–105.

²² *Maniquea y gnóstica* para los autores católicos, que se estaba ganando terreno y popularidad entrado el siglo XII, a todos los niveles de la sociedad y representando una oposición tan importante a la política de Roma como para dejar su impronta en todas sus decisiones y ámbito de acción: desde la elaboración y fijación de determinados *dogmas*, la organización de las *cruzadas* y la *imitación de la vida apostólica* promovida por los órdenes mendicantes para contrarrestar el *impacto popular de la herejía*, hasta la creación de la *Inquisición* y las alianzas políticas destinadas a remodelar el mundo en un futuro más lejano.

²³ De principios del s. XIII. Para la datación de la *Razón*, vid. FRANCHINI (*op. cit.*), DFLME y las objeciones expuestas en “*La Razón feyta d’amor como el canticum amatorium hispánico*” (en imprenta), GLE, 2006.

²⁴ PAUPHILET, ALBERT, *Études sur la « Queste del Saint Graal » attribuée à Gautier Map*, Paris, Champion, 1921 (rééd. Genève, Slatkine, 1996, «Reprints»). [Étude classique, contestée sur quelques points par Étienne Gilson. Compte–rendu: Ferdinand LOT, *Romania*, 49, 1923, pp. 433–41.]

Según su análisis, las narraciones medievales contienen en sí mismas la traducción de sus alegorías, frecuentemente representadas en forma *de visiones*, bien por la descodificación a través de un *cuento ejemplar* o mediante otra *sobrenatural intervención* destinada a iluminar al héroe y a los oyentes, revelándoles el misterio planteado al inicio de su *búsqueda (iniciática)* con las palabras: “*ahora ya conoces el significado*” o “*este es el significado de*” (TZVETAN TODOROV, 1971). Conociendo esta particularidad de la fabulación medieval²⁵, sería lo normal esperar que los *Demuestos del agua y del vino* “*en esta razón*” sean una especie de *glosa* que revele el significado más intrincado de la primera parte en la que ocurre la *amorosa visione* (LEO SPITZER, 1950: 145-165²⁶) que despliega escenas y objetos de valor claramente simbólico que nos sentimos impotentes de interpretar al igual que Galaz, Perceval y Lanzarote al principio de sus aventuras.

Hay que recordar, además, que la mentalidad del hombre medieval revela una concepción del mundo más bien desde una perspectiva *dualista* de anversos y reversos²⁷ que desde un elaborado y unívoco *monismo* como el que acertó postular Santo Tomás de Aquino algo más tarde, pero que no dejaba de ser abstracto e inservible en la práctica al no saber dar explicaciones a tantas contradicciones diarias. La propia cosmovisión cristiana, nutrida por las Sagradas Escrituras y ampliamente difundida por los padres de la Iglesia, proporcionaba una escala de valores fundamentada en la antítesis que conformaba el aristotelismo del momento. También las más antiguas oposiciones de conceptos se establecían por dúos: *bien y mal* (Gén. II, 7), *cuerpo y alma* (Gn. II, 7-14), *verdad y mentira*, *cielo y tierra*, reino de Dios y sus adversarios (Ap. XII, 7-9), etc. Y era válido lo mismo para *la verdad absoluta del Amor* que es *el todo* y también “*es Dios*” y su falta más absoluta, *la nada*, así como estaba definida en el “*Libro de los dos principios*” y el “*Tratado cátaro*”²⁸: “*tanto más, cuanto que el bien y el mal*”²⁹ *no tienen nada en común y no pueden derivarse uno de otro, porque se destruyen recíprocamente y se combaten en una guerra suprema e incesante*”.

Expresión de esta misma guerra suprema e incesante es este fascinante y delicado poema que ofrece *su particular justa poética* en la que su sistema de valores se enfrenta, por la simple y apoteósica *ars poética* como expresión de las artes liberales, a la *ars tormentaria*³⁰ elegida por sus adversarios, conscientes de su propia mediocridad. Insiste, por ello, el escolar en que “*es clérigo y no caballero*” muy orgulloso de “*que sabe mucho de trovar, de leer y de cantar*”.

²⁵ La fábula se organiza de manera *onomasiológica*: partiendo de los conceptos (*formados, a su vez, por la exégesis de las respectivas tradiciones religiosas*) para su representación por medio de diferentes episodios o relatos. Es la razón, siguiendo a TODOROV, por la que la fábula pueda parecer incongruente y los episodios mal enlazados, cuando se desconoce *la clave de su interpretación* que generalmente se obtiene siguiendo el criterio de *correspondencia de los sintagmas verbales*: a acción común se corresponden sujetos comparables.

²⁶ SPITZER, LEO; “*Razón de Amor*”, Romania, 71 (1950), págs. 145–165.

²⁷ Cfr. LE GOFF, JACQUES, “*Los intelectuales en la Edad Media*”, Barcelona, 1986, pp. 39–70.

²⁸ “*El legado secreto de los cátaros*”, Ed. Siruela, ed. FRANCESCO ZAMBÓN, trad. CÉSAR PALMA, 2003.

— *Liber de duobus Principiis* rel. con Giovanni di Lugio, obispo de la iglesia cátara de Desenzano entre 1250 y 1260, pp. 41–44.

²⁹ Distinguen ellos en las Sagradas Escrituras *omnia bona (totalidad buena)* y *omnia mala (totalidad mala)* – cap. 12, *op. cit.* – de allí el nombre de “*hombres buenos*” con que se llamaba a cátaros (albigenses), etc.

³⁰ La de las armas de guerra (DRAE).

El *incipit latino* “*Sancti spiritus adsid nobis gratia. Amén*”³¹ del poema parece preferir invocar la gracia del Espíritu Santo, el Paráclito³², muy probablemente en contraposición a la dedicación a la Virgen que era todo un hito para la época, por lo que sabemos de la literatura oficial conservada³³; incluida la producción de GONZALO DE BERCEO, quien sigue fielmente las pautas magistralmente trazadas por SAN BERNARDO DE CLARAVAL (1090-1153) como “*base de un nuevo espiritualismo*” (MICHAEL GERLI) en una búsqueda por canalizar los ideales amorosos y pasionales hacia algo más productivo y menos polémico para el nuevo orden promovido por Roma.

La *captatio benevolentiae* del poema escrito *en lengua vulgar* e injertado en un marco *latino*, expresa su pretensión intrínseca de exponer *un debate* sobre *el Amor* y de estar destinado a los “*tristes de corazón*”. El paralelismo de esta definición de los destinatarios guarda relación directa con el texto bíblico, concretamente el de los *Evangelios*³⁴ y se percibe como natural para una época en la que la producción literaria es prácticamente *metatextual*³⁵ con respecto a las *Sagradas Escrituras*: “*bienaventurados los tristes (de corazón), porque ellos recibirán consolación*” (Ev. según San Mateo: V, 4³⁶).

El *consolament (paraclesis)*, como es sabido, era uno de los mal llamados (*por analogía con los católicos*) sacramentos³⁷ de la *gleyza* cátara que en realidad conformaba más bien su ceremonia de iniciación a la fe (*que no rito iniciático*): una especie de *Bautismo espiritual* de liberación del poder del mal y descenso sobre el nuevo cristiano³⁸ del *Espíritu Santo*, representado como *paloma, símbolo del catarismo*, que se obtenía por *imposición de manos* siguiendo la tradición de las comunidades cristianas primitivas³⁹ y se oponía al *bautismo por agua de Juan* que ellos concebían sólo como signo material y externo sin ningún poder salvífico, así como lo argumenta el

³¹ *La gracia del Espíritu Santo esté con nosotros, amén.* Se corresponde con la expresión del *Ritual occitano* que seguía la adoración del Dios en sus tres personas: “*la gracia de nuestro Señor Jesucristo esté con todos nosotros. Amén*” (p. 157: ed. Zambón, *cit. supra*).

³² También para *Eloísa y Abelardo*: “*Cartas de Abelardo y Eloísa. Historia calamitatum*”, Barcelona, Hesperus, 1989 traduc. de C. Peri Rossi.

³³ En *francés medieval* se conocen alrededor de cuatrocientos milagros distintos de la Virgen María en verso y seiscientos en prosa, mientras que en latín se conservan más de dos mil. También existen composiciones en inglés; se sabe, por ejemplo, que hacia finales del siglo XII, cierto clérigo londinense llamado Adgar escribió una serie, muy difundida, en dialecto anglo-normando, vid. ALVAR, C. (*et. al.* 1997: “*Breve historia de la literatura española*”, Alianza Editorial S.A. Madrid) quien considera como fuente directa de los *Milagros* de Berceo los “*Miracles de Nostre Dame*” de Gautier de Coincy (1177–1236).

³⁴ Ampliamente estudiada, pero desde una perspectiva estrictamente *católica*, por ALFRED JACOB en “*The Razón de Amor as Christian Symbolism.*”, *Hispanic Review* 20 (1952), pp. 282–301.

³⁵ TODOROV, TZVETAN: En “*Poética de la prosa*” (1971, Editions de Seuil, Paris) “*La búsqueda del Santo Grial*”, *op. cit.*

³⁶ Las citas de las *Sagradas Escrituras* siguen el texto de la versión REINA–VALERA, Rev. de 1960 de las Sociedades Bíblicas Unidas.

³⁷ La ideología cátara se oponía a los sacramentos y buscaba la aproximación al espíritu de la iglesia primitiva que vivía en comunidad de bienes.

³⁸ El que ya ha sido “*consolado*”, llamado también “*creyente*”.

³⁹ *Catecumenado, Bautismo del Espíritu (en Pentecostés) y ordenación* son los rasgos de la Iglesia primitiva, así como pretende la liturgia occitana hermanada con la mozárabe (cfr. GERMÁN PRADO: *Textos inéditos de la liturgia mozárabe*, Madrid, 1926): “*este santo bautismo [...] lo ha guardado la Iglesia de Dios desde los Apóstoles hasta hoy y ha sido transmitido de buenos hombres a buenos hombres hasta este momento*”. Por lo demás, “*la derivación de la ceremonia del consolament de los ritos iniciáticos bogomilos se inscribe perfectamente en el marco de estrechas relaciones que hubo entre catarismo y herejías balcánicas*”, – el texto del *Ritual occitano* (versiones en *latín* y *occitano*) se ve corroborado por el de la Iglesia bosnia, ca. 1200.

Vino en su altercado con el Agua⁴⁰. El ritual proporcionaba el “*consuelo*” del *Paráclito*, conforme a la *tradición apostólica* e identificándose por la *unción con óleo* de donde su triple significado como *Bautismo*, *Ordenación* y *Extremaunción*. De esta manera el neófito pasaba a formar parte de la *gleyza* cátera o convertirse, según la corriente fórmula inquisitorial, en hereje *perfectus*, es decir, ‘consumado, *acabado*’, asegurándose la salvación después de la muerte.

Concuera íntegramente dicha acepción con la pretensión del escolar de ser la suya una “*razón feyta d’amor*”⁴¹, puesto que como exhorta el apóstol “*todas vuestras cosas sean hechas con amor*” (*I Corint.: XVI, 14*) y como enseñaban los *perfectos* cáteros (siguiendo nuevamente a San Pablo, *Gál. V, 22-23*) “*el fruto del Espíritu (Paráclito, Paracleto) es amor, gozo, paz, paciencia, benignidad, bondad, fe, mansedumbre, templanza; contra tales cosas no hay ley*” y, más aún, recordando la apoteósica definición del Amor de la *Primera epístola del apóstol Pablo a los corintios* (XIII, 1-13) en la que exclamaba “*si no tengo amor nada soy*”⁴², de manera que: “*Amados hermanos míos, no erréis. Toda buena dádiva y todo don perfecto descende de lo alto, del Padre de las luces, en el cual no hay mudanza, ni sombra de variación.*” (*Sant. I, 16-17*)

Se ha señalado ya la definición y la restricción que hace el escolar mismo del público al que está destinando su *razón*, la pretensión de perfección no sólo a nivel formal (*bien rimada*), sino más bien de fondo (*acabada*) y el detalle significativo que no es una “*razón que trata del amor*”, sino una “*razón hecha de amor*”: la diferencia entre estas dos significaciones puede ser tan insalvable como entre “*el morir de amor*” de GUILLERMO IX que no era más que “*una manera de hablar*” (RENÉ NELLI⁴³) y el dejarse “*coçer en calderas*”⁴⁴ sin renegar de su “*primer amor*” (*Apocalipsis II, 4*) de los cáteros. El sentido de “*razón*”, en este caso, no parece limitarse al de “*poema, composición literaria*”, sino más bien pretender exponer y defender cierto ‘*razonamiento, parecer, doctrina, ideología o causa*’, de allí que “*mi razón aquí la fino*” pone fin tanto al *debate* entre el *Agua* y el *Vino*, como a la totalidad de la *representación* poética. Además, no puede ser más claro qué se entiende por “*buena razón*” y “*razón acabada*” atendiendo a la alusión de *mixtura* (*el amor mixto*) del *Agua* y el *Vino* que es, en principio, lo que le molesta al *Vino* por la *contaminación* que le supone la incursión del otro líquido en su recipiente. Evidentemente en el contexto de la época, quizás bastante más que hoy día, los debates verdaderamente giraban en torno al *Amor*, en todas sus concepciones y vertientes y todo su poder destructivo o salvífico. El dogma del amor puro estaba definido por el propio ANDRÉS EL CAPELLÁN en su

⁴⁰ De hecho, “*Del sacrificio de la misa*” de GONZALO DE BERCEO expresa muy bien la institución Eucarística en los mismos términos, entendiéndolo que: (61) “*El vino significa a Dios nuestro Señor, / La agua significa al pueblo pecador*”, aunque el verso que identifica al *Agua* con el *pueblo pecador* y los tres siguientes faltan en el *códice* de la *Biblioteca Nacional* (la *Real* de antes) y se suplen por los que publicó SÁNCHEZ, tomándolos del *Códice de San Millán. (Obras Completas de Gonzalo de Berceo, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1974. <http://www.geocities.com/urunuela1/berceo/misa.htm>)*. Se aprecia, de paso, la falta de concordancia entre las pretensiones puristas del *Vino* y el razonamiento del “*juglar a lo divino*” oficial quien considera que “*Qui non quier volver el agua con el vino, / parte de Dios al omne, fica pobre mesquino, / faze muy grant peccado*”.

⁴¹ FRANCHINI (*op. cit.*) entiende “*que trata de amor*”.

⁴² Indentificaban los cáteros la *nada* con la *materia* o también con ‘*el todo*’ (*omnia*) del mundo material (*visible*): “*vanidad de vanidades*” (*Eclesiastés*). Esta visión estaba facilitada por la interpretación bizantina (del griego) del término *nada* paralelo a la enseñanza del Sermón de la montaña (*Ev. Mateo, V*).

⁴³ NELLI, RENÉ: “*Trovadores y troveros*”, José J. de Olañeta ed., 2000. – “*Diccionario de catarismo y las herejías meridionales*” (tr. SERRAT CRESPO, MANUEL), José de Olañeta ed., Palma de Mallorca, 1997. – “*Los cáteros, ¿Herejía o democracia?*” (*Les cathares*, París), Martínez Roca ed., Barcelona, 1989.

⁴⁴ *Anales Toledanos*: “*enforcó muchos omes e coció muchos en calderas*”.

conocidísimo *De Amore*, distinguiendo explícitamente entre el *amor puro* (*sin coito*) y el *amor mezclado* o *mixtus*, que ha sido considerado por algunos eruditos como LAZAR el *fals amor* o el *amars* del trovador MARCABRÚ. De todas formas, el corpus doctrinal de fondo que origina las metáforas de la poesía amorosa y de este poema también, lo conformaba la doctrina de San BERNARDO DE CLARAVAL expuesta en su “*Del amor de Dios*” (ca. 1126) sobre la concepción del amor en *cuatro grados* que junto a sus “*Sermones sobre el Cantar de los Cantares*” (1, 8), “*canta los loores de Cristo y su Iglesia, celebra las dulzuras del amor sagrado y los misterios de su eterno matrimonio*”, su particular relación de *philotes* en el *hortus conclusus* (figura del Paraíso perdido⁴⁵) durante el momento fugaz del matrimonio místico entre el alma y el espíritu, que consistía sólo en “*encuentros fugaces, que dejan al alma con delicias inefables, y aumentan el deseo de la presencia, mientras el alma, consolada con la memoria, arde en deseos devoradores por la justicia del Reino de Dios*”.

Hay, sin embargo, una diferencia *de fondo* entre los *Denuestos* y la *Visio del monje Philiberti* (siglo XIII) que es el primero conocido de estos debates exponentes del “*bellum intestinum*” del ser humano, y es que la *disputa entre el Agua y el Vino*, a pesar de ser una alegoría que refleja de alguna manera la pureza y castidad del amor opuestas a la mixtura y contaminación espiritual, se sitúa no en el ser humano sino *a un nivel ideológico*, de manera que los argumentos de los dos elementos son significativos y han de entenderse en el contexto de la composición entera que conviene coterporalizar con el debate ideológico de la época, recordando la principal controversia entre la cosmovisión dualista y los postulados que defendía la Santa Iglesia, especificada ya como la Romana en la *Séptima Partida*, precisamente a la hora de considerar a los “*ereges*”⁴⁶. Entre los principales motivos que despertaron la animadversión de las autoridades eclesiásticas contra los heterodoxos estaba su creencia en la existencia de *dos principios universales* y su *irreductibilidad: la imposibilidad de mixtura entre el bien y el mal*. La seguían otra serie de prácticas que ponían en entredicho la autoridad de Roma de regir la comunidad cristiana: la negación de la validez de los sacramentos de una Iglesia alejada del cristianismo primitivo y esclava de los poderes e intereses terrenales que empezaba a depurar la idea de la *guerra santa*, basándose en los principios de la *guerra justa* de San Agustín. Proclamaban por ello, la primacía del Bautismo o *unción espiritual*, de fondo, oponiéndolo al Bautismo por agua de Juan que no procuraba al ser humano “*el entendimiento del bien*” capaz de alumbrar su alma y rescatarle del poder de las tinieblas⁴⁷. La necesidad de continuo estudio de las Escrituras y discipulado reforzaba la permanencia en la zona de luz y amor y se sumaba a ella la búsqueda de una manera de vida pura (ascética), dedicada a Dios y a la superación de los instintos egoístas *de la carne* que “*hacían batalla al espíritu*”. Los emparentaba con los trovadores la poca estima que tenían a la institución matrimonial, considerándola como un estado intermedio en el crecimiento espiritual. Profesaban respeto a toda criatura viviente y consideración para con el prójimo, mujer u hombre por igual. A su proclamado pacifismo se sumaba la negativa de adorar imágenes, sobre todo *la de la*

⁴⁵ La representación de los dos árboles del Paraíso: *el olivo (del conocimiento)* y *el manzano (del pecado)*; transformados en el *malgranar (El árbol de Cristo: el Ligno Vitae)* también siguen las metáforas Bernardinas. Cfr. San Bernardo, “*En la escuela del amor*” (cit. supra), p. 9, II, 1 del “*Libro sobre el amor de Dios*”.

⁴⁶ ALFONSO X EL SABIO, título XXVII, *Introducción*: “*Ereges son una manera de gente loca que se trabajan de escatimar las palabras de nuestro Señor Iesu Christo, e les dan otro entendimiento contra aquel que los Santos Padres les dieron, e que la Eglefia de Roma cree e manda guardar.*”

⁴⁷ En este marco doctrinal hay que entender la argumentación del *Vino* que se ve a sí mismo como el elemento espiritual, ironizando la doctrina católica que representa el *Agua*, vista como la causa de *disolución e impureza*: las referencias intertextuales apuntan a los textos Bernardinos.

*cruz*⁴⁸ que para ellos representaba la muerte de Jesús – hecho más digno de lamentar que para celebraciones–, se negaban igualmente a la divinización de la Virgen o a comprometerse con promesas, juramentos⁴⁹ o hablar ambiguo. Practicaban la mutua confesión que les dispensaba rehabilitación espiritual y vuelta al estado de pureza. Vivían en comunidad de bienes, algo que los eclesiásticos con sobrados motivos de recelo definían como: “*comuna, nombre nuevo, nombre detestable*”⁵⁰.

Partiendo de la imaginería maniquea se encuentra la clave de la interpretación de este bello y delicado poema, considerándolo como tratado místico-científico que describe, desde la *cosmovisión dualista* y por medio de *la imagen del ligno vitae* como el *eje del mundo (axis mundi)*, los ciclos de la historia de la humanidad: la *Creación de Adán y Eva*, la tentación, caída y expulsión del *Paraíso* que provocan la necesidad del nacimiento del “*nuevo Adán*” en la persona de Jesucristo para establecer en Su sangre⁵¹ el “*nuevo pacto*”, capaz de abolir la esclavitud humana a “*la ley antigua*” (CIRLOT: 2003).

⁴⁸ Sustituyéndola en su imaginería por el símbolo del *Ligno Vitae* (el leño/árbol de la Vida): la cruz con potencia de florecer y fructificar de nuevo.

⁴⁹ De allí que el Vino aluda irónicamente, en su enfado, a esta costumbre católica: “*Que puedes a Dios iurar / que nunca entrastes en tal lugar.*”

⁵⁰ GUIBERT, abad de Noget–sous–Coucy en PAUL LABAL, “*Los cátaros*” (*ed. cit.*), p. 68.

⁵¹ En virtud de su sacrificio expiatorio.

EL MECENAZGO LITERARIO DE LOS PRIMEROS CONDES DE CABRA

MARINA NÚÑEZ BESPALOVA
Universidad Complutense de Madrid

En una amplia zona fronteriza con el antiguo Reino de Granada, se ubicó el territorio dominado por las diversas ramas de los Fernández de Córdoba que a principios del siglo XV, ya se habían bifurcado en los señores de Aguilar; Cabra; en los Alcaides de los donceles y, finalmente, en la casa de los señores de Alcaudete y Montemayor.

A diferencia del resto de la nobleza castellana, la andaluza tiene un marcado carácter regional, reflejado en la concentración de su poder en zonas muy específicas¹. El espacio fronterizo resultó ser de los más beneficiados por los distintos monarcas castellanos, gracias a la necesidad de mantener una fuerza militar segura para defender los territorios de las constantes incursiones musulmanas. Si bien la participación en gestas como la toma de Granada se convirtió en un mecanismo de promoción para diversos miembros de la nobleza, en el caso de las poderosas familias andaluzas no había batalla de desperdicio antes de la conquista final del vecino moro pues tierras, concesiones y títulos llegaban fácilmente a sus manos casi como parte de una política real.

Los Fernández de Córdoba que tenían su solar en Baena, habían obtenido el condado de Cabra a favor de Diego Fernández de Córdoba en 1455, justo al inicio del reinado de Enrique IV². Don Diego –al que llamaremos I–, muerto en 1481, fue embajador en Portugal, mariscal de Castilla; alcaide de Cabra; alguacil mayor de Córdoba; capitán general de la frontera y alcaide Mayor de Alcalá la Real³. En lo personal, además, este primer conde era primo hermano de Juana Enríquez, reina de Aragón y madre de Fernando, el futuro Rey Católico.

El primogénito de don Diego Fernández de Córdoba muere y su mayorazgo recaerá en el segundo hijo llamado también Diego –Diego II. Éste, siguiendo a su padre, el aún vivo primer conde, fue fiel a Enrique IV en la lucha de sucesión aunque, tras la muerte del rey y de Alfonso, pasó a formar parte del bando isabelino.

El segundo conde de Cabra, también vizconde de Isnajar, muere seis años después que su padre, en 1487. Héroe de numerosas batallas, entre otras Moclín y Lucena – donde aprehende al rey Boabdil–, fue uno de los nobles fronterizos que más incursiones hizo en tierras granadinas, no obstante su buena y conocida relación con los nobles y reyes moros⁴.

¹ Miguel Ángel LADERO QUESADA (1999): *Andalucía a finales de la Edad Media. Estructuras, valores, sucesos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 100–105.

² Alonso LÓPEZ DE HARO (1996): *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España [1622]*, Ollobarren, Wilsen Editorial, tomo I, Libro V, fol. 357. Agrega que “fue uno de los primeros cavalleros que gozaron deste título comital en la provincia de Andalucía después de los condes de Niebla y Arcos[...]”.

³ Leopoldo BARÓN, Duque de Maqueda (1947): *El conde de Cabra (Un hombre de armas del siglo XV)*, s/l, Editora Nacional, pp. 17–18. Aunque el autor, también descendiente de la casa de Cabra, afirma que don Diego fue Alcaide de los donceles, puede ser un error derivado de los numerosos homónimos en la familia, ya que en ese tiempo el Alcaide de los donceles también se llamaba Diego Fernández de Córdoba, pero pertenecía a otra rama. Éste y el conde de Cabra eran primos.

⁴ Esta relación que comenzó con Diego I, será aprovechada por Isabel y Fernando en 1478, en ocasión de una solicitud de tregua, según relata Francisco FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, el Abad de Rute (1954–1972):

A Diego II le sucederá su hijo homónimo Diego Fernández de Córdoba III, quien participará también con éxito en las expediciones militares ordenadas por el rey Fernando y, en 1489, se convertirá en gobernador de Andalucía, puesto que compartirá con Gómez Suárez Figueroa, cabeza del poderoso señorío de Feria⁵.

Había casado el tercer conde con Beatriz Enríquez y, una vez viudo, con Francisca de Estúñiga, hija de Álvaro de Estúñiga y de Leonor Manrique. Al igual que su padre, unido a María de Mendoza, Diego III contrae nupcias con una mujer cuya familia está muy relacionadas a mecenazgos culturales.

Crónicas como las de Pulgar, Bernáldez, Valera o Zurita, hacen mención especial de los primeros titulares del condado de Cabra, señalando al linaje como uno de los más importantes del reino, pero no se tiene registro de historias particulares de la casa, contemporáneas a ninguno de ellos.

De mediados del siglo XVI –no se ha podido determinar una fecha exacta– es el manuscrito 7,595 de la Biblioteca Nacional de Madrid, llamado *Relación de la vida y obras hazañosas del excelentísimo señor don Diego Fernández de Córdoba, segundo conde de Cabra*, cuyo autor es un tal Tomás Pedro Bolaterano. Sin embargo, la dedicatoria del documento la escribe Inguerramo Bolaterano, hermano del autor, y la dirige a Luis de Córdoba, IV conde de Cabra. Según este texto, fue Íñigo de Córdoba, tío de Luis, quien solicitó a Tomás Pedro escribiera las memorias de su padre, es decir, de don Diego Fernández de Córdoba, el segundo conde. Dice Inguerramo que Tomás Pedro escribió gracias a los documentos que le entregara Íñigo, pero éste olvidó con el tiempo el encargo, así como su “amistad” con el escritor. El hermano, en consecuencia, parece reclamar la compensación por el trabajo con dos generaciones de retraso.

Un texto de temática similar, aunque fechado de manera posterior, en 1681, está incluido en el manuscrito 11,634 (fols. 98-127v y 169-192) de la misma Biblioteca. El autor es Juan Baños de Velasco y el escrito tiene por título, *Vida de don Diego Fernández de Córdoba, segundo conde de Cabra, Mariscal de Castilla*. El autor es el cronista general del reino, en época de Carlos II⁶ y autor de la obra *Nobiliario general de España*. No consta en estos legajos que componen el manuscrito referido, ninguna dedicatoria de Baños, ni petición del entonces conde de Cabra para la elaboración de la obra referida a uno de sus antepasados más ilustres; sin embargo, sí encontramos un escrito adicional del mismo autor que ha intitulado *Origen de la casa de Córdoba* (fols. 130-140), así como su solicitud de impresión de dicha obra, fechada también en 1681 (142-142v). Si el conde de Cabra de ese tiempo, siguió la costumbre de sus antecesores, mecenas de Lope de Vega, Francisco López de Zárate o Juan Latino, podríamos suponer que la obra de Baños de Velasco referida a los Fernández de Córdoba, responde a un encargo.

A pesar de estas referencias, los pocos estudios modernos del linaje medieval de los condes de Cabra, han tenido como fuente indispensable a uno de sus descendientes: Francisco Fernández de Córdoba, llamado el Abad de Rute⁷. Del primer cuarto del siglo XVII es su *Historia y descripción de la antigüedad de la casa de Córdoba*, obra basada en archivos y documentos familiares; en los *Anales de Aragón* de Jerónimo Zurita y en la *Crónica de los Reyes Católicos* de Fernando del Pulgar, como el mismo abad cita.

Historia y descripción de la antigüedad de la Casa de Córdoba, Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes, número 85, p. 280.

⁵ Jerónimo ZURITA (1985): *Anales de la Corona de Aragón*, ed. Ángel Canellas López, libro XX, Zaragoza, CSIC–Instituto Fernando el Católico, cap. 8, p. 591.

⁶ Según consta en el nombramiento del 20 de julio de 1678, incluido en el manuscrito mencionado.

⁷ Lamentablemente, sólo hay dos maneras de acceder a esta obra. La primera, es consultando el manuscrito 11634 de la BNM y la segunda, buscando las separatas de los números 70 al 92, 1954–1972, del *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*.

Lamentablemente, el estudio de esta rama de los Fernández de Córdoba, condes de Cabra, debe atenerse a fuentes indirectas cuyas interpretaciones siempre estarán en tela de juicio. A diferencia de otras familias nobiliarias, el archivo de este linaje no es del dominio público, por lo que la búsqueda de información tan específica y casi personal como lo es el hábito del mecenazgo, queda siempre con faltantes y abre un campo para supuestos que intentaremos justificar.

Debió ser antes de 1477 cuando Antón de Montoro, el poeta cordobés de los cancioneros generales muerto ese año, dedica a Diego Fernández de Córdoba I unas coplas que aparecen en el *Cancionero de la Colombina* de Sevilla, tituladas “Al conde de Cabra porque le demandó y non le dio nada”⁸.

No es de extrañar esta composición del conocido ropavejero que, generalmente, practicaba una especie de mendicidad poética a través de la cual solicitaba dinero después de escribir alguna composición a algún noble. Su primera poesía de la que se tiene noticia es de 1445 y está dirigida al conde de Niebla; tiene coplas para el señor de Aguilar y otras de arte mayor dirigidas al duque de Medina Sidonia, estas últimas en un tono más reservado⁹.

Por otra parte, ya en tiempos del segundo conde de Cabra, Fernando del Pulgar le escribe una carta fechada el 20 de febrero de 1484 en la que cuenta cómo, por orden de la reina Isabel, se ha dedicado a recibir las distintas relaciones y crónicas de sucesos del reinado con las cuales irá formando su *Crónica de los Reyes Católicos*¹⁰. De acuerdo con Pulgar, la entonces condesa de Cabra, María de Mendoza, manda a la reina una relación de la batalla de Lucena en la que su marido fue protagonista. El cronista redacta con base en este escrito; sin embargo, más tarde el propio conde envía su versión de los hechos y éste tiene que rescribir el capítulo de la batalla de acuerdo con lo que el noble le describe. Hasta ahora, esta es la única relación literaria conocida del conde y de su mujer, a cuyo “servicio” Pulgar confiesa ser “tan aficionado”. Tal vez esta afirmación quede en una mera fórmula retórica ya que no se conoce, a la fecha, ningún otro texto del cronista dirigido a la condesa.

Para cerrar con la poca información sobre las inclinaciones culturales del segundo conde, cabe mencionar unas líneas de su testamento en el que, según el Abad de Rute, el noble ordena “[...]Que al Monasterio de Doña Mencía, se dé la Biblia de pergamino y algunos otros libros de santos, y las crónicas y demás libros se repartan entre sus hijos”¹¹. Podríamos suponer la existencia de un acervo bibliográfico, quizá mínimo, en el castillo del conde en Baena; sin embargo, no se ha podido determinar si tal repartición se llevó a cabo y si alguno de sus hijos logró formar con esos libros una verdadera biblioteca.

Hombre también de armas, como su padre y su abuelo homónimos, Diego Fernández de Córdoba III, pretende reforzar su formación en las Letras. Dice el Abad de Rute que en las últimas batallas por Granada fue cuando se acercó más a su tío, el conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, y a través de él conoció a Pedro Mártir de

⁸ Brian DUTTON (1990): *El Cancionero del siglo XV (c. 1360–1520)*, Universidad de Salamanca, Col. Biblioteca española del siglo XV, 1990. Las coplas en cuestión se registran como ID2721 SV2–11 y están en el tomo IV.

⁹ Sobre Antón de Montoro es recomendable consultar los estudios a las siguientes ediciones del *Cancionero* del poeta cordobés: edición de Marcela Ciceri con introducción y notas de Julio Rodríguez Puertolas (1991), Universidad de Salamanca. La otra edición es de Francisco Cantera y Carlos Canete (1984), Madrid, Editora Nacional.

¹⁰ Fernando del PULGAR (1943): *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa–Calpe, p. LXV. De Mata Carriazo da a conocer la carta en su estudio a la obra.

¹¹ Abad de Rute, ob. cit, p. 358, Boletín 81, 1961.

Anglería¹². En el *Opus Epistolarum* de este último, hay dos cartas dirigidas al tercer conde de Cabra –una del 13 de septiembre de 1488 y la otra del 2 de diciembre de 1494– tituladas “El mucho aprecio que se ha de tener a Salustio” y “Sobre Salustio. Sobre las enseñanzas de Catón y de César y sobre la educación y las costumbres”. La primera es muy esclarecedora respecto de la formación del conde:

[...]escribes que te gusta Salustio; y dices que estás deseando[...]me traslade en alguna ocasión a tu Baena, insigne fortaleza –según me refieren–, para que te explique algunos pasajes algo oscuros para ti. Confiesas que te resulta bastante difícil, porque en tu niñez, por falta de maestros, no adquiriste los primeros rudimentos de las letras, y declaras que no encuentras quien te resuelva estas dificultades. [...] De un día a otro estoy para marchar a los campamentos con los Reyes [...]. También tú irás siguiendo el ejemplo de tus antepasados. Allí me reuniré contigo y con mucho gusto estaré a su disposición. Entre la impedimenta militar traete a Salustio, en vez del *Speculum* de Otón¹³.

El joven conde parece decantarse hacia el estudio en sus momentos de paz y pide la ayuda de un conocido maestro. Porque no se conocen las cartas del de Cabra, no podemos saber de qué manera su casi púber inclinación intelectual se dirigió hacia la historia clásica. No obstante, esta formación de actitud humanista quizá sea la base para la aparición de un nuevo libro que pocos años después se hará a su nombre: el *Tratado de la inmortalidad del alma*, de Rodrigo Fernández de Santaella¹⁴.

En octubre de 1503, se imprime en prensas sevillanas esta obra dedicada al tercer conde de cabra. Su autor, Fernández de Santaella, natural de la villa de Carmona, se ha visto beneficiado siempre por señores como Alfonso de Carrillo; Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla y hermano del segundo conde de Tendilla; o por María de Ávila, viuda de Hernando de Acuña, virrey de Sicilia, sin mencionar a la propia reina Isabel. Todas las obras que dirige a estos personajes son de carácter religioso y resultado de algún beneficio; sin embargo, la obra que escribe para el conde de Cabra trata sobre uno de los temas preferidos de los humanistas, la naturaleza del alma. En el prólogo del *Tratado de la inmortalidad del alma*, el autor revela a un conde dedicado al conocimiento y, quizá, al patronazgo literario cuando lo describe como “muy metido e ocupado en el negocio de las buenas letras”¹⁵.

Pocos años antes de la aparición de este texto, en 1499, se imprime otro opúsculo de Rodrigo Fernández de Santaella titulado *Sacerdotalis instructio circa missam*¹⁶, folleto de veinte hojas dedicado a Francisco de Mendoza “ex comitibus de Cabre”, dice, arcediano de Sevilla, luego obispo de Zamora. Este personaje tal vez haya sido el puente

¹² *Ibid*, p. 368, Boletín 83, 1962.

¹³ Hago referencia a las epístolas 50 y 145 de la edición que aparece inserta en el vol. 9 de *Documentos inéditos para la historia de España* (1953), publicados por los señores Duque de Alba, Duque de Maura, et. al., Madrid, Imprenta Góngora, Libros I–XIV, epístolas 1–231. pp. 72–73 y 266–267.

¹⁴ Este texto de Fernández de Santaella se relaciona en el libro de J. F. NORTON (1978): *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal*, London, Cambridge University Press, con el número 745, perteneciente a los textos impresos en Sevilla. Por su parte, Julián MARTÍN ABAD (2001): *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero and Ramos Editores, lo registra con el número 684 y con la misma información que en Norton. Según Martín Abad, de esta obra sólo se conservan dos ejemplares en la Biblioteca Universitaria de Sevilla y uno en la Nacional de Lisboa.

¹⁵ Joaquín HAZAÑAS DE LA RÚA (1909): *Maese Rodrigo, 1444–1509*, Sevilla, Librería e Imprenta de Izquierdo y co., pp. 202–203. Hazañas transcribe completa la dedicatoria del ejemplar que conserva la Biblioteca Universitaria de Sevilla.

¹⁶ Conrado HAEBLER (1992): *Bibliografía ibérica del siglo XV* [1898], Madrid, Julio Ollero Editor, obra #610, p. 292; Francisco VINDEL (1992): *El arte tipográfico en España durante el siglo XV* [1949], Madrid, Padilla libros, vol. Sevilla y Granada, obra #120, pp. 323 y 324.

entre Fernández de Santaella y el tercer conde de Cabra pues Francisco de Mendoza era hermano del conde. Joaquín Hazañas, en su detallada obra sobre Fernández de Santaella, asegura que Francisco y Rodrigo se habrían conocido desde 1498, año en que son nombrados visitantes en sitios específicos de Andalucía¹⁷.

El Abad de Rute presenta al tercer conde de Cabra, en el primer decenio del siglo XVI, “atendiendo al gobierno de su casa y estados”. En ese periplo, escribe, se dan las desavenencias con el Inquisidor Lucero¹⁸. Uno de los pleitos más sonados del tercer conde de Cabra con el inquisidor, fue el relativo a la defensa del Arzobispo Hernando de Talavera. Para la ocasión, dice el Abad, el conde escribió airadamente al rey Fernando y al cardenal Cisneros para que se pusiera remedio a lo que llamaba “males” del inquisidor contra la ofensiva del que nombraba “santo arzobispo”¹⁹.

El tercer conde de cabra muere en agosto de 1515 y deja como heredero de su mayorazgo a su hijo Luis Fernández de Córdoba. Todavía en vida del padre, a Luis se dedicarán las traducciones al castellano de dos libros importantes del ciclo del Palmerín de Oliva: *El libro del famoso caballero Palmerín* y el *Primaleón*. El primer libro se imprime en Salamanca el 22 de diciembre de 1511²⁰ y la dedicatoria reza: “Al illustre e muy magnífico señor don Luis de Córdoba hijo del muy illustre e magnífico señor don Diego Hernández de Córdoba, conde de Cabra, vizconde de Isnajar, señor de la villa de Baena.” La obra no tiene autor conocido, pero poco después, el 3 de julio de 1512, en la misma prensa salmantina, se imprime el *Primaleón. Libro segundo del emperador Palmerín en que se recuentan los grandes fechos de Primaleón y Polendus, sus hijos*²¹. El libro sin autor, presenta en cambio a un traductor, Francisco Vázquez, quien lo dedica de la siguiente manera: “Trasladado del griego por Francisco Vázquez al muy yllustre e asi magnífico señor don Luys de Cordova”.

Por la corta distancia entre ambas ediciones, la coincidencia del lugar de impresión, estilo y tipografía, pero sobre todo por la declaración del propio Vázquez se ha concluido que el libro del *Palmerín* también pudiera ser de su autoría. El traductor escribe: “Y por esto no es de maravillar si a Palmerin que los dias passados publiqué saqué a la luz en vuestro nombre, sucedió Primaleón heredero e sucesor no solamente del”²².

Se ha discutido si Francisco Vázquez es un nombre real o un pseudónimo²³; sin embargo, el resultado es que sigue tan desconocido como la relación que pudiera haber entre este personaje y los Fernández de Córdoba de Cabra. Aunque el primer libro no está directamente dedicado al tercer conde, su nombre se resalta de manera especial, más allá de una mera mención o referencia. Podríamos pensar que el libro pudo ser resultado de un regalo del conde a su hijo, o que el autor buscaba también el favor del titular del condado. De cualquier manera, el futuro IV conde de Cabra que muere en 1516, un año después que su padre, comenzará con una constante tradición de

¹⁷ Joaquín Hazañas de la Rúa, ob. cit., pp. 30–31.

¹⁸ Abad de Rute, ob. cit., p. 378, Boletín 83, 1962.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Norton, ob. cit. #496; Martín Abad, ob. cit. #1179. Según Martín Abad no se ha conservado ningún ejemplar, pero se sabe de él por una compra que hizo Hernando Colón en 1525.

²¹ Norton #500; Martín Abad #1259. El único ejemplar que existe está en la Universidad de Cambridge.

²² María del Carmen MARÍN PINA (1989): *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, [tesis doctoral], Universidad de Zaragoza, Secretariado de Publicaciones, pp. 429–430.

²³ Sobre el tema, se puede consultar el libro ya citado de Marín Pina; de William E. PURSER (1904): *Palmerin of England. Some remarks on his Romance and on the controversy concerning its authorship*, Dublin, Browne and Nolan; el discurso preliminar de Pascual de GAYANGOS (1963) al Catálogo de *Libros de caballerías*, BAE XL, Madrid, Ediciones Atlas, o la tesis doctoral de Cecilia K. MACIÁ (1996), *Los motivos cronotrópicos en Palmerín de Oliva*, Universidad de Michigan.

mecenazgo e interés cultural cultivada por sus posteriores descendientes, los duques de Sessa.

Sin duda falta mucho por descubrir de la vida de los condes de Cabra, que vivieron en la época de los Reyes Católicos, más allá de su importante actividad militar en las fronteras con el reino de Granada. Tal vez la corte de Baena no sea el campo propicio para encontrar una boyante vida cultural, pero sí un espacio que ejemplifica el desarrollo del concepto humanista en la ideología de una nueva generación de nobles castellanos cuya cimiento dará paso a la eclosión literaria de los siguientes siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVORNOZ Y DEVALAT, Nicolás (1909): *Historia de la casa de Cabra*, Madrid, Establecimientos Tipográficos de Fortanet.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo (1991): *Nobleza de Andalucía* [1866], Jaén, ed. Riquelme y Vargas.
- BAEZA, Hernando DE (1968): “Las cosas que pasaron entre los reyes de Granada desde el tiempo del rey don Juan[...], hasta que los católicos reyes ganaron el reyno de Granada”, en *Relaciones de los últimos tiempos del reino de Granada*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, pp. 1-44.
- BARÓN TORRES, Leopoldo (1947): *El conde de Cabra (Un hombre de armas del siglo XV)*, Madrid, Editora Nacional.
- BERNÁLDEZ, Andrés (1962): *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, ed. Manuel Gómez Moreno y Juan de Mata Carriazo, Madrid, CSIC.
- Documentos inéditos para la historia de España*, publicados por los señores Duque de Alba, Duque de Maura, vol. 9, Madrid, Imprenta Góngora, 1953, Libros I-XIV, epístolas 1-231. pp. 72-73 y 266-267.
- Dos documentos sobre la batalla de Lucena*, transcripción de Joaquín González Morero y Nieves González, separata de la revista *Moaxaja*, Cabra, Casa de la Cultura, 1980.
- El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, ed. Brian Dutton, Salamanca, Universidad de Salamanca, Col. Biblioteca española del siglo XV, 1990.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, Abad de Rute (1954-1972): *Historia de la casa de Córdoba*, separatas de los números 70 al 92, del *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Córdoba.
- GAYANGOS, Pascual de (1963): “Discurso preliminar” en *Libros de caballerías*, BAE XL, Madrid, Ediciones Atlas.
- HAEBLER, Conrado (1992): *Bibliografía ibérica del siglo XV* [1898], reimp. facs., Madrid, Julio Ollero editor.
- HAZAÑAS DE LA RÚA, Joaquín (1909): *Maese Rodrigo, 1444-1509*, Sevilla, Librería e Imprenta de Izquierdo y comp.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1999): *Andalucía a finales de la Edad Media. Estructuras, valores, sucesos*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- LÓPEZ DE HARO, Alonso (1996): *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España* [1622], reimp. facs., Ollobarren, Wilsen Editorial.
- MARÍN PINA, María del Carmen (1989): *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines* [tesis doctoral], Universidad de Zaragoza, Secretariado de Publicaciones.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001): *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero and Ramos Editores.
- MONTORO, Antón de (1991): *Cancionero*, ed. Marcela Ciceri, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- NORTON, J. F. (1978): *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal*, London, Cambridge University Press.
- PULGAR, Fernando del (1943): *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe.
- PURSER, William Eduard (1904): *Palmerin of England. Some remarks on his romance and on the controversy concerning its authorship*, Dublin, Browne and Nolan.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael y Rafael Díaz de Morales (1919): *Historia de Córdoba desde su fundación hasta la muerte de Isabel la Católica*, tomo 4, Ciudad Real, Establecimiento tipográfico del Hospicio Provincial.
- VALERA, Diego de (1927): *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Anejo 8 de la *Revista de Filología Española*, Centro de Estudios Históricos.
- VALVERDE MADRID, José et. al. (1977): *Homenaje a Antón de Montoro en el V Aniversario de su muerte*, Montoro (Córdoba).
- VALVERDE Y PERALES, Francisco (1994): *Historia de la villa de Baena*, Baena, Imprenta y librería de la Vda. e hijos de J. Peláez.
- VINDEL, Francisco (1992): *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Sevilla y Granada* [1949], Madrid, Padilla libros.
- ZURITA, Jerónimo de (1985): *Anales de la Corona de Aragón*, ed. Ángel Canellas López, Libro XX, Zaragoza, CSIC-Instituto Fernando el Católico.

LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS DE ORO

EL EPISODIO DE ALCALÁ EN EL *GUZMÁN DE ALFARACHE* AUTÉNTICO FRENTE A SU VERSIÓN APÓCRIFA

DAVID ÁLVAREZ ROBLIN
Universidad de Paris-Sorbonne (Paris IV)

En las primeras décadas del siglo XVII, dos obras maestras de la literatura española, ambas publicadas en dos partes, desencadenan un apócrifo firmado con un seudónimo: el *Guzmán de Alfarache* con la continuación apócrifa de Mateo Luján de Sayavedra, y el *Quijote* con la de Avellaneda¹. Las reacciones de Alemán y Cervantes ante sus plagios han sido estudiadas pero de forma desigual: los estudios dedicados a las relaciones entre el *Quijote* auténtico y el apócrifo abundan²; en cambio los que se dedican a las relaciones entre la obra auténtica de Mateo Alemán y su versión apócrifa son muy escasos³, sobre todo los que comparan detenidamente fragmentos selectos de las dos obras.

En este artículo, propongo analizar un episodio de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* auténtico comparándolo con su versión apócrifa: se trata de la estancia de Guzmán en Alcalá de Henares en la que Guzmán estudia con vistas a profesar el estado de la religión (capítulos II.4 a II.7 en Luján y III.4 y III.5 en Alemán)⁴. Mi enfoque de la cuestión deja de lado las diferencias ideológicas entre los dos autores⁵ para centrarse en las técnicas narrativas.

Tras haber recordado la importancia de este episodio para Alemán, palpable sobre todo en el paratexto, propondré una lectura comparada en tres etapas del episodio de Alcalá: estudiaré primero, de forma paralela, las motivaciones de Guzmán cuando decide ir a Alcalá así como las condiciones de su llegada a la ciudad universitaria. Me detendré luego en la vida cotidiana de los estudiantes. Me centraré por fin en los amores de los pícaros que desembocan en ambos casos en su partida de Alcalá para ir a Madrid.

1. *El episodio de Alcalá, una etapa insoslayable para el plagiario*

1.1. *Una figura impuesta*

El episodio en cuestión dista mucho de ser un episodio cualquiera para Alemán. Prueba de ello es que lo anuncia desde el principio de la primera parte, en la *Declaración para el entendimiento deste libro*, y le dedica especial atención en el prólogo de la segunda parte.

En la *Declaración para el entendimiento deste libro*, que expone las etapas más decisivas de la vida del pícaro, escribe Alemán: “Guzmán de Alfarache, nuestro pícaro,

¹ Se ha identificado a Mateo Luján con el abogado valenciano Juan Martí, miembro de la Academia de los Nocturnos pero no existe ninguna prueba indiscutible de que Juan Martí sea el autor del *Guzmán* apócrifo. En el caso de Avellaneda, se barajan varias hipótesis, pero la identidad del plagiario sigue incierta. Véase: Mañero (2006: 3–9) y Gómez Canseco (2000: 29–60).

² Gómez Canseco (2000).

³ David Mañero Lozano, en su enjundiosa introducción, no deja de lado, entre otros enfoques, el examen de esta cuestión. Para un estado de la cuestión, véase también: Rubio Árbuez (1996).

⁴ Las ediciones que utilizamos son la de José María Micó para el *Guzmán* de Mateo Alemán: Alemán (2001 y 2003); y la de Florencio Sevilla Arroyo para el *Guzmán* de Luján de Sayavedra: Luján (2001).

⁵ Barrio Olano (1998).

[...] dando la vuelta de Italia en España, pasó adelante con sus estudios, con ánimo de profesar el estado de la religión; mas por volverse a los vicios los dejó, habiendo cursado algunos años en ellos” (Alemán, 2003: 113). Esta alusión hace del episodio de Alcalá un episodio insoslayable para cualquier plagiarlo, una etapa que Luján se ve obligado a escribir si quiere que el lector pueda establecer una relación de continuidad entre la primera parte alemaniana y su propia continuación. Además, Alemán insiste en que Guzmán se quedó “algunos años” estudiando, lo que refuerza la obligación para Luján de narrar de forma un tanto pormenorizada esta etapa decisiva de la vida de Guzmán.

La segunda alusión de Alemán a este episodio la encontramos en el prólogo de la segunda parte en el que el autor sevillano critica los errores de lectura y las infidelidades de su plagiarlo respecto al proyecto enunciado en la *Declaración para el entendimiento deste libro*:

Que haberse propuesto nuestro Guzmán, un muy buen estudiante latino, retórico y griego, que pasó sus estudios adelante con el ánimo de profesar el estado de la religión, y sacarlo de Alcalá tan distraído y mal sumulista, fue cortar el hilo a la tela de lo que con su vida en esta historia se pretende (Alemán, 2001: 22).

Tal alusión directa a un episodio determinado del apócrifo de Luján nos lleva a suponer que Mateo Alemán lo leyó con atención y tendremos que preguntarnos en qué medida se puede leer la estancia de Guzmán en Alcalá de Henares (II.III.4) como una versión correctiva del episodio narrado por Luján.

1.2. *Similitudes entre las dos versiones*

Superficialmente se pueden observar ciertas similitudes entre la versión de Luján y la versión de Alemán. Ambos van a desarrollar un tema tópico de la literatura picaresca, que también aparece en *El Buscón* y en otras novelas picarescas: se trata de la vida estudiantil y de sus excesos. Dentro de este marco, dos temas principales reaparecen en las dos versiones: la crítica de los religiosos y de su arribismo, y los amores de los estudiantes, que tienden a canalizar todas sus energías y a captar toda su atención en detrimento de sus estudios.

Además, Guzmán se encuentra a veces en situaciones muy parecidas en las dos versiones. Al empezar el episodio, tanto el Guzmán de Luján como el de Alemán están presentados como faltos de recursos económicos y hambrientos: “Yo quedé tan desnudo que quedé arrimado a las paredes de mi casa [...] Perecía de hambre” (Alemán, 2001: 403); “Pensaron que burlaba de ellos, porque tenía más bocas mi vestido para desacreditar que yo razones para persuadir” (Luján, 2001: 171). Al acabar el episodio, los dos personajes salen de Alcalá con el proyecto de ir a Madrid.

Pero aparte de estos parecidos, el contenido de estos episodios es bien distinto. Si los temas se parecen, la diferencia esencial entre ambos autores está sobre todo en la manera de relatar esta etapa de la vida de Guzmán y de desarrollar dichos tópicos de la vida estudiantil como lo veremos ahora.

2. Estudio comparado de las versiones de *Martí* y de *Alemán*

2.1. *Las motivaciones del pícaro y su llegada a Alcalá*

Conviene ante todo situar estos episodios en el conjunto de la obra y comparar las motivaciones de los dos pícaros cuando deciden ir a Alcalá. Al poco tiempo de regresar a España, el Guzmán de Luján se topa en Montserrat con un ermitaño que se presenta como un pícaro arrepentido. Éste explica a Guzmán, y a otros pícaros que lo acompañan, el daño que causan los falsos pobres a los pobres legítimos. Su discurso conmueve a Guzmán hasta tal punto que resuelve “emprender de veras el continuar mis estudios y elegir camino de virtud y religión” (Luján, 2001: 170). Con este propósito, Guzmán decide dirigirse a Alcalá de Henares para ejecutar su designio.

Pero apenas llegado a Alcalá con tan loables intenciones, el Guzmán de Luján asiste al soborno de varios estudiantes por unos clérigos. Éstos quieren obtener las cátedras de Artes y necesitan el voto de los estudiantes para conseguirlas. Guzmán quiere granjearse su simpatía, pero los clérigos lo reciben con desprecio y se burlan ferozmente de él y más aún porque viste harapos. Guzmán los desengaña a todos, sin embargo, haciendo alarde de su cultura clásica y de sus conocimientos retóricos. Esto le permite subrayar de paso el vínculo de continuidad con la primera parte de sus aventuras recordando su estancia en casa del Cardenal y su aprendizaje del latín y del griego. Los clérigos acaban pagándole la comida y le proponen pagarle los estudios esperando más que probablemente su apoyo para el voto.

Para rematar, al final del capítulo, Guzmán les hace un resumen de su vida a los demás estudiantes:

Es sevillano el que ven sin apariencia de estudiante, criado en San Juan de Alfarache, refinado de golpe en la Puerta del Sol de Madrid y calle de Toledo, transplantado en Roma, pasado por entre pícaro de cocina y estudiante de todas lenguas, apurado en Nápoles, y aunque nuevo en Alcalá, viejo en todas universidades (Luján, 2001: 172).

Se crea así una serie de alusiones a episodios de la primera parte con las que Luján, lindando con la provocación, se apropia la paternidad de dichos episodios. Es probable que esta usurpación de paternidad ha alentado a Alemán a contestar a su rival en el plano literario y a reescribir este episodio para superarlo. Esta apropiación es tanto más escandalosa cuanto que le permite a Guzmán ganarse la amistad de los demás estudiantes, que le proporcionarán ropa decente, permitiéndole así ser aceptado por criado de cuatro estudiantes y tener asegurado el sustento.

Si nos fijamos ahora en las motivaciones del Guzmán de Alemán para ir a Alcalá, pronto veremos que son de muy distinta índole. Éste acaba de quedarse viudo. Su padraastro le exige que le devuelva la dote de su hija y, entre gasto y gasto, Guzmán se queda con casi nada. Además, el plazo para pagar a sus acreedores se va acercando. Estas condiciones son las que inspiran la vocación repentina de Guzmán. Su resolución es tan súbita como la de su doble pero sus motivaciones son bien distintas. Son de orden totalmente material e interesadas:

Vi que la casa en pie no me podía dar género de remedio. No hallé otro mejor que acogerme a sagrado y djeme: Yo tengo letras humanas. Quiero valerme dellas [...] siendo de misa y buen predicador, tendré cierta la comida y, a todo faltar, meteréme fraile, donde la hallaré cierta (Alemán, 2001: 406).

La llegada de Guzmán a Alcalá también es muy distinta. El dilema que se plantea nada más llegar es el siguiente : “Cuando allá me vi, quedé perplejo en lo que había de hacer, no sabiéndome determinar por entonces a cual me sería mejor y más provechoso, ser camarista o entrar en pupilaje” (Alemán, 2001: 413). Guzmán opta por la segunda solución, después de una larga deliberación en la que enumera los inconvenientes que presenta ser camarista y tener que tomar una criada (o “ama”) a su servicio.

Alemán hace luego una descripción pormenorizada de la alimentación de los estudiantes en cada época del año y evoca los discursos absurdos del maestro de pupilos y de su mujer. Éstos justifican la dieta exageradamente ligera que imponen a los estudiantes abrigándose detrás de Aristóteles, sin dejar de notificarles tampoco, con gran escrúpulo, los días de ayuno de la semana.

Es interesante prestar atención a la apariencia física de algunos personajes como el maestro de pupilos en el texto de Alemán. A pesar de que no lo describe por entero, subraya algunos rasgos físicos representativos que dejan presagiar al mismo tiempo su carácter moral. Dice Guzmán que repartía “la vianda para hacer porciones en los platos con aquellos dedazos y uñas corvas de largas como de un avestruz” (Alemán, 2001: 414).

2.2. *La vida cotidiana de los estudiantes en Alcalá*

En la versión de Martí, Guzmán llega a Alcalá en septiembre y se queda allí casi un año, hasta el verano siguiente, momento en que decidirá seguir a uno de sus amos a Madrid. Una vez instalado en la ciudad es aceptado como criado de cuatro estudiantes. De ellos nada sabemos excepto que: “los dos eran de Huete, y los otros dos, tío y sobrino, del Castillo de Garcimuñoz, gente llana y de buen trato” (Luján, 2001: 172). Dicho de otra forma, sus amos eran holgazanes⁶. Mientras está a su servicio, vuelven en seguida a la superficie sus malas costumbres: “Escribíme en la matrícula de la universidad, y pudieran luego graduarme de refino si hubiera grados de malas costumbres” (Luján, 2001: 172). Éstas consisten esencialmente en hurtos, juego, vida desaliñada, estafas y engaños. Guzmán roba a todos y tiene que cambiar varias veces de amos: “Era voltario el dinero; iba y venía y, de ocho a ocho días, amos nuevos, porque no había quien de buena gana me fiase la dispensa” (Luján, 2001: 173).

Explica luego que existen dos categorías de estudiantes, los “virtuosos” y los “mal curiosos y de perversa inclinación” que desacreditan la prestigiosa universidad y de los que, por supuesto, forma parte. Por esta razón, sólo describe la vida cotidiana de estos últimos, “pícaros y desvergonzados” como los llama, que son sus amigos. Así resume una jornada pasada en su compañía: “De noche, la cota, espada y rodela; de día bastaba ver las escuelas desde la Plaza de Santa María” (Luján, 2001: 173).

En la versión de Alemán, Guzmán se queda seis años estudiando en Alcalá. El tiempo transcurre y Guzmán es graduado el segundo en licencias tras haber oído artes y metafísica, y entra a oír teología. Guzmán denuncia de paso el hecho de que el primer puesto se atribuye no por mérito sino por privilegio: el primero en efecto debe su rango al hecho de que es hijo de “algún supuesto de la universidad”⁷. Mientras que la crítica de Luján se centra en los estudiantes, presentados como depravados, la crítica de Alemán también es la crítica de un sistema y de sus desarreglos.

Esta nueva etapa desemboca en una descripción de la vida estudiantil. A diferencia de Luján, que evoca primero a los buenos estudiantes (de los cuales Guzmán no forma parte) y luego a los malos, Alemán empieza por un elogio de la vida estudiantil en la

⁶ Mañero (2006; 213).

⁷ Alemán (2001: 421).

que Guzmán se regodea: “¿Dónde se goza de mayor libertad? ¿Quién vive vida tan sosegada? [...] ¿Dónde tan floridos ingenios en artes, medicina y teología?”⁸. Extrañamente Guzmán parece feliz en este ambiente pero firme a la vez en su propósito de acabar los estudios.

Alude luego a ciertas actitudes reprobables ya mencionadas en el *Guzmán* de Luján, pero sólo de pasada. Por ejemplo el hecho de llevar armas, cosa que estaba terminantemente prohibida a los estudiantes, que solían tenerlas bien escondidas: “la cota entre los colchones, la espada debajo de la cama” (Alemán, 2001: 424). Lo que era central en la obra de Luján, sin embargo, o sea la crítica de la liviandad y de la depravación de los estudiantes, viene a ser secundario en la segunda parte alemaniana. El pícaro entusiasmado, al recordar sus años estudiantiles, pone en primer plano la descripción del ambiente ameno de Alcalá, y tiende a infravalorar las actitudes criticadas por el valenciano.

El personaje de Alemán, a pesar de sus esfuerzos y de su buena voluntad, tiene que enfrentarse a un problema de importancia: Guzmán no tiene capellanía en su patrimonio. Esto era un requisito insoslayable para recibir las órdenes y obtener luego el grado de bachiller, que es el objetivo de Guzmán. No obstante, encuentra pronto un arreglo con su suegro que solventa el problema de la capellanía con una nueva estafa. Este detalle le permite de nuevo a Alemán criticar la incoherencia del sistema. Alguien que tiene una capellanía, pese a que su conducta sea inmoral, puede tener órdenes y obtener el grado de bachiller en teología; en cambio, a alguien que no tiene capellanía, aunque sea de una gran rectitud moral, se le niegan las órdenes y al mismo tiempo el grado de bachiller.

2.3. *Los amores de los pícaros*

Martí se centra al fin en la experiencia de Guzmán con otros tres amos que tuvo en Alcalá, y que pertenecen a la categoría de los estudiantes-pícaros. De estos sabemos un poco más que de los otros, pero son personajes arquetípicos dotados de escasa individualidad: uno es un galán de monjas, y otros dos son músicos especialistas en requerimientos amorosos. Los temas tópicos que se introducen entonces con estos personajes son los de la pasión amorosa y del amor no provechoso.

El primer amo es un sofista que se empeña en demostrar a una monja, con intenciones no poco dudosas, la “excelencia de la posesión” que sin duda alguna tiene más virtudes que “la esperanza por sí sola”. Pero un buen día recibe la noticia de la muerte de su padre, mientras estaba tratando de seducir a una monja, y tiene que irse de Alcalá para cuidar de su casa y de sus hermanas. Otro amo recibe una cuchillada que le deja casi muerto, mientras estaba dando música en una calle de la ciudad, en un intento de seducción. Como lo deja entender la voz moralizante que interrumpe el relato, cada actitud moralmente reprochable tiene su justo castigo.

En este fragmento de Luján, nada sabemos de la apariencia física de los amos de Guzmán, ni tampoco de la progresión de sus estudios. Sólo conocemos sus vicios: el uno trata de seducir a “las esposas de Cristo” con las palabras, otros con su música: “Los otros dos amos, demás que no querían ver libro, ni atender, como yo mismo a lo que habían venido a la universidad, jamás se les caían las guitarras de las manos” (Luján, 2001: 174). En este episodio de Alcalá, la crítica llevada a cabo por el supuesto autor valenciano se centra sobre todo en la vida estudiantil y en la liviandad de los estudiantes, subrayando el desfase entre la tarea noble de estudiar y la realidad de su

⁸ Alemán (2001: 422).

conducta ociosa y desenfadada: “es camino aquel (*sic*) adonde se gastan hartos reales de padres que los sudan para inviar a hijos que no los lloran” (Luján, 2001: 173). A imagen de los amos sucesivos de Guzmán, los estudiantes dedican más tiempo a las querellas y a los amoríos que a sus estudios, lo cual da una impresión de inmenso despilfarro.

Volvamos ahora al Guzmán de Mateo Alemán. El tema de la pasión amorosa está tratado desde otro punto de vista: ya no son los amos de Guzmán los protagonistas de los amores sino el mismo pícaro. El tiempo ha transcurrido. Guzmán lleva seis años en Alcalá y llega a cursar su último año de teología. Pero un domingo que ha ido a la ermita de Santa María del Val, conoce a una muchacha llamada Gracia que está merendando con su madre y con su hermana. Guzmán se enamora de inmediato: “Todo ella era una caja de donaires...”. Desposeyóme del alma y díjeselo a voces mirándola” (Alemán, 2001: 426-27). Este encuentro en un lugar de peregrinaje no deja de recordar el de los padres de Guzmán durante un bautizo⁹.

En adelante Guzmán ya no será capaz de seguir las clases: “Habíame ya matriculado amor en sus escuelas. Gracia era mi rector, su gracia era mi maestro y su voluntad mi curso” (Alemán, 2001: 430). Es interesante aquí el efecto creado por el desplazamiento semántico efectuado por Alemán al aplicar el vocabulario del mundo universitario al de la pasión amorosa. No deja de llamar la atención el hecho de que este desplazamiento reaparezca varias veces, por ejemplo al principio del capítulo siguiente en el que Guzmán, ya casado con Gracia resume así su nueva situación: “Pues de bachiller en teología salté a maestro de amor profano” (Alemán, 2001: 432).

Lo que llama la atención en este último episodio, y diferencia a Alemán de Luján, es que no se trata para Alemán de infundir una pasión a un estudiante cualquiera, holgazán por naturaleza, sino que la fuerza de la pasión arrastra en este caso a un buen estudiante, que antes triunfaba en los estudios. Dicha pasión acaba con su voluntad y echa abajo todos sus esfuerzos sin que pueda remediarlo. El contraste entre el antes y el después del encuentro con Gracia permite ver los estragos causados por la pasión amorosa mucho más que el discurso abstracto desarrollado por Luján.

Conclusión

Desde el principio del episodio de Alcalá, son dos estrategias narrativas y dos enfoques distintos los que se despliegan ante el lector, y que yo quisiera tratar de resumir ahora. La primera secuencia analizada le permite a Luján denunciar ciertas actitudes moralmente reprobables de religiosos, como el soborno o el hecho de juzgar a una persona basándose exclusivamente en su vestido, actitudes tanto más criticables en hombres de su estado cuanto que se consideran como guardianes de los valores morales. El punto de vista que elige Luján para criticar esta actitud interesada, es el de testigo: Guzmán describe lo que ve. No es actor sino víctima del desprecio.

Al fin y al cabo, lo que caracteriza la crítica de Luján en esta secuencia y otras, es que la lleva a cabo desde fuera. Tanto los clérigos como los estudiantes son tipos o sea personajes poco caracterizados, sin complejidad psicológica alguna. Los unos encarnan seres interesados, en contradicción con las reglas que rigen su estado, mientras que los otros forman una muchedumbre informe sin que ningún estudiante destaque por su carácter o por su trato con Guzmán. Sólo sabemos que unos eran virtuosos y otros no. Lo mismo sucede cuando narra los requerimientos amorosos de los dos amos de Guzmán. Éstos son meros tipos y el problema de la pasión amorosa está visto de forma tan abstracta que parece absurda. Sin adentrarse en explicaciones, Luján enumera, como

⁹ Véase: Alemán (2003: 144-145).

contrapunto de los estudiantes-pícaros y de sus amores licenciosos, una serie de mujeres reales o míticas que destacaron por su castidad: éstas van desde Penélope hasta Cenobia, pasando por figuras cristianas como Caterina o Bárbara¹⁰.

Alemán, en cambio, urde su sátira desde dentro: para criticar las falsas vocaciones, Guzmán se hace religioso, y para describir la distracción de los estudiantes enamorados, Guzmán se enamora. En ambos casos Guzmán ya no es un simple testigo sino que es a la vez el instrumento y el blanco de la sátira. También es de notar que la descripción es fundamentalmente diferente en los dos autores: lo que llama la atención es que, a lo largo del episodio, Alemán da muchos detalles concretos sobre la vida cotidiana de un estudiante en Alcalá mientras que los personajes de Luján son meros tipos hasta tal punto que ni siquiera llevan nombre. En cuanto a las cuestiones materiales con las que tiene que enfrentarse el pícaro en su vida cotidiana apenas son aludidas. El valenciano se queda en el plano abstracto.

Por fin, también se diferencian los dos escritores en lo que atañe a la integración del consejo y de la conseja: en el caso de Alemán, es verosímil que la voz que comenta las andanzas y los yerros de Guzmán sea la del pícaro viejo que escribe desde la galera. El Guzmán de Alemán tiene todas las características del “pícaro desgarrado” consciente de su degradación. El punto de vista de Luján es distinto. Parece que tiene pocos escrúpulos su pícaro cuando narra sus fechorías. Además, la voz moralizante no se identifica claramente con la del pícaro sino que se yuxtapone abruptamente a ella. Da la impresión de que quien habla ya no es Guzmán en la galera sino el plagiario quien, desde su biblioteca, se entrega a un ejercicio de retórica.

¹⁰ Luján (2001 : 173).

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (1987, 2001): *Guzmán de Alfarache* [1599, 1604], ed. de José María Micó, tomos I y II, Madrid, Cátedra.
- BARRIO OLANO, José Ignacio (1998): *La novela picaresca y el método maquiavélico*, Madrid, Editorial Pliegos, pp. 57-62.
- BRANCAFORTE, Benito, “Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos”, en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 219-240.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2000): “Introducción”, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha de Alonso Fernández de Avellaneda*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LUJÁN DE SAYAVEDRA, Mateo (2001): *Guzmán de Alfarache*, en *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, pp. 140-219.
- MAÑERO LOZANO, David (2006): *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache: edición crítica y estudio*, Madrid, Cátedra (en prensa).
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro (1999): “La publicación del Guzmán de Alfarache (Madrid, 1599) y la invención de la novela moderna”, en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. P. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (1996): “Situación actual de los estudios sobre el *Guzmán* apócrifo”, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, vol. III, Toulouse-Pamplona, pp. 464-470.

DE NUEVO LA INEXISTENCIA DE LA NOVELA PICARESCA EN PORTUGAL. UNA APROXIMACIÓN POR LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN (LOS AÑOS 1800-1850)

RITA BUENO MAIA
Universidade de Lisboa

1. Introducción

1.1. La problemática de la picaresca en Portugal

La problemática de la picaresca en Portugal ha sido ya desarrollada por varios autores como Ulla Trullemans (1968) y Palma-Ferreira (1981) que, abordándola desde el punto de vista de la producción, estudian los rasgos de picardía presentes en ciertas obras portuguesas.

A grandes trazos, se puede admitir que el contexto histórico fue lo que determinó la relación difícil entre el género picaresco y el sistema literario portugués. Las ediciones más antiguas de la picaresca primogénita son de 1554 y es todavía en este siglo que Portugal pierde su independencia para España y empieza el dominio filipino (1580-1640). Hernani Cidade, a propósito del siglo XVII portugués dice que la situación de la Patria bajo el dominio extranjero dictó el rumbo de la literatura a finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII: “Si tal situación privó [Portugal] de un centro de incitamiento y protección que una corte puede constituir, por otro lado suscitó una exaltación del espíritu de autonomía realizada por la épica (...) [y] la fuga de la realidad para la ficción” (Cidade, 1984: 520, 521).

La novela picaresca asumió una gran importancia en la configuración de los sistemas literarios europeos. Teniendo en cuenta la “Teoría de los Polisistemas” de Even-Zohar (1978; 1979), podemos decir que a finales del siglo XVI, el macropolisistema literario europeo pasaba por un momento propio de su dinámica designado como punto de transición o vacío literario en que “established models are no longer tenable for a younger generation” (1978: 48). Es decir los modelos de una literatura basada en la fantasía, como las novelas de caballerías y pastoriles. El *Lazarillo de Tormes* presentó personajes que eran “inéditos en la narrativa de imaginación, pero que tenían contrapartida en la experiencia común”, en suma y en palabras de Rico (1988: 54) éste es un libro “verdadero y real”. Sintiendo una laguna en los sistemas literarios europeos como el inglés y el francés, se hizo muy fuerte la importación de la picaresca y sus traducciones tuvieron un papel de innovación en el contexto de llegada, influyendo decisivamente para la constitución de nuevos repertorios. Francia e Inglaterra, que conocieron sus primeras traducciones del *Lazarillo*, en 1561 y 1568 respectivamente, fueron a posteriori la cuna de *Gil Blas de Santillane* y de la *rogue literature*, inspiradas en el nuevo género.¹

En una primera aproximación al tema de la novela picaresca en Portugal por los estudios de traducción podremos buscar respuestas a ciertas cuestiones relevantes. ¿Se tradujeron obras picarescas cuando se hizo necesario al sistema portugués importar nuevos modelos para el cambio de repertorios? ¿Podrá haber sido el tema lo que motivó

¹ Véase Fernandes (2003: 13–35)

la inexistencia de una novela picaresca en Portugal, como sugiere Fidelino Figueiredo²? ¿O se ha tratado de una relación particular con un sistema cultural de procedencia?

1.2. *Los cincuenta años visados en el trabajo (1800-1850)*

Primeramente, se hizo un trabajo de contabilización de las cifras disponibles sobre las traducciones portuguesas desde 1655 hasta 1930 y se vio que en esta mitad de siglo (de 1800 a 1850) hubo un gran aumento de la traducción novelística. Por otro lado, es un periodo que congrega en sí mismo, una evolución muy importante para la literatura portuguesa con el prerromanticismo y el inicio del propio romanticismo (se considera que el romanticismo portugués se inició en 1825, con la publicación del poema “Camões” de Garrett).

En una época marcada por el incremento de la masa lectora, las letras portuguesas habían alcanzado en la segunda mitad del siglo XVIII la siguiente situación:

después de un florecimiento vigoroso de novelística caballeresca y pastoril, la inventiva nacional parece haberse agotado y la nueva literatura de ficción casi no halló eco en Portugal. Por un lado la hegemonía literaria de España, por otro la sospecha de varios órganos de la censura, desde el Santo Oficio al Desembargo do Paço (...) han sido las causas de la carencia del género [novelístico] en Portugal.” (Rodrigues, 1951: 3, traducción nuestra).

Pues parece tratarse de una situación de transición análoga a que se había sentido en el resto de la Europa en el siglo XVI/XVII.

2. *Resultados de la investigación bibliográfica*

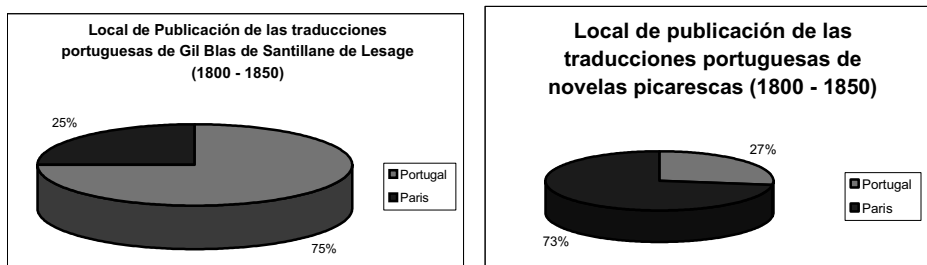
Hemos buscado en varios catálogos bibliográficos, traducciones de novelas picarescas con la forma autobiográfica, utilizando el canon propuesto por Trullemans (1981: 28-29), que es discutible como tantos otros y que tiene la particularidad de no incluir las *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Pensamos que debido al carácter canónico de este autor y al hecho de que las novelas cortas *Rinconete y Cortadillo*, *La Ilustre Fregona* y el *Coloquio de los perros* estén en una antología, las conclusiones deberían ser particularizadas. Por otro lado, consideraremos a veces el comportamiento de la importación de la novela francesa *Gil Blas de Santillane* para ayudarnos a comprender mejor la relación del sistema cultural portugués con el español.

La pesquisa bibliográfica que hemos hecho hasta ahora nos permitió localizar: dos traducciones de *La Vida de Estebadillo González*, una de 1804 con reediciones en 1823 y 1828 y otra de José da Fonseca de 1836 y reeditada en 1837. Nótese que el *Lazarillo de Tormes*, tuvo la publicación de dos traducciones diferentes en el mismo año de 1838 por José da Fonseca y por António José Vilale. Finalmente el *Guzmán de Alfarache* de 1837 reeditado también en 1848; 1849 fue el año de la publicación d’*El Buscón* de Quevedo. Esto es la información que podemos recoger de los catálogos consultados. Sin embargo, ni todas las obras han sido cotejadas por el hecho que están en Paris, lo que imposibilitó el reconocimiento de plagios o retraducciones. Incluso algo puede ser contradicho en una etapa posterior de nuestra investigación.

² Véase Trullemans (1968: 21)

Así, nos basaremos en datos que figuran ya reconocidos en las fuentes utilizadas. El local de la edición, el número de publicaciones y la lengua del texto de partida. En un segundo momento se hará un análisis de la capa de dos traducciones encontradas en la Biblioteca Nacional de Lisboa.

2.1. *El local de publicación*



Como se ve en el primer gráfico, la mayor parte de las traducciones de las novelas picarescas fueron publicadas en Paris. Habrá que añadir que las publicaciones en Portugal son tres y corresponden a las *Aventuras de Estevão Gonçalves ou o rapaz de bom humor* que es atribuida a Lesage.

En el siglo XIX, la edición de lengua portuguesa en Francia es muy abundante. Este hecho se debe especialmente a la conturbada vida política de estos años: las guerras peninsulares, la independencia de Brasil (1822), las consecuencias económicas a supuso de la pérdida de esta colonia y, por fin, la aclamación de D. Miguel como rey absoluto en 1828 y la subsecuente guerra civil (1832-1834). En estas fechas, la emigración portuguesa para Inglaterra y Francia se intensificó, principalmente de los partidarios del liberalismo. Muchos folletines en lengua portuguesa son publicados en Paris reflexionando y criticando los sucesos que se van desarrollando en territorio portugués. En el campo de lo literario, la traducción de la novelística asume un papel primordial, con este contacto de los intelectuales portugueses con una cultura europea prominente – la francesa. Y es en este contexto que Vítor Ramos entiende una edición en “cantidades excesivas, si las comparamos con la Europa, de traducciones de los picarescos (...) en una mezcla significativa del picaresco auténtico del Siglo de Oro español y de las obras de Lesage.” (Ramos, 1972: 31, traducción nuestra). Este hecho llevó a que se desarrollara una literatura popular de fondo picaresco, quizá sea entonces, éste el período en el que se debe buscar una novela picaresca portuguesa y no en el siglo XVII. Se sabe ahora por Gomes de Amorim que Almeida Garrett, él mismo un liberal y exiliado en Inglaterra, dejó por concluir una novela a la vez romántica y picaresca llamada *Memorias de João Coradinho*, hija de este periodo³.

Parece ser que el tema de la picaresca fue muy apreciado durante el siglo XIX portugués, probablemente por el trasfondo de degradación en el que se hallaba el país después de la lucha civil. Pero el libro más editado en portugués que podrá relacionarse con este género es, sin duda, *Gil Blas de Santillane* de Lesage⁴. Y, aunque se tratara de un escritor y libro franceses, fue más procedente de tipografías portuguesas que

³ Véase Palma-Ferreira (1981: 125–134)

⁴ “(...) el *Gil Blas*, de Le Sage, que Bocage vierte en buen vernáculo, en 1797 (...), la novela célebre de Le Sage venía responder a las curiosidades del momento, por lo que contiene de realidad moral y física (...). Puesto que a muchos de los lectores de las tres ediciones portuguesas más que todo los cautivaría lo que en la novela se presenta de aventura de pícaro, no faltarían otros a quienes Le Sage enseñaría a mirar cercanamente la vida y las almas.” (Cidade, 1984: II, 368)

francesas (segundo gráfico). Observamos ocho publicaciones de la novela: una traducción de 1800 (que es ya una reedición de 1798-1801), que tiene las siguientes reediciones: 1808-1813, de 1812 y 1821-1824. Bocage tradujo hasta la página 116 del segundo volumen, las páginas siguientes son de Luís Caetano de Campos. Esta traducción es posteriormente reproducida en una edición de París de 1819 y hay una retraducción de estas dos de 1836 reeditada en 1837. Por fin, una “nueva edición enriquecida con estampas” de 1850 que comprobamos no tratarse de la misma retraducción de 1836, siendo la reedición probablemente de la primera versión.

Con estos datos podemos concluir que hay una preferencia clara por el contexto de procedencia francés, en detrimento del español. Las tipografías portuguesas se dedican sólo a la traducción de las picarescas que tienen una autoría francesa, real o falsificada (*La Vida de Estebadillo González*). Tal vez esto advenga de la difícil relación del sistema portugués con un país fronterizo que le gana en cuestión de protagonismo cultural en Europa, o incluso de una asociación de la novela picaresca del siglo de oro a la sumisión a una corona extranjera. Cabe decir también que Francia había ya conquistado un lugar muy importante en la historia de la ideología europea con el Iluminismo.

Las traducciones de las novelas picarescas españolas tienen una clara mediación de las *Typographies* francesas, lo que añade algo con respecto al gusto popular de la época. Ramos (1972) explica que Francia detenía un “complejo económico industrial disponible que por razones monetarias se vio forzado a conquistar nuevos mercados”; si de hecho era el beneficio lo que se buscaba, el hecho de que se haya escogido la traducción de la picaresca comprueba el gusto popular en Portugal en los inicios del siglo XIX.

3. Análisis del peritexto editorial

Gérard Genette en *Seuils* (1987), dónde hace la teoría del paratexto individualiza el peritexto editorial que puede ser definido por dos criterios. El de su responsabilidad

Directe et principal (non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement de l'édition, c'est-à-dire, le fait qu'un livre est édité et éventuellement réédité et proposé au public sous une ou diverses présentations (...). (Genette, 1987:20)

y el de su localización, es el peritexto más exterior. Observemos tres capas (primeras páginas) de traducciones portuguesas de picarescas. Cuando miramos (Anexo 1) la traducción intitulada *História d'Estevinho Gonçalves, cognominado Rapaz de Bom Humor*, vemos que la autoría anónima es sustituida por el nombre de Lesage destacado en negrita. Es cierto que esta autoría es falsa pero cabe recordar que Alain-René Lesage hizo una traducción/versión del texto picaresco anónimo. El éxito de la picaresca francesa queda probado con la fórmula “[por el] Autor da *Historia de Gil Braz de Santilhana*” que, una vez más, en las palabras de Genette, “met explicitement au service d'un livre le succès d'un précédent (...)” (1987: 45). La procedencia francesa es enfatizada con el apunte sobre la lengua de partida: “Traduzida do francez em português”. El nombre del traductor está también en primera página, por tratarse de una figura presente en los medios intelectuales de la época. Este *Lazarillo* en portugués fue editado en conjunto con el de Luna, cuya capa tenemos también en el Anexo 1). Sin embargo, no hay ninguna referencia al autor de la obra de 1620 (*La Segunda Parte de Lazarillo de Tormes y de sus Fortunas y Adversidades extraídas de las crónicas de*

Toledo). Al revés, tenemos la de un supuesto investigador o compilador que tiene un apellido coloreado por una mezcla de francés con quizá italiano (Grandmaison y Bruno), los dos contextos de partida que Hernani Cidade (1984: II, 366-378) considera los preferidos del siglo XIX. Una vez más, observamos la indicación: “traduzidas da lingua franceza”.

4. *Les belles infidèles y la alteridad española*

En la traducción de las novelas picarescas españolas, el texto de partida utilizado en esta mitad de siglo es predominantemente el francés, tratándose de traducciones indirectas. Dada la proximidad entre la lengua castellana y la portuguesa esto debe justificar una clara valoración de la lengua y cultura francesas. Dejando de parte el *Guzmán de Alfarache* y *El Buscón* de los que sólo sabemos que fueron editados en París, todas las traducciones tienen como lengua de partida el francés. Esto podría llevar a algunas conclusiones sobre las normas de traducción vigentes en el siglo XIX portugués. Distintas de las normas operacionales, que guían el comportamiento del traductor en el proceso de traducción, Toury (1995) considera la existencia de las normas preliminares. Éstas gobiernan la elección de los textos a traducir (aquí cabe recordar que en Portugal sólo se traduce Lesage y no las novelas españolas de forma directa) y también el grado de tolerancia ante traducciones indirectas (que no procedan de la primera lengua de partida). Con estos datos parece que la política de traducción portuguesa de ochocientos no valorizaba la rectitud de la traducción.

El hecho de que los textos de partida hayan sido franceses puede haber dictado toda una lectura de la picaresca en Portugal y tal vez haber influido mucho en la inexistencia de una novela picaresca en su sistema literario. Si estas traducciones son del inicio del siglo XIX, hay fuertes probabilidades de que los textos de partida fueran traducciones de un siglo XVIII francés cuya teoría de la traducción es designada por *Les Belles Infidèles*. Salama-Carr al caracterizar las traducciones de esta era francesa dice “[a translator] adapted classical texts to current canons and genres (through omissions and improvements) to such an extent that some of his translators are considered travesties of their originals.” (1998:411). O sea, tal como Toury (1995) también defiende, cuando se a la total primacía de la aceptabilidad en detrimento de la adecuación, se produce una versión del texto.

En la traducción del *Lazarillo* de 1838 presente en la Biblioteca Nacional de Lisboa, sucede una cosa curiosa que es la ocurrencia de desvíos en nombres propios que figuran o no en el texto de 1554. Parece, como el peritexto editorial, velarse lo que de español tiene esta intriga. Por ejemplo, Antona Pérez, después de perder a su segundo marido, se pone a servir en el “mesón de la Solana” (1989: 68) que, en la versión portuguesa de 1838, con la simple sustitución de la “a” final, por una “e”, es trasladado para un territorio mucho más francés que español: “foi servir os que estavão alojados na estalagem de *La Solane*” (Bruno, 1838: 5). Por otro lado, los lectores de esta versión portuguesa tienen acceso al nombre de la esposa de Lázaro que no acusa una genealogía española, sino una algo más exótica y hasta romanesca: “Casei pois com Rosalia Canarouff, e passados oito dias, de boa vontade a teria restituído ao seu estado primitivo (...)” (Bruno, 1838: 163). No sabemos si esto se debe al filtro francés o a estrategias del traductor portugués regidas por el rechazo de lo español.

5. Conclusión

Pensamos haber demostrado como la novela picaresca estuvo presente en el momento de transición para una literatura más realista en el sistema portugués, pero que éste tuvo una evolución muy particular ante la Europa más interior. Que el punto de transición portugués se sitúa a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, queda claro tanto por el aumento de la traducción (indicio de una laguna en el sistema literario) como por el hecho que grandes nombres de la literatura se asuman como traductores, como es el caso del poeta prerromántico Bocage o José da Fonseca, organizador del *Parnaso Lusitano*.

Sin embargo, no debemos olvidar que hubo lectores portugueses de la picaresca en castellano, hecho posible gracias a la proximidad de las dos lenguas, como el escritor romántico Camilo Castelo Branco. La edición que detenia del *Guzmán de Alfarache* en lengua castellana se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa anotada por su propia mano. Y, por último, los estudios de traducción insisten en la importancia del contexto en el acto comunicativo que constituye la traducción⁵. La gran lectura portuguesa de estas obras (siglo XIX) está impregnada de una ideología pos ilustrada, pos revolución francesa y de una sensibilidad y nuevas formas de realidad románticas que dictarán la recepción de estos libros.

⁵ Véase Hermans (1996:25–51)

BIBLIOGRAFÍA

- [BRUNO, Grandmaison Y] (1838): *Aventuras Maravilhosas de Lazarillo de Tormes sacadas das antigas chronicas de Toledo*, Paris, J.P. Aillaud.
- CIDADE, Hernani (1984): *Lições de Literatura e Cultura Portuguesas*, 2 vols., Coimbra, Coimbra Editora.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978): "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", en *Literature and Translation, New Perspectives in literary studies*, ed. J. S. Colmes, José de Lambert y R. van den Broeck, Leuven, Acco, pp. 117-127.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979): "Polysystem theory" *Poetics Today*, 1 (1-2), pp. 287-310.
- FERNANDES, Ana Raquel Lourenço (2003): "A influência da literatura picaresca espanhola", en "*O pícaro e o "rogue" – sobrevivência e metamorfose de Daniel Defoe a Julian Barnes*", Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- GENETTE, Gérard (1987) : *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- HERMANS, Theo (1996): "Norms and the Determination of Translation. A Theoretical Framework", en *Translation, Power, Subversion*, ed. R. Alvarez y C. Vidal, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 25-51.
- LESAGE, Alain-R. (1819): *Historia de Gil Braz de Santilhana*, trad. port., nueva ed. rev. y enm., Paris, Teophilo Barrois filho.
- [LESAGE, Alain-R.] (1837) : *Historia d'Estevinho Gonçalves, cognominado rapaz de bom humor*, Paris, Pillet Aîné.
- LESAGE, Alain-R. (1850): *Historia de Gil Braz de Santilhana*, trad., nueva ed., Lisboa, Typographia Lisbonnense.
- LUNA, Juan (1979): *Segunda Parte de la Vida de Lazarillo de Tormes Sacadas de las Crónicas Antiguas de Toledo*, ed. J. Laurenti, Madrid, Calpe, S.A.
- PALMA-FERREIRA, João (1981) : *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, [Lisboa], Biblioteca Breve.
- RICO, Francisco (1980): *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A.
- RAMOS, Vítor (1972) : *A Edição de Língua Portuguesa em França (1800-1850)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- RODRIGUES, A. Gonçalves (1951): *A novelística estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico*, Coimbra, Coimbra Editora Limitada
- RODRIGUES, A. Gonçalves (1992) : *A Tradução em Portugal*, vol. 1 (1495-1834) y 2 (1835-1850), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SALAMA-CARR, Myriam (1993): "The French Tradition, en *Routledge Encyclopedia*, ed. M. Baker, London: Routledge, pp. 409-417.
- TOURY, Gideon (1995): "The Nature and Role of Norms in Translation", en *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 53-69.
- TRULLEMANS, Ulla M. (1968): *Huellas de la Picaresca en Portugal*, Madrid, Ínsula
- (1989): *La Vida de Lazarillo de Tormes*, ed. A. Rey, Madrid, Editorial Castalia.

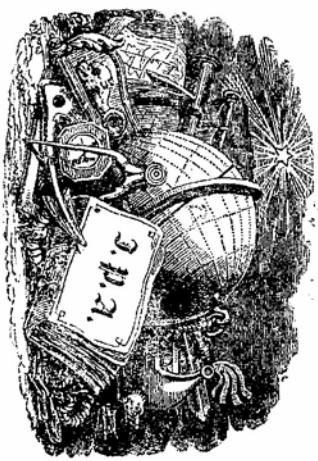
ANEXO 1

HISTORIA
ESTEBANILLO GONZÁLEZ,
COGNOMINADO RAPAZ DE BOM HUMOR.
POR LESAGE,
Autor da Historia de Gil Braz de Santilhana.
TRADUZIDA DE FRANCEZ EM PORTUGUEZ
POR JOSÉ DA FONSECA.
TOMO PRIMEIRO.
PARIS,
NA TYPOGRAPHIA DE PILET AINÉ,
RUA DE GRANDS-AUGUSTINS, Nº 7.



1. Capa de la traducción de El Estebanillo González

OFERTA
AVENTURAS
DE
MARAVILHOSAS
LAZARILHO DE TORMES
EXTRAIDAS DAS ANTIGAS CHEROVIAS DE TORMES
POR
G. F. GRANDMAISON Y BRUNO,
LICENCIADO EM LEIS:
TRADUZIDAS DA LINGUA FRANCEZA.
PARIS.
EM CASA DE J.-P. AILLAUD,
QUAI VOLTAIRE, 11.
1838.



2. Capa de la traducción de Lazarillo de Tormes

EMBLEMÁTICA Y CONTRARREFORMA: LOS *EMBLEMAS MORALES* DE COVARRUBIAS

JUAN MANUEL DAZA SOMOANO
Universidad de Sevilla

1. *Algunas consideraciones previas sobre la Contrarreforma y sus relaciones con la emblemática*

Durante las primeras décadas del s. XVI, en la Europa occidental confluyeron condiciones y factores de diversa índole que hacían patente la necesidad de una reforma en la organización religiosa¹. Por un lado, el establecimiento del Humanismo como movimiento cultural en toda la cristiandad latina supuso la generalización de un espíritu reformista, con el ideal de lo clásico –y de lo paleocristiano– en el horizonte, que no se limitó a los ámbitos elitistas intelectuales. Desde una perspectiva religiosa o cristiana, el ardor antimoderno (y antiescolástico) de los humanistas se tradujo en un rechazo de la degeneración sufrida por el cristianismo en los llamados “siglos oscuros”, que había desembocado en un panorama manifiestamente mejorable. Por otro lado, la situación de la Iglesia demandaba intentos de renovación. La praxis eclesial había llegado a un alto grado de deformación y cosificación, que condujo, entre otras cosas, a la desacralización de la eucaristía –que se había convertido en un ritual mágico– y a la mercantilización de la penitencia –mediante la compra-venta de indulgencias. A la inseguridad teológica y doctrinal, heredadas de la época tardomedieval, se unían la problemática tesitura del papado, que no acometía las reformas exigidas en los concilios de Constanza o Basilea; la vida licenciosa del clero regular, entre el que era muy frecuente el nicolaísmo (amancebamiento de sacerdotes); y la creciente corrupción del alto clero (enriquecimiento de la corte papal, acumulación y compra de cargos eclesiales –simonía–,...).

No es de extrañar que en este contexto surgieran voces que propugnaban la necesidad de cambios en el seno de la Iglesia. Algunas de estas voces fueron, por combativas, especialmente relevantes y se distinguieron por la radicalidad y virulencia de sus propuestas reformadoras; es el caso, por ejemplo, del teólogo alemán Martín Lutero, figura catalizadora que aceleró el nuevo movimiento renovador, infatigable contra el relajamiento moral y corrupción económica de la Iglesia y la invalidez de las doctrinas y prácticas eclesiales tradicionales. Sus consideraciones y demandas generaron toda una corriente de opinión, el luteranismo, cuyo ideario religioso entró en agrio conflicto con la oficialidad jerárquica de la Iglesia en asuntos capitales de la fe y los dogmas cristianos, tales como la salvación de las almas, los sacramentos o la devoción mariana.

Los luteranos, inspirados en las tesis personales de Lutero, defendían que la salvación del alma se alcanzaba sólo con la confianza y la fe en Cristo y, por ello, rechazaban la necesidad de limosnas y buenas obras y el valor de una penitencia ritualista y externa, como lastimoso purgante de pecados ineludible para la consecución de la vida eterna. Cuestionaron, asimismo, la presencia real de Cristo en la Eucaristía, a la que acabaron dándole un valor meramente simbólico, y el papel preponderante que había adquirido la figura de la Virgen en el culto y la doctrina.

¹ Puede verse una sintética y esclarecedora explicación de estos factores en Lutz (1992: 34–40).

Como respuesta al desafío protestante y en función de sus propias necesidades, la Iglesia convocó el Concilio de Trento, que se prolongó desde 1545 hasta 1563, año en que se logró dar una formulación definitiva a las doctrinas que se debatían e instituir reformas legislativas prácticas respecto a la liturgia, la administración de la Iglesia y la enseñanza de la fe. En Trento se fijó la doctrina de la salvación, la cual se logra por la fe, las buenas obras (limosnas, penitencias, ...) y la gracia divina, y se respondió a la Reforma en lo tocante a la Eucaristía declarando la doctrina de la transubstanciación, es decir, la conversión real de las especies del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, respectivamente, durante el sacramento eucarístico. El celibato se hizo voto para los sacerdotes, quienes debían superar los estudios del seminario para poder acceder al orden sacerdotal. Se prohibió la interpretación libre de las Sagradas Escrituras, cuyo texto canónico fue a partir de ahora la *Biblia Vulgata* de San Jerónimo. Se reavivó el culto a la Virgen, a los santos y a las reliquias, y la Pasión de Cristo fue adoptada como modelo de entrega ejemplar para los creyentes, multiplicándose de este modo sus aplicaciones catequéticas e implicaciones doctrinales.

La Contrarreforma otorgó al arte un destacado papel como medio privilegiado para la difusión de los credos emanados de las reuniones conciliares entre las clases populares². De importancia decisiva para el arte contrarreformista fue la sesión 25, celebrada el 4 de diciembre de 1563, en la que se exhortó a expresar, por medio de imágenes escultóricas y pinturas, los dogmas y verdades de la fe para que resultasen más accesibles a las mentes no acostumbradas a las puras abstracciones. El espíritu de la Contrarreforma impregnó el arte barroco y la ideología tridentina encontró en él un cauce idóneo para lograr sus objetivos. En este contexto, el emblema proporcionaba la posibilidad de aleccionar a la masa iletrada, haciendo uso de la imagen. Así, desde comienzos del s. XVII la moda emblemática se impondrá en cualquier manifestación cultural: los emblemas fueron usados para los programas iconográficos y la decoración de los espacios públicos de la fiesta callejera, religiosa o cortesana, y su poder suasorio lo convirtió en un útil recurso propagandístico en ámbitos educativos contrarreformistas. A este respecto, refiere Rodríguez de la Flor:

La literatura emblemática hispana suministra, en efecto, una “simbólica del poder”, legitimando con sus “figuras morales” el uso de ese poder, de cualquier poder, incluido, naturalmente, el que se genera en el conocimiento y en el uso agudo del intelecto (...) que se inscribe en una “cultura confesional”, que ofrece aquí su aspecto seductor y brillante, pues utiliza toda la capacidad persuasiva de la retórica del ingenio³.

2. Ideales y doctrinas contrarreformistas en los Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias

En 1610, salieron de la imprenta madrileña de Luis Sánchez los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias y Orozco. Covarrubias nació en Toledo (1539), en el seno de una familia acomodada y bien relacionada. En 1573, se gradúa en cánones y teología y, a partir de este momento, comienza su carrera cortesana y eclesiástica. Tras su permanencia en la corte de Felipe II, Covarrubias logró en 1576 una canonjía en la Catedral de Cuenca, gracias a una carta de recomendación de Felipe II ante el Papa Gregorio XIII. Posteriormente, en 1601, el pontífice Clemente VII lo nombraría maestrescuela de dicha catedral⁴. No podemos pasar por alto que Covarrubias se movió

² Véase Sebastián (1989: 145–194).

³ Rodríguez de la Flor (2004: 65–77).

⁴ Véase Hernández Miñano (1996).

desde joven en los ámbitos eclesiásticos más oficialistas y conservadores (también actuó como consultor del Santo Oficio), sin mencionar que su tío, mentor y protector, Diego de Covarrubias y Leiva (al que nuestro autor dedicó uno de sus emblemas, el número 201) fue una figura destacada en el Concilio de la Contrarreforma.

Todo ello marcó decisivamente las intenciones de sus *Emblemas morales*, en los que la presencia de la religión es muy significativa: un gran número de emblemas presentan, en mayor o menor medida, contenido religioso y en reiteradas ocasiones abordan tópicos, temas y motivos recurrentes en la literatura barroca (*vanitas*, *memento mori*, *tempus fugit*, *aurea mediocritas*, *virtus* y *constantia* estoicas, *homo viator*, ambición y codicia cortesanas, las ruinas, la rosa,...) bajo el prisma de la fe⁵. El peso del mensaje religioso es indudable y, en este sentido, resulta llamativa la insistencia en la inexorabilidad y poder igualatorio de la muerte y la constante recurrencia a citas bíblicas y/o patrísticas para constituir los lemas o argumentar cualquier afirmación. Respecto al compromiso de la obra con las doctrinas contrarreformistas podemos decir sin reservas que unos de los objetivos más evidentes de los *Emblemas morales* es contribuir a la difusión y defensa de aquellas. Esto es lo que trataremos de demostrar a continuación⁶.

Bien significativo es el arranque de la centuria primera⁷ –y, por tanto, de la obra– en el que encontramos el emblema inicial dedicado a Dios Padre y los cinco emblemas siguientes (2, 3, 4, 5 y 6), alusivos a algunas de las controversias más representativas en la polémica reformista: la Eucaristía, el Papado, la Virgen y la Salvación de las almas.

Como hemos explicado más arriba, la naturaleza del misterio eucarístico fue uno de los asuntos más debatidos entre protestantes y católicos. Los luteranos otorgaban a la Eucaristía un valor simplemente conceptual, pero el Concilio de Trento, en respuesta a tales postulados, se preocupó por dar al sacramento un estatuto más relevante y dogmático, por lo que se estableció la creencia en la transubstanciación (*vid. supra*). Consecuencia directa de todo ello, fue el interés de la Contrarreforma por la exaltación del Santísimo Sacramento, lo cual se tradujo, entre otras cosas, en una especial predilección de las artes barrocas (particularmente, la pintura) por los temas eucarísticos y en una revitalización de la festividad del *Corpus Christi*.

Los emblemas 2 y 3 de Covarrubias son un claro ejemplo de defensa y enaltecimiento de la Eucaristía. En las imágenes de ambos emblemas observamos un cáliz coronado por una patena sobre la que campea la hostia sagrada, y flanqueado por dos aras ardiendo, simbolizando el sacrificio sagrado ofrecido por Jesús con su muerte en la cruz. En el emblema 2 dicho conjunto aparece enmarcado por un sol de rayos resplandecientes (que nos recuerda irremediablemente a los viriles de los ostensorios y las custodias renacentistas y barrocos)⁸, mientras que en el segundo hace lo propio una guirnalda de rosas de las que liban algunas abejas, representando a los cristianos que acuden a alimentarse espiritualmente de “esta celestial comida”.

La institución pontificia tampoco salió bien parada en las famosas tesis de Lutero. Los reformados, además de denunciar las conductas corruptas y frívolas de la curia

⁵ Véanse, entre otros muchos, los emblemas 7, 9, 14, 19, 25, 31, 58, 65, 100, 101, 102, 105, 107, 126, 130, 137, 153, 182, 194, 200, 204, 206, 210, 227, 228, 232, 246, 267, 284, 287, 292 ó 296.

⁶ Para la elaboración de este trabajo hemos manejado Covarrubias (1978).

⁷ La obra consta de tres centurias, esto es, tres partes de cien emblemas cada una. Todos los emblemas presentan: un lema (“mote” lo llama Covarrubias); una imagen; una octava real, que glosa a la imagen; y un texto explicativo al dorso, que nos da las claves de interpretación.

⁸ Hernández Miñano, en su artículo ya citado, nos aclara que el blasón de la empresa del emblema 2 es el blasón de la casa de don Juan de Ribera, patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia, figura influyente a la que Covarrubias conoció durante su estancia en tierras levantinas. La persona de este príncipe de la Iglesia es encomiada por nuestro autor en el texto explicativo de dicho emblema.

vaticana, pusieron en entredicho el poder y la autoridad papal, como representación de Dios-Cristo en el mundo, y la legitimidad de la sucesión de San Pedro. Frente a esto, Trento reafirmó rotundamente la figura del Papa, proclamando su infalibilidad y justificando su existencia y vigencia mediante la célebre máxima evangélica (“Tú eres Pedro y sobre ti edificaré mi Iglesia”, Mt 16, 17-19).

El emblema 4 de Covarrubias es un contundente testimonio de apoyo al Papado. La imagen nos muestra el anagrama pontificio: las llaves del Reino celestial cruzadas y timbradas por la tiara papal; en el texto explicativo, nuestro autor interpreta libremente el pasaje neotestamentario y llega a decir que “la llave de nuestra Fe Católica consiste en creer que Cristo, nuestro Redentor, entregó las del cielo a Pedro, dándole poder de ligar y absolver y dispensar del tesoro de su Iglesia. Este mismo se ha ido derivando en sus sucesores y se continuará hasta la fin del mundo”; justificando así, al modo contrarreformista, el carisma de la figura del Papa como un eslabón de esa línea sucesoria auspiciada por el propio Cristo. En este emblema encontramos la primera de las muchas referencias explícitas a los herejes que contiene la obra.

La devoción mariana también fue minusvalorada por los protestantes, cuyo afán era desterrar el excesivo protagonismo que adquirió el culto mariano durante la Edad Media, circunstancia heredada por la liturgia moderna. En oposición a los reformados, la Iglesia católica postridentina hizo todo lo posible por revalorizar la figura de la Madre de Cristo, apoyando, por ejemplo, los movimientos populares y mayoritarios que defendían la Inmaculada Concepción de la Virgen. Por otra parte, el tema mariano fue frecuente en el arte barroco, que extendió innovaciones iconográficas (la Purísima, presente en la producción de todos los pintores barrocos) para la exaltación de la figura de María, con la intención de fomentar su culto.

En el emblema 5, a pesar de no encontrar alusiones explícitas a doctrinas contrarreformistas relacionadas con este particular, podemos intuir, a nuestro entender, cierta referencia implícita a la Virgen. La imagen se centra en la azucena, “apropiada comparación de la virginidad –dice Covarrubias– (...) y símbolo suyo”, y representación simbólica desde antiguo, añadimos nosotros, de la pureza de María. Parece evidente que la defensa de la virginidad (“preciosa joya, don sin competencia”) que leemos en la octava que glosa el dibujo, inserta, como está, en una serie de emblemas claramente afines a la Contrarreforma, pretende exaltar una de las cualidades más controvertidas de la Virgen y que marcó decisivamente la piedad popular barroca a partir de la cuestión concepcionista.

Para terminar con el análisis del quinteto de emblemas que abre el libro, nos referiremos al emblema 6. Lutero –y con él sus seguidores–, incansable buscador de la autenticidad del mensaje evangélico y luchador insobornable contra las hipocresías y supercherías de muchas prácticas religiosas de su tiempo, abogó por una religión basada en la confianza ciega –la fe– en Cristo como única fuente de salvación del alma, de manera que las obras terrenales poca influencia tenían en la consecución de la vida eterna. Ante esto, Trento declaró firmemente que la salvación se conseguía por la fe, las buenas obras (limosnas, mortificaciones, confesión, comunión,...), la oración y la gracia divina.

Covarrubias elige para el sexto emblema la imagen de un recio pino que resiste con dificultad los embates de un temporal de viento, queriendo advertir –así lo aclara la octava– que hay que estar prevenido ante la fragilidad de la vida y lo inesperado de la muerte. El texto explicativo es muy revelador, pues en él se establece una comparación entre la vida terrena y una jornada de trabajo: al final de ambas, el hombre debe rendir cuentas y, si el fruto no es el debido, no recibirá la paga correspondiente; esto es, al final de la vida, al morir, el alma se salvará si se lo ha ganado con sus actos. La referencia

velada a la salvación eterna se confirma cuando Covarrubias apostilla que, tras caer el pino, el leñador “o aprovecha su madera o la destroza y parte en leños para el fuego”, en clara alusión a las llamas del Infierno.

Hasta siete emblemas más (13, 33, 97, 120, 221, 264, 274) están dedicados a la polémica de la salvación de las almas. El número 13 defiende la caridad y la limosna como obras piadosas para alcanzar la gloria y vuelve a insistir: “el que sembrare estos bienes temporales para coger los eternos en el cielo, solo mire por quien los da y no repare en los que los recibieren, tomándolos Dios a su cuenta”. El 33 retoma el símil de las labores agrícolas para referirse a la necesidad de sembrar en la tierra para recoger en el cielo, ya que “el que espera alcanzarla [la salvación] en el cielo, no se canse ni afloxe, pues le tienen de dar ciento por uno, y la vida eterna”. El comienzo del texto explicativo del emblema 120 –que elige como imagen la representación alegórica de la Caridad para exaltar el valor de las buenas obras– es un clarísima arremetida contra la afirmación luterana de que la salvación se consigue sólo con la fe: “de lo poco que sirve la fe sin obras al cristiano es muy notorio y la Sagrada Escritura nos lo enseña”.

Relacionado con la discusión sobre la salvación eterna, está el debate referente a la penitencia. La desaprobación de ésta que esgrimieron los luteranos era una consecuencia lógica de sus postulados en torno a la salvación, porque, si la fe era suficiente para conseguirla, las mortificaciones y las penitencias impuestas eran innecesarias y vanas. Los reformados no condenaban la penitencia en sí misma, sino el uso exteriorizante e interesado de lo que ellos consideraban una actitud de acceso a la *virtus*, que entroncaba con el ideal renacentista de la vida retirada y con la religiosidad interior y personalista que promovía la *Devotio moderna*. La Iglesia católica procuró en el Concilio de Trento otorgar a la penitencia la importancia que le habían negado los reformados y la instituyó como sacramento en un decidido intento de reforzar su idoneidad y necesidad y afianzar el control oficial sobre ella. De ahí que proliferaran en la época las procesiones de expiación, que constituían ostentaciones públicas de penitencia en las que el pueblo se identificaba voluntaria y masivamente con la ortodoxia.

A partir de entonces, la penitencia fue un tema capital del arte barroco (principalmente de la escultura y la pintura). Los santos eremitas (San Juan Bautista, San Jerónimo, San Benito, San Pablo, San Ignacio de Loyola,...) centraron el interés de muchos lienzos e imágenes barrocas y los artistas adoptaron las figuras bíblicas de San Pedro y la Magdalena como paradigmas del arrepentimiento, elemento esencial en el sacramento penitencial⁹. Podemos recordar algunos ejemplos pictóricos: *San Juan Bautista* de Francisco Pacheco; *San Antonio y San Pablo ermitaños* de Velázquez; *San Ignacio en la cueva de Manresa*, *La tentación de San Jerónimo*, *San Pedro* o *La Magdalena*, de Valdés Leal; *San Pedro penitente* o *La Magdalena penitente*, de Ribera; etc... El propio Covarrubias dispone como *pictura* de uno de sus emblemas, el número 221, la vista de un páramo de agreste paisaje, con San Pablo ermitaño en primer término, ataviado austeramente con un sayal de pleita y en actitud de profunda meditación ante un libro. Al fondo, un palmera, que le “da el sustento y el vestido”; un manantial, que le proporciona “refrigerio”; y un albergue excavado en la roca. Sin duda, este emblema hay que situarlo en el contexto que venimos perfilando. La escena, salvando las lógicas diferencias, es muy similar a la representada en cualquiera de los cuadros citados: un paraje apartado y escarpado sirve de escenario a un personaje

⁹ Recuérdese que tanto el apóstol como la santa mujer protagonizan en los Evangelios sendos arrepentimientos ejemplares: él, tras negar tres veces a su maestro mientras éste era interrogado por el Sumo Sacerdote judío Caifás en la madrugada de la Pasión; y ella, tras aborrecer su vida licenciosa anterior y solicitar el perdón de Jesús en Betania (Lc 22, 62 y Lc 7, 36–50, respectivamente).

virtuoso, con atuendo muy pobre, en clara actitud orante y penitencial. El texto explicativo introduce dos conceptos fundamentales de la penitencia contrarreformista: el ayuno y la abstinencia. “Buen ejemplo tenemos en los Santos Padres del yermo, que, con perpetuo ayuno y continua abstinencia, han pasado la vida y vivido muchos más años que los regalados y viciosos”.

En otros cinco emblemas (90, 92, 95, 108, 205), toma partido el autor por la doctrina contrarreformista de la penitencia. El emblema 90 expone la imagen de un ciervo engullendo serpientes como metáfora del sacerdote que “se come” los pecados (“sapos, lagartos y sierpes”) salidos de la boca del confesor y los “mata con el poder que tiene”. Por tanto, este emblema se hace eco de otras de las premisas acordadas en las sesiones conciliares: la capacidad de los sacerdotes para absolver o retener los pecados. Tanto la octava como el texto explicativo de dicho emblema, inciden en la conveniencia de la confesión y la penitencia: “(...) el que llora / sus culpas, con sollozos y con llanto, / mata el pecado y queda limpio y santo”; “dando al penitente saludable doctrina, para que de allí adelante no vuelva a pecar”.

El emblema 92 aboga por la autenticidad de la penitencia, es decir, defiende la necesidad de un arrepentimiento sincero que impida volver a pecar. El penitente no puede compararse a un perro que vuelve a lamer la carne que ha vomitado (imagen que ilustra la composición), pues debe aborrecer los pecados que se le han perdonado al acudir al sacramento y no volver a incurrir en ellos. Reproducimos la octava y parte del texto explicativo por la claridad de su mensaje y lo acertado de la comparación:

Perro glotón, que, habiendo vomitado / la demasiada carne que ha comido, / hidionda y desabrida la ha tornado / a engullir, de hambre compelido. / Tal es el penitente que ha dexado / el vicio y la ocasión do ha delinquido / y vuelve el miserable a la querencia, / olvidado de Dios y su conciencia (...) Bien se puede presumir no haber sido la penitencia que uno ha hecho cierta y verdadera, antes falsa y mentirosa, cuando, pasado aquel error, reitera el pecado y se revuelve al antiguo vicio.

En ocasiones Covarrubias usa asuntos sin relación aparente o directa con doctrinas contrarreformistas para hacer apología de ellas; cualquier tema es tomado como pretexto para introducir un mensaje religioso casi subliminar. Es el caso de los emblemas 95 y 108.

Del emblema 95 nos interesa especialmente el comienzo del texto explicativo, en el que, al hilo de una crítica a los jueces que no respetan la acogida a sagrado, nuestro autor dice lo siguiente:

No quiere Dios desamparar del todo al hombre, aunque haya cometido grandes delitos y perdido su gracia, pues, arrepentido dellos con verdadero dolor, puede confiar en su divina misericordia: especialmente acudiendo al sacramento de la penitencia.

En el número 108, Covarrubias establece una peregrina, pero hermosa, comparación entre la metamorfosis de Cicno, rey de Liguria, convertido en cisne por Júpiter (mito de Faetón), y la penitencia. Transcribimos íntegro el texto explicativo del emblema por la audacia del símil:

Fingen los poetas que después de haber muerto Faetón con el ardiente rayo, despedido de la mano de Júpiter, su cuerpo abrasado, cayó sobre las aguas del río Eridiano, en cuyas riberas, llorándole sus hermanas, se convirtieron en álamos y su amigo Cigno, haziendo lo mesmo, se transformó en una ave de su nombre, cuyas plumas son blanquísimas y su canto muy suave, especialmente cercano a la muerte, según está recebido del vulgo. Escribe Ovidio en sus transformaciones que, teniendo memoria del daño recebido por su amigo del rayo, huyendo de su fuego, vive en las

lagunas escondiéndose cuando hay trueno y relámpagos entre la espesura de las espadañas. A este tal se compara el penitente, que, por evitar los ardores de la culpa y de pecado, se acoge a la penitencia, amparándose de las vivas aguas de la gracia.

Resulta especialmente llamativo comprobar cómo un relato mitológico —que fueron base de la emblemática en su etapa renacentista—, de ascendencia lógicamente no cristiana, se ha convertido en Covarrubias en un *exemplum pagano* orientado hacia un mensaje/moraleja que les son absolutamente ajenos. En estos casos, estamos, indudablemente, ante una reformulación de la emblemática tradicional en aras de una ideología coyuntural. Estas actualizaciones demuestran la vitalidad de un género versátil y plurisignificativo, cuyos *corpora* antiguos (quinientistas) no pasaron desapercibidos para los emblematistas barrocos¹⁰.

Además de los emblemas ya citados, podríamos señalar, aunque sin detenernos en su análisis, otros muchos en los que encontramos temas y doctrinas contrarreformistas: especialmente relevantes, por su cantidad y acritud, son los que acometen contra los herejes (*vid.* los números: 18, 28, 60, 87, 117, 135, 151, 155, 202, 219 ó 283). También encontramos referencias a las Sagradas Escrituras (emblema 109), a la Pasión de Cristo (emblema 203), a la ejemplaridad de los santos (emblema 196), el matrimonio (emblema 46) o la Escolástica (emblema 126). Sirvan estas líneas como el punto de partida de estudios más detenidos que sigan profundizando en el inagotable caudal que brota de las relaciones entre esta obra y la Contrarreforma.

¹⁰ El emblema 108 no es un caso aislado dentro de la obra. La peculiar visión de la mitología que Covarrubias despliega en sus emblemas daría para un extenso e interesante estudio. Lo mismo podemos afirmar del uso de los valores simbólicos de determinados animales y sus comportamientos, que muestra a veces la notable deuda de Covarrubias con los tratadistas clásicos y los bestiarios medievales.

BIBLIOGRAFÍA

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1978): *Emblemas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HERNÁNDEZ MIÑANO, Juan de Dios (1996): “Sebastián de Covarrubias en sus *Emblemas morales*”, en *Literatura emblemática hispánica*, ed. S. López Poza, La Coruña, Universidad, pp. 515-532.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, ed. (1996): *Literatura emblemática hispánica*, La Coruña, Universidad.
- (2004), *Florilegio de estudios de emblemática*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- LUTZ, Heinrich (1992): *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza.
- MARAVALL, José Antonio (1990): “La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca”, en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, pp. 92-118.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1995): *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza.
- SEBASTIÁN, Santiago (1989): *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza.
- (1995): *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- VERNAT VISTARINI, Antonio, CULL, John T., eds. (2002): *Los días del alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Barcelona, UIB.
- ZAFRA, Rafael, AZANZA, José Javier, eds. (2000): *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal.

QUEVEDO, TRADUCTOR DE OBRAS EN PROSA

DOLORES FERNÁNDEZ LÓPEZ
Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción

Según *El Diccionario de Autoridades*, traducir significa “volver un escrito, ò tratado de una lengua, ò idioma en otro”. Esta definición, tan amplia y vaga para cualquier teoría de la traducción actual, estaba plenamente vigente en los Siglos de Oro, época en que la traducción se entendía de una forma mucho más laxa que en la actualidad. Esta perspectiva debe tenerse muy presente al analizar la faceta traductora de Quevedo tan denostada por algunos de sus contemporáneos y por los críticos y estudiosos posteriores.

2. Quevedo y sus traducciones

Quevedo tradujo al castellano desde varios idiomas. Trasladó obras de temas y formas diversas que se recogen en el siguiente cuadro¹:

IDIOMA	POESÍA	PROSA
Griego	<i>Epicteto</i>	<i>Vida de Marco Bruto</i>
	<i>Phocílides</i>	
	<i>Anacreón Castellano</i>	
	<i>Cantar de los cantares</i> (fragmento)	
Latín	Varias poesías de <i>Nueve Musas</i>	<i>Suasoria Sexta de Marco Anneo Séneca el Retórico</i>
		<i>Suasoria Séptima de Marco Anneo Séneca el Retórico</i>
		<i>Juicio que de Marco Bruto hicieron los autores en sus obras</i>
		<i>Controversias de Séneca</i>
		<i>Noventa epístolas de Séneca</i>
		<i>Epístola XXII del libro VIII de Plinio a Caio Geminio</i>
		<i>De los remedios de cualquiera fortuna</i>
Hebreo	<i>Lágrimas de Jeremías castellanas</i>	
Italiano		<i>Carta de Urbano VIII, al rey de España</i>
		<i>El Rómulo</i>
Francés		<i>Introducción a la vida devota</i>

Para llevar a cabo este trabajo, y a fin de delimitar su ámbito de estudio, me centraré solamente en sus obras en prosa.

La labor de traductor de don Francisco de Quevedo estuvo rodeada de polémicas desde el mismo momento en que sus obras vieron la luz. Muchos escritores no afines a Quevedo, aprovecharon estas traducciones para criticar al escritor madrileño. Después, los críticos y estudiosos refrendaron estas opiniones negativas al analizar estos trabajos

¹ También se podrían incluir en esta compilación otras dos libros quevedianos como son *Doctrina estoica* y *Defensa de Epicuro*. Si bien se trata de dos obras creadas por Quevedo, son, en realidad, dos repertorios de citas y lugares comunes de autores clásicos traducidos por don Francisco.

de don Francisco. Para ello se basaban en dos argumentos principales: o bien Quevedo no tenía un buen dominio de la lengua que estaba traduciendo, o bien era un traductor descuidado y negligente.

Antes de valorar la labor de Quevedo como traductor hay que tener en cuenta que en la Edad Media y en los Siglos de Oro existían tres métodos principales para traducir. El primero de ellos se basaba en respetar la literalidad del texto base, trasladando palabra a palabra, y era utilizado sobre todo al traducir textos bíblicos o de los Padres de la Iglesia. El segundo pretendía mantener el sentido del texto original y proporcionaba más libertad al traductor, permitiéndole prolongar o condensar el modelo, pero manteniéndose siempre fiel al sentido del mismo. El tercer método era una mezcla de los dos anteriores –por lo que puede denominarse mixto– y pretendía buscar un equilibrio entre el respeto a la literalidad y el sentido del texto original².

Una vez expuestos estos puntos, veamos algunos casos concretos, así como las valoraciones que se hicieron en cada uno de ellos sobre la labor de Quevedo como traductor.

2.1. *Quevedo, traductor del griego*

Quevedo tradujo del griego la *Vida de Marco Bruto* basada en el texto de Plutarco, que fue publicada por primera vez por Díaz de la Carrera en Madrid en 1644. Menéndez Pelayo (1953: 103) afirma que la traducción quevediana llega hasta la mitad del texto de Plutarco, y que a pesar de “estar hecha con esmero [...] se resiente, aunque en menor grado de los mismos defectos de estilo notados en las ilustraciones”. La mayoría de los estudiosos que han analizado esta obra también critican el trabajo de Quevedo. Así, Riandière afirma que Quevedo “est fréquemment infidèle à son modèle” (1976: 51), Gendreau explica que “ne traduit qu’envirón la moitié de l’original” (1977: 236), Peraita dice que “Quevedo does not present his work as a translation [...] In some instances, facts, observations, sentences, even short paragraphs that are not found in the original biography” (1996: 73-74) y Martinengo habla del trabajo de Quevedo como una “reelaboración, como siempre muy personal cuando no arbitraria” (1998: 107). Todos estos críticos realizan estas afirmaciones apoyándose en argumentos tales como que Quevedo se permite inexactitudes, prolonga o condensa el texto original, introduce sus propias opiniones... Por todo ello algunos prefieren hablar de paráfrasis en vez de traducción, sin tener en cuenta que en el Siglo de Oro estas licencias que mencionan eran propias también de la labor del traductor. Además, hay que señalar que las “libertades” que se permite Quevedo o la “precisión” de sus traducciones están, en muchas ocasiones, justificadas por los objetivos que Quevedo se ha marcado a la hora de traducir la obra. Así lo explica Cappelli (2001: 71) al referirse a la traducción de la *Vida de Marco Bruto* y de sus preliminares –*Juicios*–: “la inesperada manipulación quevedesca –tras unas traducciones a primera vista fieles al original– [...] es el resultado de una elección consciente y orientada, dependiente de la función que el propio autor les atribuye”. No hay que olvidar a este respecto que en el Siglo de Oro, entre el concepto de *traducción* y el de *imitatio* se establecía una estrecha relación.

2.2. *Quevedo, traductor del latín*

Quevedo tradujo del latín siete obras *Suasoria Sexta de Marco Anneo Séneca el Retórico*, *Suasoria Séptima de Marco Anneo Séneca el Retórico*, *Juicio que de Marco*

² Véase Fernández López (2005a: 199–202).

Bruto hicieron los autores en sus obras, Controversias de Séneca, Noventa epístolas de Séneca, Epístola XXII del libro VIII de Plinio a Caio Geminio y De los remedios de cualquiera fortuna.

La *Suasoria Sexta de Marco Anneo Séneca el Retórico* y la *Suasoria Séptima de Marco Anneo Séneca el Retórico* son una ampliación de Quevedo a la *Vida de Marco Bruto*. Menéndez Pelayo señala que Don Francisco las añadió “por ser conducentes al propósito de su historia” (1953: 104). Fueron publicadas junto con la *Vida de Marco Bruto* por Díaz de la Carrera en Madrid en 1644. González de la Calle (1965: 8-9) señala que en estas dos obras Quevedo omite pasajes y comete errores, pero achaca estas faltas al manejo de una edición que ya habría tenido esos fallos. Esta es otra de las razones por la que los críticos suelen tildar de “mal traductor” a Quevedo al comparar sus traducciones con ediciones que no manejó don Francisco y que, en muchos casos, cometían errores que han sido atribuidos a la pluma quevediana.

Caso similar al anterior es el de *Juicio que de Marco Bruto hicieron los autores en sus obras* que sirve de preliminares a la *Vida de Marco Bruto*. Esta obra se diferencia ya que es una traducción bastante fiel. Así, Cappelli afirma que Quevedo se mantuvo “fiel a los originales por medio de una traducción que fuera lo más precisa posible y puntual [...] [para] dar muestra de una objetividad” (2001: 74). Las palabras de la profesora italiana vienen a confirmar la idea de que Quevedo manipulaba o era fiel traductor con el fin de que el resultado se acercase a sus objetivos.

Otra de las obras que don Francisco tradujo del latín fue *Controversias de Séneca*. Menéndez Pelayo afirma que Quevedo perdió este libro “durante su última persecución” (1953:105). Recientemente, Plata Parga (2001: 209) informó del hallazgo de una copia de esta obra en la Fundación de Bartolomé March Servera, en Palma de Mallorca –manuscrito 101/A/11–. Además de editar la traducción de las *Controversias* y una versión latina de las mismas, Plata Parga (2001) hace en el mismo trabajo un análisis de la labor de Quevedo como traductor de esta obra. Así, fija el texto que siguió y las distintas ediciones que manejó, y destaca la importancia que tienen estos datos para valorar el trabajo de Quevedo como traductor. Finalmente, Plata Parga explica que “Quevedo es un estilista y sus traducciones [...] se insertan dentro de la *imitatio*, en los ejercicios de *copia verborum* para enriquecimiento del escritor” (2001: 214).

Quevedo también volvió del latín las *Noventa epístolas de Séneca*. En realidad, sólo tradujo algunas de las que se conservan cerca de una docena³. Según Menéndez Pelayo (1953: 105), “la traducción es excelente y reproduce bien el estilo cortado, antitético, rígido y preñado de sentencias, dominante en Séneca, de quien fue Quevedo entusiasta admirador y digno émulo”. Es de señalar que el crítico no sólo destaca la calidad de la traducción, sino también la faceta de “imitación” que don Francisco hace de este autor clásico.

Otra obra quevediana traducida del latín es la *Epístola XXII del libro VIII de Plinio a Caio Geminio*, de la que Menéndez Pelayo afirma que fue “traducida con igual acierto que las de Séneca” (1953: 105).

La última traducción del latín que señalaremos es la *De los remedios de cualquiera fortuna* editada por primera vez en Madrid por Juan Martínez en 1638. Es un compendio de citas senequistas, como ya lo señaló Menéndez Pelayo (1953: 106): “la disposición de este libro no es de Séneca, pero las máximas en él insertas están esparcidas con iguales palabras en diversos lugares de sus obras”. Problemas ecdóticos han llevado a los estudiosos a atribuirle a Quevedo errores que non son suyos. Así lo indica Rodríguez-Gallego (en prensa) en los preliminares de la edición *De los remedios*

³ Menéndez Pelayo (1953: 105) dice que “han llegado a nosotros las epístolas v, x, xxxi, xxxii, xli (comentada), la xlili, xliv, liv, cv, cx, cxvi”.

de cualquiera fortuna, al hablar de González de la Calle [1965: 208 y ss.] y comentar que su:

trabajo cuenta, sin embargo, con el inconveniente de que para el texto del *De remediis* empleó la moderna edición de F. Haase (Leipzig, 1902) y no la manejada por Quevedo, por lo que achacó a Quevedo malas traducciones o tergiversaciones que no eran tales, y a Michèle Gendreau [1977: 115-24], que sí utilizó la edición erasmiana de Lyon de 1555, aunque en algunos casos cita un texto latino que no se corresponde con el que he visto en el ejemplar manejado por Quevedo.

Estamos, pues, ante otro caso en que las ediciones utilizadas por los críticos determinan el juicio negativo de Quevedo como traductor, atribuyéndole errores que don Francisco nunca cometió.

2.3. *Quevedo, traductor del italiano*

Quevedo tradujo del italiano la *Carta de Urbano VIII, al rey de España* que, según Menéndez Pelayo (1953: 107), fue traducida para dar noticia de la ascensión al Pontificado y permanece inédita. Astrana Marín (1932: 73) data la carta en 1623. Es en todo caso, un texto menor, de escasa extensión y que, por su contenido, debería mantenerse fiel al original.

También tradujo de esta lengua *El Rómulo*, obra homónima de Virgilio Malvezzi. La primera edición quevediana de este libro se publicó en Pamplona en 1632⁴ a cargo de la viuda de Carlos Labayen. El éxito de esta traducción hizo que se reeditara varias veces en la misma década: en Madrid en 1635, en Tortosa en 1636 y en Lisboa en 1648.

Pese al éxito de la obra quevediana y a las diversas estancias de Quevedo en Italia, los críticos no suelen considerar *El Rómulo* como una buena traducción. Sin embargo, Isasi Martínez (1993) ha demostrado lo errónea de esta apreciación. Así, Isasi ha señalado que la traducción quevediana es una “traducción ajustada” (1993: 90) que mantiene la correspondencia palabra-palabra y de vocablos emparentados etimológicamente entre el castellano y el italiano. También ha corroborado que las desviaciones de esta norma –por ejemplo, en la eliminación de latinismos– no son aleatorias, sino que están motivadas por el deseo de Quevedo de respetar la *puritas*. Además, ha indicado que muchos de los errores que los críticos suelen atribuir a la traducción quevediana tienen su origen en la transmisión del texto italiano. Por todo ello, ha calificado el texto de don Francisco de “traducción fiel, pero no servil, literal, pero literaria también, en la que se trasvasan hábilmente los rasgos de la lengua y del estilo del original” (Isasi, 1993: 91).

Nos hallamos, pues, ante otro caso en el que desmérito del trabajo como traductor de Quevedo es injustificado. Los problemas ecdóticos que presenta el texto italiano –factor que no es tenido en cuenta por algunos estudiosos a la hora de valorar la labor de Quevedo– determinan que se le considere un mal traductor del italiano, aun cuando era evidente que, en este caso, no se podía achacar al desconocimiento de la lengua que se traducía.

2.4. *Quevedo, traductor del francés*

Quevedo tradujo del francés la *Introducción a la vida devota* –obra homónima de Francisco de Sales– que fue editada por primera vez en Madrid por Pedro Mallard en

⁴ Curiosamente, en este mismo año vería la luz otra traducción de esta obra realizada por Teodoro Dell’Aula y publicada en Milán.

1634. Menéndez Pelayo califica esta obra como “preciosa interpretación de la admirable *Filotea* de San Francisco de Sales” (1953: 109). Mientras otros autores consideran que Quevedo sólo depuró el texto de Fernández de Eizaguirre, primer traductor al castellano de la obra salesiana. En esta línea están Raimundo Lida (1953: 638-656), Albert Bonnín (1998: 67-74) y Pablo Jauralde (1999: 668-670) entre otros.

A la hora de analizar esta traducción quevediana hay que tener en cuenta diversos factores que ya se han mencionado a lo largo de este trabajo. Uno de ellos es la edición francesa –plagada de erratas– que manejó don Francisco⁵, y que es la misma que empleó Eizaguirre, hecho del que derivan muchos errores comunes de ambas obras. Es una muestra más de cómo los problemas ecdóticos influyen en las valoraciones de la labor de traductor de Quevedo.

Además, la traducción salesiana de don Francisco también ha sido criticada por no seguir un método literal sin tenerse en cuenta que en el Siglo de Oro se podía traducir atendiendo al sentido del texto base y permitiéndose licencias como condensar o prolongar el texto traducido.

3. Conclusiones

Por todo lo dicho, se comprueba que las críticas a las traducciones quevedianas están llenas de lugares comunes que, en algunas ocasiones, poco tienen que ver con el trabajo de don Francisco. Algunas de ellas son el calificar a Quevedo de traductor descuidado, infiel a los originales, o desconocedor de las lenguas que traduce.

Contra estos argumentos debe decirse que no tienen en cuenta factores que influyen en la forma en que don Francisco realiza su trabajo. Uno de ellos se desprende de las diferencias existentes entre la traducción tal y como se entendía en el Siglo de Oro y como se comprende en nuestro tiempo. Algunos estudiosos obvian este aspecto y analizan la labor de Quevedo siguiendo criterios de la traducción actual, lo que desvirtúa la labor llevada a cabo por don Francisco.

En este sentido, también hay que tener en cuenta que la traducción en los Siglos de Oro estaba muy próxima a la *imitatio* y, en ocasiones, servía de vehículo para que los traductores vertiesen sus propias ideas y pensamientos, permitiéndose reelaborar los textos que traducían, lo que alejaba la traducción del texto original.

Otros defectos achacados a la labor traductora quevediana se derivan de problemas ecdóticos. Para estudiar sus traducciones hay que determinar las ediciones que manejó Quevedo para, después, poder comprobar su fidelidad o infidelidad al modelo. En muchas ocasiones se comparan los textos quevedianos con las versiones que nos proporciona la ecdótica clásica o con las últimas versiones de los autores contemporáneos, sin tener en cuenta que estas ediciones nunca estuvieron en las manos de don Francisco.

Por último, otra causa del desmérito del trabajo de Quevedo la hay que buscar en la omisión que hace la crítica del afán del autor por respetar la *puritas* del castellano. Esto lo llevaba, en ocasiones, a realizar una reelaboración estilística para adaptar su versión castellana al original.

Por todo lo dicho, se puede afirmar que Quevedo no era un mal traductor, sino que era un autor que seguía los patrones de la traducción vigentes en su época, los cuales le permitían unas libertades que hoy en día no se consideran dignas de un buen traductor.

⁵ A este respecto véase Fernández López (2005b: 364–366).

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRANA MARÍN, Luis, (1932): *Obras completas de Don Francisco de Quevedo y Villegas*, vol. 1, Madrid, Aguilar.
- BONNIN, Albert (1998): “Non, Quevedo n’a pas traduit St. François de Sales”, *Les Langues Néo-Latines*, 306, pp. 67-74.
- CAPPELLI, Federica (2001): “Ivicio que de Marco Brvto hizieron los Autores en sus Obras: un estudio de las traducciones quevedianas de los pasajes clásicos”, *La Perinola*, 5, pp. 69-73.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Dolores (2005a): “Aproximaciones a la teoría de la traducción en el Siglo de Oro”, *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 199-209.
- , (2005b): “La *Introducción a la vida devota* de Francisco de Quevedo: un ejemplo de las traducciones del Siglo de Oro”, *La maravilla escrita. Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad de León, pp. 361-375.
- GENDREAU, Michèle (1977): *Héritage et creation: recherches sur l’humanisme de Quevedo*, París, Librairie Honoré Champion.
- GONZÁLEZ DE LA CALLE, Pedro Urbano (1965): *Quevedo y los dos Sénecas*, México, El Colegio de México.
- ISASI MARTÍNEZ, Carmen (1993): “Quevedo, ¿traductor negligente? Observaciones sobre el texto de *El Rómulo*”, *Livius*, 4, pp. 89-96.
- JAURALDE POU, Pablo (1999): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- LIDA, Raimundo (1953): “Quevedo y la *Introducción a la vida devota*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 638-656.
- MARTINENGO, Alessandro (1998): “El tema senequiano de los beneficios y el *Marco Bruto* de Quevedo”, *La Perinola*, 2, pp. 107-115.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1953): “Quevedo” en *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, CSIC, pp. 91-118.
- PERAITA, Carmen (1996): “From Plutarch’s Glossator to Court Historiographer. Quevedo’s Interpretive Strategies in *Vida de Marco Bruto*”, *Allegorica*, 14, pp. 73-94.
- PLATA PARGA, Fernando (2001): “Edición de las *Controversias de Séneca*, texto inédito de Francisco de Quevedo”, *La Perinola*, 5, pp. 207-275.
- RIANDIERE LA ROCHE, Josette (1976): “Recherches sur la structure de la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo”, *Les langues néo-latines*, 217, pp 50-74.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, ed. (en prensa): *De los remedios de cualquiera fortuna*, en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, direcc. Alfonso Rey, volumen IV, Madrid, Castalia.

MARGINALIDAD Y CENSURA EN EL TEATRO PORTUGUÉS Y ESPAÑOL RENACENTISTA: TRAS LA HUELLA DEL GESTO EN LA PALABRA

TATIANA JORDÁ FABRA
Universitat de València

1. *El proyecto teatral de Gil Vicente y sus relaciones con el teatro español*

El teatro posee una larga y compleja trayectoria como instrumento de censura o, cuanto menos, de difusión ideológica de alta eficacia, aunque su propia naturaleza propicie que ésta no pueda controlarse fácilmente por diversos factores; la inmediatez de la recepción o las múltiples interpretaciones del texto por parte de los actores, así como la diversidad de lecturas que el espectador puede realizar, convierte la obra dramática en un texto abierto y sujeto no sólo al carácter intelectual de su escritura sino también a la escenificación de la misma. De este modo, parece tan importante acercarse a la forma de composición y estructura textual de una obra dramática, como a los múltiples factores que intervienen en su puesta en escena, pues ambos exigen el mismo cuidado por parte de un autor interesado en difundir un mensaje único, para no dejar demasiado margen a la libre interpretación.

Durante la segunda mitad del siglo XV y los comienzos del siguiente se producirán cambios sociales tan importantes en Portugal que el Rey, como máximo responsable del centro de poder e irradiación cultural en que se convierte la Corte, no dudará en intervenir para ejercer el control ideológico a través de todos los mecanismos a su alcance, haciendo de este modo explícitas en la dramaturgia del momento las contradicciones y continuos cambios en que se hallaba inmersa la sociedad. En este punto me parece de mucha utilidad atender a la *idea* de teatro de este momento que Quirante, Rodríguez y Sirera definen como “la celebració d’una ideologia o d’una mitologia activa”¹, explicándola de la siguiente manera:

Com a celebració, és festa, ritu, difon la seua teatralitat i espectacularitat per tot el cos social. Com a ideologia, suposa la projecció de somnis, evasions, costums, pensaments, i també els retos i tabús de la societat. Com a mitologia activa, comporta la tendència a l’al·legorització, simbolització, grandiositat escenogràfica i simbòlica en la representació del poder.²

La obra dramática del *mestre de cerimónias* Gil Vicente se ajusta bien a esta definición, ya que contribuirá a trazar los parámetros morales más convenientes al poder mediante los que el cortesano deberá regirse, pues el poeta, aunque inmerso en la vida palaciega y conocedor de las novedades renacentistas, no dejará de ser nunca un hombre de la Edad Media (Bernardes Cardoso, 1996). Así, siempre al servicio del Rey y fiel a su creencia en una sociedad estamental, el dramaturgo se esforzará en defender el orden establecido, atacando todas aquellas actitudes que lo subviertan o sean indignas del pequeño microcosmos ejemplar que ha de ser la Corte. Consecuentemente, el autor producirá alrededor de cincuenta piezas más cercanas a la Edad Media, aunque reflejen perfectamente el momento de tránsito al Renacimiento y donde, por tanto, aparecen multitud de *tipos* sociales y actitudes reprobables propias de la *nueva era* sobre los que se ejerce la censura³. En el afán de escenificar con verismo la sátira de una sociedad en

¹ Quirante Santacruz, Rodríguez Cuadros, y Sirera Turó (1999: pp. 16).

² *Ibid.*

³ Véase Pereira da Costa (1989).

la que proliferan la ociosidad, la ambición y la superficialidad, los personajes no sólo dependen del retrato creado a través de los versos (*el logos*), sino que también se hará imprescindible un elemento marginado secularmente por creerse alejado de la virtud que la práctica escénica cortesana propicia: el *gestus*.

Su recuperación ya había comenzado en la liturgia para cohesionar a la sociedad medieval, quedando la función expresiva marcada negativamente frente a la simbólica; pues la primera se relaciona con la movilidad, que provoca que el cuerpo esté fuera de control ya que expresa interioridades individuales y, por tanto, no pueden controlarse; mientras que la función simbólica implica convención y es por ello que adquiere un significado positivo. Así, el *gestus* se relacionará con la medida y la convención, mientras que el *motus* lo hará con el descontrol. Desde este momento la rapidez, los visajes o movimientos que se alejen del hieratismo y la compostura estarán mal vistos⁴. El teatro de la primera parte del siglo XVI comenzará a recuperar esa expresividad perdida a través de este *actor*⁵ inicial, pues así lo exigirá la práctica escénica continua.

De este modo, pese a la ausencia de documentación para-teatral que haga referencia a la figura del actor, veremos a continuación que, si bien es cierto que no se puede hablar todavía de tal como oficio, sí puede reconocerse la existencia de una cierta *tejné* a través de las didascalias o en los propios versos de la obra dramática del autor más prolífico y decisivo durante esta etapa: Gil Vicente⁶. Así, estableceremos una mirada comparativa con sus coetáneos de la escuela salmantina y los autores españoles del siglo XVII, para poder apreciar que en la evolución del *teatro de la palabra* al *teatro del gesto*, la obra dramática vicentina ocupa un lugar imprescindible.

Gil Vicente escribirá farsas, autos, comedias y moralidades, los cuales, por su propia naturaleza, requerirán distintos tipos de puesta en escena y, por tanto, diferencias notables en el trabajo del actor. El hieratismo y la compostura con que sería representado el Rey en el *Auto da Barca da Glória* o un caballero de elevado espíritu como Don Duardos, nada tendría que ver con la representación de los personajes *farsescos*. Éstos, basados todos en la amoralidad y el incumplimiento de los patrones de comportamiento, serán representados con mayor libertad expresiva para conseguir satirizarlos y, así, proceder a su marginalización. Y es en las farsas donde, a mi parecer, podemos encontrar los nexos más interesantes con el posterior teatro español, aunque mucho se haya escrito sobre la relación con sus coetáneos españoles y la pertinencia o no de que compartan un lugar común en la historia de las prácticas escénicas.

Siguiendo a Bernardes Cardoso (2000: pp. 247-248), creo que puesto que es innegable que el *mestre* Gil recogiera la influencia del teatro castellano, se trata de evaluar la extensión de la misma. Así, es bien cierto que Gil Vicente hará hablar *sayagués* a sus pastores rústicos porque Juan del Encina y Lucas Fernández crean anteriormente la figura del pastor alejado del bucolismo y la contemplación, para conferirle el verismo del que carecía hasta el momento; también el elemento musical estará muy presente en la dramaturgia de Juan del Encina y Gil Vicente; y tópicos como el *pesebre* o el tema amoroso serán también recogidos por el portugués.

Sin embargo, al decir de Bernardes, “a pesar de la presencia de esta matriz en la obra del dramaturgo portugués, es importante subrayar que en él se constatan, sin duda, indicios muy claros de individualidad estética e ideológica” (p. 248). Y esto queda demostrado, no sólo porque utiliza de forma original los motivos que recoge, sino

⁴ Rodríguez Cuadros (1998: pp. 315–323).

⁵ Nos referiremos a los representantes de las obras vicentinas con el término *actor*, pues ya demuestran manejar la técnica de un oficio no consolidado como tal hasta el Siglo de Oro.

⁶ La breve aproximación a la *tejné* actoral aquí recogida, sigue la línea de investigación en la que trabaja desde hace mucho E. Rodríguez Cuadros, cuyos estudios constituyen el punto de partida y la base de éste.

porque termina superando la práctica escénica de los salmantinos, escribiendo cerca de cincuenta obras de géneros diferenciados, a través de las que mantiene una coherencia estética y crítica que hacen del dramaturgo el primero de los modernos, situándose, pues, a un nivel bien distinto al de los autores españoles. Y es obvio que el desarrollo de tal obra contribuirá, por fuerza, a la evolución de las prácticas escénicas, hallando ya en sus piezas multitud de personajes o esquemas de situación que parecen constituir la antesala de la época áurea del teatro español, y que no encuentran, paradójicamente, continuadores en Portugal.

Así, pues, partiendo de la dramaturgia de Gil Vicente, creo, puede efectuarse el camino que la *tejné* del actor tuvo que recorrer hasta convertirse en la verdadera técnica de un oficio, y aquellos que la dominaban, en profesionales. En mi opinión, la obra vicentina puede ayudarnos a entender la primera mitad del siglo XVI como un tramo esencial de este recorrido, sin el cual no hubiera sido posible contemplar desde hoy la modernidad del actor del Barroco de las obras de Lope y Calderón⁷. Además, concretamente en la obra del dramaturgo, escenógrafo y actor luso, se opera una evolución notable, puesto que desde los primitivos pastores del *Auto Pastoril Castelhana* de clara ascendencia castellano-leonesa, hasta los *tipos* representados en la *Farsa de Inês Pereira* y después en la *Floresta de Engaños*, asistimos a la progresiva recuperación del gesto, que triunfará definitivamente en el teatro español del Siglo de Oro.

2. Las farsas vicentinas: un paso decisivo hacia la rehabilitación del gesto

En la *Farsa de Inês Pereira* –una de las obras más célebres de Gil Vicente– nos hallamos frente a la Alcahueta, el Escudero aprovechado, el Criado descontento y grosero, los Judíos casamenteros o una Dama sin un atisbo de moralidad; toda una galería de tipos sociales retratados a través de unos versos de tanta expresividad, que parece impensable que los actores no *farsaran* acompañándolos con gestos y movimientos. Además, la farsa vicentina, basada en la concatenación de engaños, exigirá del actor que sea capaz de cambiar de registro, pues el carácter amoral de muchos de los personajes les conducirá a fingir para intentar ocultar su verdadera naturaleza.

Pero la palabra *fingir* aparece también con otras connotaciones al principio de la obra en la acotación que introduce la primera escena: “finge-se, na introdução, que Inês Pereira, ..., está lavrando em casa, ...”⁸ Aparece *finge-se*, lo cual no solo indica que la actriz⁹ tendría que ponerse en posición de estar bordando como si estuviera llevando a cabo esa acción, sino que el público también finge que se lo cree. Encontramos, nada más comenzar, la esencia del teatro moderno: los actores fingen y los espectadores se lo creen en ese momento, por convención.

Inês Pereira se nos presenta como una joven antagónica a las Damas de la comedia del Siglo de Oro, pues blasfema, muestra concupiscencia, y es grosera y atrevida. Únicamente cambia su actitud cuando desea conquistar a un Escudero de la Corte, pues estas son las normas que ha de seguir, según su madre: “Se este escudeiro há-de vir / e é homem de discrição, / hás-te de pôr en feição, / de falar pouco e não rir./ E mais Inês,

⁷ Para una aproximación al actor del Siglo de Oro, véase Oehrlein (1993).

⁸ *La farsa de Inês Pereira*, incluida en la *Compilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente* (Gil Vicente, 1983: p. 427). He manejado únicamente esta edición, por lo que en adelante solo señalaré las páginas.

⁹ Aunque aquí vamos a hablar de la *actriz* en femenino, hay que tener presente que es posible que los papeles femeninos fueran representados tanto por mujeres como por hombres.

não muito olhar, / e muito chão o menear, / por que te julguem por muda, porque a moça sisuda / é uma perla per amar” (p. 442).

Como puede notarse, el hablar poco, no reír demasiado ni mirar con descaro, así como ejecutar los movimientos con suavidad, conforman el paradigma opuesto al comportamiento de Inês, que ha de haber sido demostrado ya con anterioridad a estos consejos. Esto apoya la teoría de que la actriz sí gesticulaba y accionaba, ya que de no ser así este pasaje carecería de sentido; abandonaría el hieratismo y la compostura, para *pintar* un personaje indigno y mentiroso, diseñado en un contexto cómico. De hecho, a la llegada del Escudero, Inês no habla una sola vez, pero como tampoco abandona el escenario es de suponer que está *haciendo algo* que no se nos indica mediante acotaciones externas, pero que sí podemos adivinar gracias a los consejos de su madre. Estaría, pues, callada, mirándolo de soslayo y moviéndose con sutileza: *actuando con decoro*, eso sí, fingido. Ponerse *em feição* significa, pues, *tomar cierta pose o figura* cuando el estado natural es otro; eso conlleva cierta técnica, en el sentido de conocer y saber imitar tanto a la mujer decorosa, como a la que no lo es. Para ello, antes de mostrarnos esa *figura* ha tenido que mostrarnos la otra.

Más tarde, cuando el Escudero muere deshonrosamente en la guerra después de casarse con ella y maltratarla, Inês vuelve a fingir, pues lo primero que siente es alegría, aunque lo que expresa frente a los demás es tristeza, y así lo indica también la acotación “Vem Lianor Vaz visitá-la, e ela finge-se muito anojada” (p. 455). Como podemos comprobar, la protagonista vuelve a mentir, fingiéndose triste, cuando ya se nos ha presentado eufórica con anterioridad. No podemos pensar que solamente finge a través de las palabras, pues de nuevo estas *poses enfrentadas* han de acompañarse o configurarse a través de palabras y gestos.

Pero hay también otros personajes que *fingen* en la obra, como la pareja del Escudero y su Criado cuando van a ver a Inês por vez primera y el Escudero pretende conquistarla engañándola, haciéndose pasar por el hombre *avisado y discreto* que ella espera y que realmente no es. Aparece bastante tipificado y, aunque evolucionará mucho más a lo largo de los siglos XVI y XVII, aquí ya se pueden extraer sus rasgos más significativos: la pobreza, la falsedad y la cobardía. Éstas se materializan en la obra a través de su modo de actuar y hablar, aunque también aparece ya uno de los objetos que en el siglo XVII lo acompañará siempre: la viola. Junto a él, preludiando al Gracioso del teatro de Lope, encontramos al Criado que le va a acompañar en esta empresa, aunque le sea contrario en todo y le falte el respeto en cada intervención. Y concretamente en la escena que reproduce el vapuleo al que el criado somete a su amo, descubrimos otro de los elementos fundamentales de la *commedia dell'arte*: los *lazzi*. Esta situación cómica en la que amo y criado discuten, insultándose y quejándose el uno del otro, conocerá gran éxito en el teatro español posterior a Gil Vicente¹⁰.

El Criado, que en el teatro de Lope alcanzará un éxito, incluso, superior al del Galán o la Dama, ya muestra aquí su irreverencia y condición famélica constante, que también responde a la estética de *lo grotesco*. El actor debería materializar su carácter burlesco mediante sus movimientos e inflexiones tonales, haciendo gala de su técnica vocal tanto en los *apartes* –que obtendrán un resultado formidable en el Siglo de Oro y que suponen también un alto grado de convención– como en los comentarios irónicos sobre su amo. Además, también utilizaría un vestuario que denotara la pobreza en que el Escudero le hace vivir, pues él mismo se refiere de esta forma a su pobre calzado cuando el Escudero le pide que haga una reverencia a Inês: “mau calçado é o meu para estas vistas assi” (p. 443). Vemos, pues, que este criado ya reúne algunas de las características que,

¹⁰ Para un mayor entendimiento de la *commedia dell'arte*, véase Marotti (1997: vol. I, pp. 55–58)

una vez estilizadas y caricaturizadas al máximo, configurarán la máscara o tipo del Gracioso.

Muy distinto al Escudero y bastante cercano al Patán de la *commedia dell'arte*, encontramos a Pero Marques: un *vilãozinho* torpe y despistado. Es claro que los papeles del Escudero y del Simple no podrían representarse sin hacer hincapié en las diferencias de voz, gesto y compostura de ambos personajes. Así, mientras que el primero trata de fingirse *discreto*, es decir, mesurado y actuando en apariencia con buen entendimiento, el Simple o Rústico es el que no sabe *fingir* ni *hacer la corte*, pues pierde la compostura, desarrollando toda una retórica de movimientos titubeantes y ridículos. Pero Marques es el asno, mientras que el Escudero es el caballo del dicho que generó esta farsa: “antes quero asno que me leve que cavalho que me derrube.”

De facto, Pero Marques protagonizará una de las escenas más graciosas de la obra que, bajo mi punto de vista, puede también ser considerada como un *lazzi*, pues va a ver a Inês como pretendiente y su torpeza le hace sentarse *de espaldas* a ella y su madre como indica la acotación: “Assentou-se com as costas pera elas [...]” (p. 435). Y demostrando su carácter lento y poco avisado, dice de cara al público sin rectificar su posición: “Eu cuido que não estou bem” (p. 435). Esto provocaría la risa inmediata del público y no cabe duda que es una situación bufonesca repetida hasta hoy y que funciona para poner de relevancia la simpleza de alguien.

Pero hay un elemento que también forma parte de la *tejné* del actor sobre el que todavía no hemos hablado: el *maquillaje*. Comentemos en este punto una acotación implícita referida a Lianor Vaz, la Alcahueta, que a mí me parece muy significativa y que podría funcionar como elemento de *atrezzo* caracterizador de un personaje, pues sirve para que el público lo identifique con inmediatez. Aparece asegurando que viene “amarela” (p. 429) a causa de un intento de violación, por ser éste el color relacionado con la enfermedad o la turbación, mientras que la madre de Inês Pereira dice que la ve “mais ruiva que uma panela” (p. 429); haciendo referencia clara al color sonrosado de sus mejillas, símbolo del deleite carnal y de su mentira.

Se trata de un intento de caracterizar a un personaje que existe tanto en la realidad como en la ficción, definido por dedicarse a un *oficio* deleznable. Aunque las acciones lo definan poco a poco, la economía teatral de una pieza tan corta exige que deba ser reconocido en seguida, a través de la materialización de su amoralidad. No se trata solamente de la conducta sexual de una mujer, sino de su falsedad y de la falta de pudor en general: de ahí que al mismo tiempo que entra persignándose, pueda apreciarse el rubor de sus mejillas, que se convierte en delator de su falta. La caracterización, no obstante, la extraemos también de unos diálogos repletos de groserías y salidas de tono, que introducen al lector de hoy y al espectador de la época nuevamente en el mundo de *lo grotesco*, muy presente en la dramaturgia de un autor imbuido de la cultura medieval.

Y es precisamente durante el relato de la falsa violación por parte de un clérigo donde encontramos otro de los mecanismos desarrollados en el teatro posterior, y que tiene que ver con el dominio de la técnica de modulación de la voz. La Alcahueta recurre a este recurso tomado del antiguo oficio de los remedadores, para reproducir el diálogo acaecido entre el clérigo y ella durante el forcejeo, imaginamos, mediante inflexiones tonales y gesticulación, representando a los dos protagonistas de dicho encuentro: “...Jesú! Homem qué has contigo?”/ Irmã, eu t’assolverei / co o breviário de Braga! / Que breviario, ou que praga que nao quero, àquele d’el Rei! (p. 430).

De forma similar a la del maquillaje, caso que las utilizaran, actuarían las *medias máscaras* o *narices* alargadas de los dos Judíos Casamenteros que aparecen en la obra. Latão y Vidal se encuentran completamente diferenciados del resto por su forma de hablar caótica y muy rápida, que seguramente iría acompañada de visajes y

movimientos ridículos que les harían descomponer rostro y figura. Aparecen caricaturizados y despersonalizados ya que hablan al mismo tiempo y nadie les llama por sus nombres. Puede ser que, en su afán por presentarlos como un personaje completamente tipificado, los dotara de *narices alargadas* o *máscaras* que homogeneizaran el rostro de ambos para conseguir el efecto deseado. En caso de no ser así, la gestualidad particular, así como la utilización de su propio registro verbal, vendría a suplir la utilización de dichas *máscaras*¹¹.

Los Judíos, pues, quedan también tipificados en una sátira que fundamentalmente ataca la ambición, el ocio y el materialismo¹². A través de esta farsa, Gil Vicente acomete contra los vicios de la sociedad portuguesa del momento, cegada por los descubrimientos y los bienes terrenales. Por ello, el dramaturgo mantendrá a lo largo de toda su obra una crítica constante al abandono de la espiritualidad, siendo objeto de sus más duras sátiras los avariciosos en general, y los comerciantes de forma muy particular.

De hecho, en la *Floresta de Engaños*, su última obra, encontraremos la misma sátira a los comerciantes, esta vez centrada en la figura del Mercader, que encontrará también desarrollo en el teatro posterior al Renacimiento, viéndose ligado en ocasiones al tipo del Judío. Como éste, es probable que el Mercader llevara también una bolsa de dinero o que apareciera siempre contándolo, pues siendo la astucia y la avaricia sus cualidades internas, tendrían que materializarse de algún modo en la puesta en escena.

Pero no es el único personaje ambicioso y falso de la *Floresta*, ya que el *mestre* Gil recrea para el público un jardín repleto de falsedades y mezquindades, transitado por una serie de *personajes tipo* que se comportan según su condición. Tampoco aquí puede faltar el Escudero, de nuevo presentado como tramposo y conquistador, cuyo único interés es el económico; esta vez engañará a un Mercader disfrazado de Viuda a la que, a su vez, éste querrá estafar. Se introduce, pues, otro de los elementos importantes que desarrollará el Barroco y que dará lugar a multitud de situaciones graciosas y equívocas: el *disfraz*. Éste nos da una idea del grado de caracterización de los personajes, ya que no sería posible utilizarlo si tanto la Viuda como el Escudero no fueran personajes fácilmente reconocibles por el público a través del maquillaje, objetos o prendas de vestuario. De este modo, encontramos ya un cierto nivel de convención y tipificación, así como de técnica, pues el Escudero tendría que modular su voz y cambiar sus movimientos y gestos para remedar a una viuda.

Y, entre otros, también el Parvo o el Letrado desfilan por esta galería, mostrando el análisis del último una gran cercanía a la estilización y esquematismo que presentan los *tipos* del teatro áureo¹³. Su registro peculiar, vestuario y características básicas nos sitúan, creo, en un punto bastante avanzado del camino hacia la rehabilitación del *gesto*. En los personajes de la *Floresta* –y sin necesidad de *hilar muy fino*– parece perfilarse la realidad de los que tendrá que encarnar, dar vida y (al fin) interpretar el actor profesional del Barroco.

Es preciso concluir, pues, que aunque Gil Vicente crea un teatro todavía basado en la palabra, también se sirve de los gestos, movimientos, inflexiones tonales o del maquillaje para transmitir la crítica moral y la censura a que somete al *nuevo Portugal*; entendiendo, eso sí, que esta *gestualidad* no sirve aún para *expresar*, sino para *comunicar* con eficacia y economía. Y si bien es cierto que, en este punto del camino, el

¹¹ Cf. Rodríguez cuadros, *op.cit.*

¹² La situación de los judíos en Portugal_ que no sufren en esta obra sátira religiosa sino moral_ ha sido escrupulosamente estudiada por Ferro Tavares (1992).

¹³ Para estudiar algunos de los *tipos* más relevantes de los siglos XVI y XVII, puede resultar muy útil consultar los estudios sobre el tema de Chevalier (1982).

actor depende del texto y no hay improvisación, ha de reconocerse que se trata de un momento en que ya se está produciendo la seriación y tipificación de gestos que más tarde va a permitirle al actor Barroco partir de un personaje como si éste fuera un boceto e improvisar. Hasta entonces, este teatro adquiere la importancia de *training*, absolutamente necesario para la posterior consolidación de los *tipos*, y su *interpretación* (Rodríguez Cuadros, 1998:111-117).

Una vez más, pues, interrogar al texto, parece la mejor solución para desentrañar la realidad de una práctica, *el arte de lo efímero*, que no solo caracteriza el momento en que se produce, sino que guarda en ella la memoria de sus protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNARDES, José A. (2000): “Humanismo y Renacimiento: El Teatro”, incluido como subapartado en *Historia de la Literatura Portuguesa*, eds. J.L. Gavilanes y A. Apolinário, pp. 243-290.
- BERNARDES, José A. (1996): *Sátira y Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade.
- CHEVALIER, Maxime (1982): *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Edi-6.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1997): “Registro de representantes: soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVI”, en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, coord. E. Rodríguez, vol. I, pp. 121-159.
- MAROTTI, Ferruccio (1997): “El actor en la Commedia dell’arte”, en *Del Oficio al mito: el actor en sus documentos*, coord. E. Rodríguez, vol. I, pp. 55-88.
- OEHLING, Josef (1993): *El actor en el Teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- PEREIRA, Dalila (1989): *Gil Vicente e sua época*, Lisboa, Guimarães editores.
- QUIRANTE, L., Rodríguez, E. y Sirera, J. (1999): *Pràctiques escèniques de l’edat mitjana als segles d’or*, València, Universitat de València.
- RODRÍGUEZ, Evangelina (1998): *La técnica del actor en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- VICENTE, Gil (1983): *La Farsa de Inês Pereira*, edición incluida en la *Compilaçam de Todas as obras de Gil Vicente*, Porto, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LA IRONÍA ROMÁNTICA EN EL QUIJOTE

ISABELA MARTIAL
 Université de Paris IV Sorbonne

1. Aclaraciones

El título de esta comunicación puede resultar sorprendente, problemático, hasta ligeramente escandaloso. Anuncia la voluntad de estudiar el muy estudiado *Quijote*, joya del siglo XVII, por medio de un concepto cuyo nombre evoca claramente el siglo XIX. La ironía romántica es una noción elaborada en Alemania por Friedrich Schlegel; su denominación misma indica su dependencia hacia la singular estética de una época. El instrumento que pretendemos utilizar es pues, el fruto de una visión del mundo nacida dos siglos después de la publicación del *Quijote*. El lector puede dudar de la legitimidad de nuestro enfoque, y preguntar cómo un concepto engendrado por el romanticismo podría dar cuenta de una obra maestra del Siglo de Oro español.

No pretendemos hacer abstracción de la época en que Cervantes escribía. Tampoco nos valemus de una concepción borgesiana de la literatura – no jugamos a preguntar si Schlegel hubiera podido ser el autor del *Quijote*. Sin embargo consideramos que el concepto de ironía romántica podría ayudarnos a plantear bajo un nuevo ángulo preguntas fundamentales que ya han sido formuladas.

Friedrich Schlegel hizo en el *Lycaeum* y en sus *Fragmentos filosóficos* una serie de observaciones acerca de una determinada actitud: la acentuación de la dimensión ficticia, artificial de una obra por parte de su autor. Schlegel nota los esfuerzos que hacen ciertos escritores por dar a ver su obra como obra. Existen textos que afirman su dimensión literaria, su identidad de ficción, de artefacto, de objeto elaborado por una voluntad subjetiva. Esta manera de proceder, Schlegel la llama “ironía”, y en algunas ocasiones “ironía romántica”.

Si Friedrich Schlegel escogió el calificativo de “romántico” para definir esta actitud, es por el valor filosófico que le confiere, valor estrechamente vinculado con la corriente a la que pertenece. Schlegel considera que el hecho de quebrar la ilusión de la ficción, de recordarle al lector el juego en el que está participando expresa una visión del mundo. El autor que adopta una actitud irónica – en el sentido mencionado – muestra, según nuestro crítico, que considera el mundo como inestable y contradictorio. Al poner de relieve la dimensión artificial de su obra desacredita su narración, y así, dice Schlegel, le enseña al lector a tomar distancia con la realidad misma, considerada como caótica, movediza e insegura. « La ironía es la clara consciencia de la movilidad eterna, de un caos hormigueante hasta el infinito »¹ escribe Schlegel. Insistir en el engaño de la ficción sería una manera de mostrar la versatilidad del mundo.

El crítico alemán le confiere un valor filosófico a lo que podemos considerar como una técnica: el hecho de recordar la dimensión literaria de una obra. La interpretación que hace Schlegel de este recurso está íntimamente relacionada con la época en que fue concebida. Sin embargo, el recurso en sí puede ser estudiado de manera independiente. Esto es, precisamente, lo que nos proponemos. Vamos a interesarnos por los repetidos esfuerzos del autor por recordar que *Don Quijote* es un libro.

De hecho, *El Quijote* es una de las obras que llevaron a Schlegel a elaborar esta noción de “ironía romántica”, porque en ella la insistencia del autor en la literaridad del

¹SCHOENTJES, Pierre: *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris 2001. Citado p.121.

texto es particularmente llamativa. En este trabajo intentaremos mostrar que Cervantes se vale de artificios numerosos y variados para señalarle al lector que está ante una novela. Procuraremos, por otra parte, proponer una interpretación de este recurso que no sea anacrónica.

El Quijote es una de las obras sobre las que más se ha escrito. Nuestra ambición en esta corta comunicación no es descubrir rasgos, técnicas, que nadie habría destacado hasta ahora. Somos concientes, por el contrario, de que muchos de los recursos que vamos a analizar ya fueron abundantemente comentados. El objeto de este trabajo es proponer una perspectiva singular, quizás fecunda, sobre procederes que ya se conocen.

2. Estudio de diversos artificios destinados a romper la ilusión de la ficción

El prólogo del *Quijote* empieza, de manera muy clásica, por un ejercicio de *captatio benevolentiae* en el que el autor anuncia las debilidades de su obra. Sin embargo, el autor deja pronto las dificultades que tuvo en la redacción de su *Quijote*, para evocar las que enfrentó en el momento de componer el mismo prólogo. “Sólo quisiera darte [esta historia] monda y desnuda”, escribe Cervantes, “sin el ornamento del prólogo, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse. Porque te sé decir que aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo”². Cervantes deja pues de hablar del texto que introduce para evocar la introducción misma, y de paso, el acto de lectura en el momento en que se realiza. En un prólogo el narrador suele asumir el papel de autor, y referirse al texto como a una obra por él compuesta. Acá Cervantes le confiere el mismo estatuto de artefacto a las palabras que el lector está viendo. Con tal actitud, tan original y tan nueva, el autor suscita cierto recelo hacia la obra. Nos recuerda que estamos leyendo, que lo que vemos ha sido elaborado por un hombre, y elaborado con dificultad.

El preámbulo prosigue de la manera siguiente: el narrador afirma haber pasado por tantos apuros en la redacción del prólogo, que, a punto de abandonar, le pidió consejo a un amigo. Cuenta cómo su compañero se burló de él, afirmando que no había en el mundo ejercicio más fácil. Siguen, en estilo directo, todos los consejos ofrecidos por el amigo, que constituyen una verdadera lección sobre lo que tiene que ser un prólogo. Estas consideraciones acaban ocupando prácticamente la totalidad del prefacio. Cervantes reemplaza pues la introducción que esperan de él por una reflexión sobre las introducciones. Hace hincapié en el hecho de que un prólogo constituye una pieza retórica codificada, y a la vez, se sustrae a todos los códigos que lo rigen. Al adoptar tal actitud, recuerda al lector la naturaleza fundamentalmente literaria del texto. También inicia una reflexión sobre la literatura, sus códigos, y la libertad del autor, como la crítica lo ha señalado a menudo.

La muy famosa primera frase del capítulo uno anuncia que el autor va a conservar esta postura. Al escribir “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”, Cervantes afirma su poder de autor, y por lo consiguiente, da a ver el texto como una obra. En vez de esforzarse por sumergir al lector en el engaño de la ficción, el autor empieza por decir su poder sobre el relato. De esta manera, pone en peligro la credibilidad de la historia. Esta aparece, en efecto, como dependiente de una voluntad arbitraria. Desde la primera línea, desde el prólogo, el autor nos advierte que lo que nos entrega es un artefacto, un objeto por él elaborado.

²CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2004, t. I y II, p. 80.

Sin embargo, el narrador sí finge en otros momentos presentar el relato como auténtico y verdadero. En realidad, recurre a diversas técnicas para darle una legitimidad a la narración. El crítico John Jay Allen las ha enumerado³. En primer lugar, el narrador se presenta como un investigador. Así, en el momento de introducir al protagonista, el autor escribe: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana”⁴. Al evocar las dudas que existirían sobre el nombre del personaje, el narrador parece demostrar su buena fe. Como relator honrado, prefiere indicar las imprecisiones de sus fuentes, lo cual deja pensar que su trabajo de investigación ha sido serio, y que el cuento puede ser considerado como fidedigno. Sin embargo, en otro momento el narrador aparece, por el contrario, como un vate inspirado. “¡Oh perpetuo descubridor de los antípodas”, escribe Cervantes, “hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, timbro aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la Poesía, inventor de la Música, tú que siempre sales y, aunque lo parece, nunca te pones! A ti digo, ¡oh sol!... que me favorezcas y alumbres la escuridad de mi ingenio...”⁵ ¡El narrador le pide a Apolo que lo inspire en la redacción de su historia! El texto se nos presenta acá como sugerido por las Musas o por su dios, y el relator como un intermediario entre el Arte y el lector. No se puede imaginar postura más alejada de la primera que la que aparece en este pasaje. Por fin, existe una tercera versión del origen de la historia. El narrador afirma también que la obra se fundamenta en un relato hecho en su propio nombre por un testigo ocular. Así, escribe: “dice Cide Hamete que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho Panza...”⁶. Este último recurso para legitimar la historia es el más utilizado. El narrador nos remite al personaje de Cide Hamete Benengeli a lo largo de todo el texto. Sin embargo, el hecho de que existan tres recursos, diferentes y contradictorios, no puede dejar de llamar la atención. Multiplicar las fuentes de autoridad resulta claramente contraproducente; el autor debe ser muy conciente de ello. Podemos considerar, por lo consiguiente, que Cervantes está precisamente intentando fragilizar la credibilidad de la historia. Lejos de querer fundamentar la ficción, el autor se esfuerza por dejar claro que es, únicamente, una ficción.

Hemos dicho que el origen que más a menudo se le daba a la historia era el relato de Cide Hamete. Es interesante recordar cómo el narrador introduce esta versión. El octavo capítulo de la primera parte narra un duelo entre don Quijote y un vizcaíno. La relación se interrumpe brutalmente en el medio de la acción, con estas palabras: “Pero está el daño de todo esto en que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido (...) y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia (...)”⁷ El narrador afirma pues, en este texto, que su narración se inspira de otra, la cual está incompleta. El autor no había hasta ese momento evocado a un “primer autor” de la historia. Como vemos, escoge hacer esta revelación de una manera muy dramática. Al dejar un capítulo interrumpido, al suspender la acción en un momento importante, llama la atención sobre el recurso que está usando.

³ Opus cit., Intro, p. 26–27.

⁴ Opus cit. p. 98.

⁵ Opus cit., II, p. 359.

⁶ Opus cit., II, p. 287.

⁷ Opus cit., I, p. 153.

En el capítulo siguiente, el narrador cuenta, como bien se sabe, el hallazgo de unos “cartapacios y papeles viejos” en lengua árabe – la continuación de la historia del Quijote – y su traducción por “algún morisco aljamiado”, encontrado por la calle, que acepta pasar los papeles al castellano “por dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo”. La traducción se lleva a cabo en un mes y medio. Como lo ha indicado toda una tradición crítica, el autor multiplica los intermediarios, y por otro lado, insiste en el carácter dudoso de la transmisión. No es un erudito o un hombre formado él que traduce sino el primer morisco que pasa.

El narrador recuerda a menudo los problemas que plantea la existencia de tantos intermediarios. Escribe por ejemplo, en el capítulo 18 de la segunda parte: “Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego [de Miranda], pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, lo cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones”⁸. El narrador nos advierte pues que la versión que se nos presenta de la historia no es la del primer autor, y además, que ciertas decisiones relativas a la narración fueron tomadas por el traductor. En la primera frase del capítulo uno ya nos decía el narrador que el cuento dependía de su voluntad, y hazte de su capricho. Ahora nos enteramos de que hay que contar con tres subjetividades: la del narrador, la del primer autor y la del traductor.

En el capítulo doce de la segunda parte, el texto recuerda otra vez el complejo origen de la información. Cervantes escribe: “Digo que dicen que dejó el autor escrito que los habían comparado en la amistad [a Rocinante y al rucio] a la que tuvieron Isio y Eurialo, y Píldes y Orestes (...)”⁹. La repetición del verbo decir y la multiplicación de las oraciones subordinadas parecen hacer hincapié en la profusión de los intermediarios. El autor da la impresión de que se esfuerza por restarle credibilidad a su relato.

La historia de la que más se vale el narrador para legitimar el relato es pues, voluntariamente problemática. Cervantes hubiera podido darle un fundamento mucho más sencillo a su narración. Tanto más cuanto que no sólo multiplica las fuentes del cuento, también las desvaloriza. Como la crítica lo ha destacado, el primer autor y el traductor son moriscos, y el texto recuerda a menudo la mala fama de este pueblo. El narrador dice explícitamente que este hecho puede ser motivo de varias incorrecciones. Así, en el capítulo 9 de la primera parte afirma: “Si a [la historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos”.

Cervantes está pues proponiendo tres versiones diferentes del origen de su cuento, desarrollando la versión más complicada, señalando las degradaciones que ha podido padecer la historia en manos de múltiples intermediarios, y hasta poniendo en cuestión la credibilidad de su primera fuente. ¿Cómo no considerar que lo que quiere, es insistir en la dimensión ficticia del relato?

Esta voluntad de denunciar la mentira del cuento no se manifiesta únicamente en las enrevesadas explicaciones relativas al origen de la historia. A lo largo del texto encontramos pasajes destinados a despertar la vigilancia del lector, a indicarle que no puede creer lo que le dicen. Cervantes escribe por ejemplo “Don Quijote puso el pensamiento en su señora Dulcinea (a lo que pareció)”¹⁰. Este paréntesis, en apariencia inocente, recuerda que si la fuente del relato es un testigo ocular, ninguna de las afirmaciones acerca de los sentimientos o pensamientos de los personajes es legítima.

⁸ Opus cit., II, p. 157.

⁹ Opus cit., II, p. 110.

¹⁰ Opus cit. I, p. 114.

Ahora bien, tales afirmaciones abundan en el relato. ¡Este pasaje invalida pues gran parte de la narración!

En realidad, el autor no se esfuerza únicamente por denunciar la mentira de la historia. De manera más amplia, intenta recordar que se trata de una mentira *literaria*. Lo importante no es que lo contado en el *Quijote* no haya sucedido, sino que haya sido inventado y escrito. Cervantes está señalando su tarea de autor. En varios momentos, da a ver el trabajo de la escritura. Escribe por ejemplo, en el noveno capítulo de la primera parte: “¡Válame Dios, y quién será aquél que buenamente pueda contar la rabia que entró en el corazón de nuestro manchego, viéndose parar de aquella manera!”¹¹. Al utilizar el verbo “contar”, el autor quiebra la ilusión de la ficción. El lector tiene que dejar el juego en el que estaba participando, que consistía en fingir creer lo que el autor disfrazaba de verdad. Cervantes nos recuerda de repente que él escribe el cuento, y que nosotros lo estamos leyendo. El autor nos indica que *El Quijote* es una obra literaria.

De hecho, el texto remite muy a menudo al mundo de los libros. El narrador, como lo hemos recordado, alude a un manuscrito del que se inspira, y a un trabajo de traducción. En el capítulo seis de la primera parte se describe la biblioteca de don Quijote. Los libros del hidalgo se mencionan uno por uno, y se critican. ¡Los personajes presentes discuten de su valor literario! Los libros también son mostrados como objetos. El narrador describe por ejemplo, en el capítulo nueve, las ilustraciones que halló en el cartapacio de Cide Hamete. Dice el texto: “Estaba (...) pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada (...)” El narrador incluso pretende enterarse de la apariencia física de Sancho a través de esta ilustración. En otros momentos del texto los personajes aparecen leyendo en voz alta o manipulando libros. Finalmente, se pueden recordar los comentarios explícitos que aparecen a lo largo del texto sobre los libros de caballería, la lírica, la comedia, la épica, o la ficción en prosa... Cervantes introduce pues numerosas alusiones a los libros, que, al producir una puesta en abismo, remiten a la naturaleza del propio *Quijote*. Nos indica, una vez más, que estamos ante una obra.

Esta actitud se hace más llamativa aún en la segunda parte del *Quijote*. En ella, el autor ya no se contenta con hacer alusiones a la dimensión literaria del texto, la expresa de una manera sorprendentemente directa. El prólogo de la segunda parte empieza por una evocación clara del *Quijote* apócrifo, que ocupa la casi totalidad de la introducción. Hemos dicho que era habitual que en un prefacio un escritor hablara en nombre propio, y asumiera la responsabilidad de su obra, presentada como tal. Sin embargo, en este texto Cervantes no se contenta con eso. Nos dice en las últimas líneas: “(...) esta segunda parte de DON QUIJOTE que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y (...) en ella te doy a Don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle testimonios (...)”¹² El autor no sólo afirma que lo que nos presenta es una obra por él compuesta. Da a ver sus prerrogativas sobre los personajes. Cervantes insiste en el hecho de que el transcurso de la historia y el destino del protagonista dependen de su voluntad. Por lo general en un prólogo, el autor comenta la estructura o la composición de su obra, las circunstancias en que trabajó, el valor que tiene el texto para él. Acá Cervantes evoca la historia misma, la acción; en primer lugar la divulga, y en segundo dice su dependencia hacia los deseos del escritor.

Existen recursos de otra índole en esta segunda parte para recordar al lector que está ante un texto escrito. Los títulos de varios capítulos, por ejemplo, llaman nuestra

¹¹ Opus cit. I, p. 160.

¹² Opus cit., II, p. 26.

atención sobre el hecho de que son títulos. Así, el del capítulo 66 de la segunda parte reza: “que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oyere el que lo escuchare leer”. Acá, el autor no sólo evoca claramente el acto de lectura, sino que pone de relieve el código del título. De la misma manera, el título del capítulo nueve dice: “donde se cuenta lo que en él se verá”, y el del capítulo 54 “que trata de cosas tocantes a esta historia y no a otra alguna”. Un título tiene como función introducir una parte de la narración, anunciando un contexto, un tema, un acontecimiento. Los títulos que acabamos de citar no dan ninguna aclaración acerca de lo que va a tener lugar en sus respectivos capítulos. Por el contrario, se caracterizan por su vacuidad. Parecen burlarse del lector al negarle lo que él está en derecho de esperar de ellos: alguna información. Lo único que afirman, es que no afirman nada. Este proceder pone de relieve su condición de títulos, y el papel que tienen los títulos en una obra. Así, Cervantes nos recuerda una vez más que estamos ante un libro.

El autor, sin embargo, va más allá en su voluntad de afirmar el carácter literario de la historia. Introduce, a lo largo de todo el texto, personajes que afirman haber leído las aventuras de don Quijote escritas por Cide Hamete Benengeli, u otro texto, acerca de las mismas. ¡Los protagonistas se enteran pues de que son unos personajes de libros! ¡Hasta aparecen hombres que alientan a don Quijote a que desempeñe su papel de hidalgo poco cuerdo! Este recurso para indicar que estamos frente a una obra es sin duda él más llamativo. El proceder que adopta Cervantes no es, sin embargo, exactamente el de Pirandello. Acá el autor tiene una coartada, el narrador finge salvar la ficción. El texto pretende en efecto que el relato de Cide Hamete es biográfico, y el otro cuento apócrifo, y que fueron publicados poco después de las primeras aventuras de Sancho y don Quijote. Eso justificaría que los protagonistas, supuestamente personas reales, puedan ser informados de que unos libros han sido escritos sobre ellos. No obstante, el hecho de que aparezcan en la historia personajes que se presentan como lectores del *Quijote* no puede sino remitirnos a nuestra propia identidad de lectores, y recordar el acto que estamos realizando. Tanto más cuanto que el narrador de la segunda parte afirma inspirarse de un nuevo relato de Cide Hamete. El lector es presa de una visión vertiginosa: el relato que está leyendo bien podría ser evocado en otras aventuras de don Quijote. ¡La acción aparece como ficción en potencia, historia haciéndose ante nuestros ojos, y más allá, ante los ojos de los personajes mismos del *Quijote*! El autor no hubiera podido insistir mejor en la naturaleza literaria de la obra, ni plantear de manera más aguda los problemas que esta identidad implica.

3. Interpretación y perspectiva

Hemos querido demostrar que en el *Quijote*, Cervantes tiene la intención manifiesta de avisar al lector que está ante una obra literaria. Con ese fin, se vale de dos métodos. Por una parte insiste sobre el hecho de que la historia es una ficción, y por otra, señala los códigos que rigen las ficciones. Esta actitud es sorprendente en la medida en que tradicionalmente, un escritor intenta hacer olvidar el acto de lectura, crear una ilusión que le permita al interlocutor sumergirse en un nuevo mundo.

Mucho se ha escrito acerca de la dimensión reflexiva del *Quijote*. Este es, en gran medida, un texto sobre la ficción; Cervantes ha inaugurado con él una literatura de la literatura. El gran éxito del autor fue plantear el problema de lo que es una obra literaria de manera auténticamente literaria, es decir que no sólo presentó reflexiones sobre la ficción, sino que la forma misma del *Quijote* constituyó una interrogación sobre lo que es literatura, y también una respuesta ambigua a esta pregunta. Como lo escribe José

María Pozuelo Yvancos: “Cervantes (...) procede poetizando la propia reflexión sobre la literatura”¹³.

Si el tema de la literatura es tan importante en el texto, es porque Cervantes se encuentra en una encrucijada. José María Pozuelo Yvancos recuerda la polémica que tiene lugar en el momento de la redacción de los dos *Quijotes*, acerca de un género de narración llamado “romanzo” en italiano, “historias fingidas” en castellano. Nace una nueva forma de contar, y con ella preguntas nuevas. El problema de la ficción se está planteando de manera aguda: ¿qué relaciones tiene ésta con la realidad, cuáles son los vínculos entre la vida y la literatura?

En el *Quijote*, el autor parte de una denuncia de las obras de caballería, y en particular de su falta de realismo. Así, uno de los pocos libros de don Quijote que se salvan del fuego es *La Historia del famoso caballero Tirante el blanco*, porque, afirma uno de los personajes: “por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen”¹⁴. El autor está pues recalcando un defecto grave de los libros de caballería: no tienen en cuenta la realidad. La inverosimilitud de este tipo de ficción es un defecto que justifica su rechazo: la gran mayoría de los libros de don Quijote terminan en una hoguera.

Pero Cervantes no está abogando ingenuamente por el realismo. Por el contrario, el texto muestra a qué punto es conciente de los problemas inherentes a la narración. *El Quijote* pone en escena estos problemas, los da a ver a través de su misma forma. Varios recursos utilizados con ese fin han sido destacados por la crítica. Se ha mostrado cómo la ambigüedad ideológica, el perspectivismo constante, la tensión entre unidad y dispersión suscitaban una reflexión sobre la historia, sobre la obra.

Nuestra ambición es presentar otro recurso destinado a plantear el problema de lo que es una historia fingida. Queremos reunir bajo un concepto original una serie de técnicas que, como hemos dicho, ya fueron identificadas. Nos parece que para Cervantes, una de la manera de suscitar una reflexión sobre la ficción es precisamente recordar que *El Quijote* es una ficción. La noción de ironía romántica elaborada por Schlegel permite pues observar bajo un nuevo ángulo rasgos conocidos, y muy singulares, del *Quijote*.

¹³ POZUELO YVANCOS, José María: *Poética de la ficción*, Editorial Síntesis, Madrid, 1993, p. 31

¹⁴ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2004, t. I y II, p. 135.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURGEOIS, René: *L'ironie romantique*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1974.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2004.
- CLOSE, Anthony: *The romantic approach to "Don Quixote", a critical history of the romantic tradition in "Quixote" criticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- CHAMBERS Leland H.: "Irony in the final chapter of the Quijote", *Romantic Review*, 61, 1970, p. 14-22.
- POZUELO YVANCOS, José María: *Poética de la ficción*, Editorial Síntesis, Madrid, 1993.
- RÍUS, Leopoldo, *Bibliografía crítica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Murillo, Madrid, 1895-1904, 3 vol.
- SCHOENTJES, Pierre: *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris 2001.

EL COLOQUIO DE LOS PERROS: DE LA FÁBULA A LA NOVELA

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

Universidad de Navarra

El concepto de la verosimilitud en el Siglo de Oro es básico no solo para comprender mucho mejor algunos textos esenciales de la época, que a gusto del lector moderno serían considerados indudablemente como inverosímiles, sino sobre todo para iluminar otro aspecto más profundo de la narrativa áurea: la relación entre la verosimilitud y la defensa de la legitimidad de las ficciones que realizan los autores. En efecto, es la verosimilitud uno de los temas más debatidos entre los siglos XVI y XVII no solo en los textos teóricos, sino también en los mismos textos literarios. Especialmente en Miguel de Cervantes, pues “la obra cervantina refleja la batalla por la legitimación de la literatura ficcional incluso en el caso extremo del género de caballerías, cuya verosimilitud es discutible, hasta reprobable, pero intrínsecamente lícita” (Miñana, 2002: 23).

Como bien señala Rogelio Miñana (2002), la verosimilitud en el Siglo de Oro posee innumerables rostros y es, en última instancia, el tema que subyace a todos los proyectos narrativos, especialmente a los de los autores de la novela corta del siglo XVII; género este último cuestionado por los moralistas que ven en él simplemente una materia pecaminosa, en la estela de los libros de caballerías del siglo anterior. Así, proponemos estudiar las relaciones entre la tradición genérica de la fábula y su transformación, a manos de Cervantes, en novela. El breve análisis del proceso, además de poner en primer plano la originalidad, verdadera obsesión de nuestro autor, nos permitirá observar la interesante asimilación de la preceptiva literaria de la época representada por la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano. Varios de los postulados del Pinciano iluminan la construcción del *Coloquio de los perros* hasta erigir esta novela en una pequeña obra maestra para su tiempo; esto último en la medida en que concilia el deleite y la enseñanza, objetivos de la literatura que, precisamente, son también materia de polémica.

Durante los siglos XVI y XVII las ficciones y, en general, los argumentos literarios habían de provocar admiración por lo extraordinario de su contenido. Esta norma se sintetiza en el concepto de *admiratio*, la cual incluye, en cierta medida, también la didáctica: “Lo más común era considerar la admiración como una parte del deleite. Las dos funciones son naturalmente anejas. Pero también la admiración se relacionaba con la función docente y ejemplar de la poesía” (Riley, 1963: 175). En ese sentido, cabe preguntarse: ¿cómo integrar estas dos facetas, más o menos distantes, de la *admiratio*: el deleite y el didacticismo? En Cervantes, la respuesta se halla en la composición del *Coloquio de los perros*.

Si bien esta novela cervantina tiene precedentes clásicos en la fábula esópica, tal como lo advierte el licenciado Peralta en *El casamiento engañoso*, es interesante observar que en años previos al *Coloquio*, cuya fecha de composición podría situarse entre 1600– 1603, se encuentran al menos dos ejemplos de diálogos de animales en la poesía satírico-burlesca. En 1593, Góngora compone el romance *Murmuraban los rocines*, en que cuatro caballos dan cuenta de quiénes son sus amos, así como sus oficios y respectivas conductas, que les dan pie a desatar la sátira. Por esos mismos años, Baltasar del Alcázar compone su *Diálogo entre dos perrillos*, que Francisco Rodríguez Marín no dudó en señalar como germen del *Coloquio de los perros* (Amezúa

y Mayo, 1958: II, 414). En el poema de Alcázar contamos ya con el planteamiento básico de la novela cervantina: el perro Zarpilla le relata a otro, cuyo nombre no se nos dice, su origen sevillano (igual que el cervantino perro Berganza), su servicio a un sastre ruin y luego a un alcaide, de cuyo servicio sale gravemente herido y castigado injustamente por la travesura de un gato¹. No olvidemos, por cierto, que el propio Cervantes incluye un *Diálogo de Babieca y Rocinante* en los preliminares de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* (1605).

En este recuento de antecedentes y probables influencias del *Coloquio* no nos interesa tanto señalar las semejanzas, que ya han sido cubiertas por la crítica cervantina, como ver las discrepancias entre esta breve tradición y la novela que nos ocupa. Es evidente que en la poesía satírico-burlesca la verosimilitud es impertinente, con lo que los argumentos de Góngora y Baltasar del Alcázar carecen de la complejidad cervantina, en razón del convencionalismo inherente al género que practican, tan afín al disparate y a la deformación carnavalesca sin compromiso alguno con la *mimesis* aristotélica. De allí que no se problematice en absoluto respecto del don del habla, que en Cervantes es fundamental. Al no haber discusión alguna sobre este asunto los poemas se centran más en la burla y exageración que entraña la sátira de los oficios, altamente codificada en la poesía de la época. Ciertamente los estigmas sociales también se encuentran en el *Coloquio de los perros*, pero, como se verá más adelante, la disquisición sobre el don del habla ofrece al lector la posibilidad de una lectura alegórica que otorga una trascendencia, inusitada en relación con los textos anteriores, que permite el desplazamiento de lo estrictamente satírico a lo filosófico en un sentido amplio, acaso en el que le da el perro Cipión: amor de la ciencia. En última instancia, los textos previos exhiben la distancia entre la propuesta cervantina y la literatura de su tiempo, anclada aún en la mera convención carnavalesca de la caricatura y el disparate.

Otra convención de índole similar a la anteriormente mencionada es la que ofrece la fábula esópica, la cual gozaba de prestigio y difusión en el Siglo de Oro a través de la *Vida de Esopo*, que venía acompañada de una serie de fábulas atribuidas tradicionalmente al esclavo frigio. La primera edición castellana es de 1488 y en adelante se convirtió en uno de los libros más populares del Renacimiento (Carranza, 2003: 148). Veamos ahora la preceptiva sobre este género clásico. En la *Filosofía antigua poética*, el Pinciano destina una epístola completa, la quinta, a “La fábula”, entendiendo bajo este término lo que suele traducirse modernamente como “argumento”. Nuestro autor distingue tres tipos de fábulas:

Unas que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica todo es imaginación, tales son las milesias y libros de caballerías; otras hay que sobre una mentira y ficción fundan una verdad, como las de Esopo, dichas apologéticas, las cuales, debajo de una hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero; otras hay que sobre una verdad fabrican mil ficciones, tales son las trágicas y épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia. (López Pinciano, 1953: II, 13)²

Las que llaman nuestra atención son, precisamente, las fábulas apologéticas. Estas sobresalen por su condición de “hablilla” (“rumor, cuento o mentira que corre por el vulgo”, según el *DRAE*), aunque se les reconoce un alto valor didáctico (“consejo muy

¹ Además de las fuentes indicadas, que reseña Amezcua y Mayo, este encontró, en un ejemplar de las *Novelas ejemplares*, la apostilla de un lector de habla francesa que encontraba la influencia de un texto llamado *Cymbalum mundi*, en el que se introduce también un diálogo entre dos perros, cuya primera edición conocida es la de París, 1537, aunque el erudito español lo desestimó como fuente cervantina.

² Todas las citas de la *Filosofía antigua poética* provienen de los tomos II y III de la edición de Alfredo Carballo Picazo que figura en la bibliografía.

fino y verdadero”). Este aspecto paradójico de la fábula esópica también puede verse en su planteamiento, increíble, de animales que hablan y se conducen como humanos (Carranza, 2003: 157). La ironía que encierra la fábula esópica no deja de ser percibida por el Pinciano, quien destina algunas páginas a justificar esta característica del género, que lo vuelve inverosímil. Si bien para el autor, la verosimilitud es camino de “perfección poética”, defiende la obra de Esopo al reconocer que si bien incurre en lo inverosímil lo hace porque en realidad propone alegorías provechosas. En efecto, en la argumentación del Pinciano verosimilitud y alegoría son categorías opuestas:

Así es menester hacer una distinción desta manera: que el poeta que guarde la imitación y verisimilitud, guarda más la perfección poética; y el que, dejando esta, va tras la alegoría, guarda más la filosófica doctrina; y así digo de Homero y de los demás que, si alguna vez, por la alegoría dejaron la imitación, lo hicieron como filósofos y no como poetas, como lo hizo Esopo con otros que han escrito apólogos, cuyas narraciones son disparates y frívolas, pero las alegorías muy útiles y necesarias. (II, p. 95)

La disquisición prosigue con la afirmación de Ugo ante la pregunta del Pinciano respecto de qué ocurría con aquel escritor que conservase por igual la imitación y la alegoría: “Esa sería miel sobre hojuelas y en eso está el primor todo y la perfección de la arte: que las épicas, trágicas y cómicas llenas están destas alegorías finas, de quienes las narraciones son verisímiles y imitaciones deleitosas” (II, p. 96). La omisión de las apologéticas insúa, acaso, cierta desconfianza del autor sobre la posibilidad de retomar el género que, fundamentalmente, se considera propio de Esopo y que nadie más parece haber practicado desde la Antigüedad³. Sin embargo, en la respuesta de Ugo se encuentra poco menos que un reto literario: el “primor” y la “perfección” del arte se encontrarían en alcanzar el equilibrio entre imitación y alegoría, teniendo en cuenta que para el Pinciano “imitación” es, por defecto, “imitación verosímil”, ya que lo contrario es disparate. Y la alegoría, de no entrañar en sí misma una verdad sería, en un primer grado de lectura, puro disparate. Otra dicotomía funcional en la reflexión del Pinciano, corresponde a deleite/ enseñanza, que se corresponden, respectivamente, con imitación (verosímil) y alegoría; la primera de estas materia de poetas y la segunda de filósofos. Para el preceptista vallisoletano, el oficio de poeta era la imitación, ante todo: “Mirad que la forma es más principal que el fin, cuando no son una misma cosa, y la forma de la Poética es la imitación y el fin, la doctrina, como es dicho” (II, p. 92). De allí que el poeta que se alejase de la imitación por privilegiar lo alegórico estaría más bien orientándose a la doctrina filosófica.

Esta apretada síntesis del pensamiento del Pinciano nos induce a sostener que Cervantes, en el *Coloquio* pone en práctica varios de estos postulados y se constituye en un poeta-filósofo, en la medida en que logra armonizar la imitación y la alegoría. Este aspecto de la novela es indesligable de su carácter dialogado, ya que este encierra clara reminiscencia de la disquisición platónica. Esto último solo es posible recordando la vocación cervantina por la pastoral que, durante todo el siglo XVI, ha sido el modelo literario más apreciado por el movimiento neoplatónico que venía de Italia.

³ Un caso interesante, en el mismo año de la publicación de las *Novelas ejemplares*, es el de Sebastián Mey, quien en su *Fabulario* (1613) recoge, cómo no, la materia esópica transmitida del medioevo, aunque aderezada con cuentecillos tradicionales (“cuentos” los llama Mey). El título completo de la obra, bastante elocuente a este propósito, es *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos y parte sacados de otros autores*. La única novedad del libro de Mey, pensando en atraer a los lectores, serían los “cuentos diferentes”, de difusión amplia durante el Siglo de Oro, y el ponerlos a la altura de las fábulas.

Ya hemos señalado que detrás del debate en torno a la verosimilitud se encuentra la defensa de la ficción como un acto creativo legítimo y el derecho a fabular y entretener honestamente. Para ello, el autor apelaba a lo maravilloso; no obstante, la maravilla no podía desatarse, sino subordinarse a determinados procedimientos que volvieran provechosa la lectura. Rogelio Miñana habla de lo “verosímil ejemplar”, aspecto de la verosimilitud que admite lo sorprendente como “justicia poética” o ejemplo virtuoso: mayormente en este caso se trata de intervenciones divinas, como resurrecciones o curas sorprendentes, “milagros”, que según Torcuato Tasso son admisibles siempre y cuando se extraiga de ellos una moralidad (Miñana, 2002: 153). Desde sus primeras líneas, el *Coloquio* justifica la maravilla de los perros parlantes mediante la alusión a una “no vista merced que el cielo en un mismo punto a los dos ha hecho” (Cervantes, 1980: II, 299)⁴. Este detalle, como tantos otros elementos del *Coloquio*, tiene su reflejo en la novela que funge de marco narrativo: en *El casamiento engañoso*, Campuzano justifica el habla de los perros apelando también a la intervención de Dios ante la observación de Peralta respecto de la inverosimilitud del hecho:

No me tenga vuesa merced por ignorante [...] que no entienda que si no es por milagro no pueden hablar los animales [...] y así, muchas veces, después de que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido, tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, tales cuales nuestro Señor fue servido de dármelos, oí, escuché, noté y, finalmente escribí. (pp. 293-94)

Pero además de una verosimilitud de índole ejemplar, como sostiene Miñana, este artificio compositivo de la caja china (la del *Coloquio* inserto en *El casamiento engañoso*) permite, también por sí misma, alcanzar la verosimilitud que provoca el deleite y a su vez la narración fabulosa que, según afirmaba el Pinciano, “enseña una pura verdad”, aunque este tipo de relato, cuyo paradigma es la fábula de Esopo, descuida la verosimilitud por hacer posible la lectura edificante mediante la alegoría:

Así en ellas [en las fábulas de Esopo] se pone plática y lenguaje en animales y aun en plantas y piedras; mas en las épicas, que no solo atienden a la doctrina, sino, como Aristóteles quiere, al deleite, es necesaria la verisimilitud, porque las acciones que carecen desta fueron odiosas a Horacio, y aun a todo el mundo lo deben ser. (III, p. 250)

Recuérdese a este propósito la sorpresa del propio Peralta cuando es informado sobre la naturaleza del diálogo escrito por Campuzano: “¡Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros!” (p. 294). Pero precisamente lo que nunca se podrá determinar es si los perros hablaron o no, debido a la confusión entre sueño y realidad que Cervantes también ensaya en el episodio de la Cueva de Montesinos en *Don Quijote*. Así, nuestro autor logra reunir las bondades de la fábula esópica y su doctrina con el relato verosímil y deleitoso; todo gracias al estado febril de Campuzano, cuya enfermedad venérea lo identifica, en la época, como un enajenado mental.

Hemos sostenido que el *Coloquio* posee una dimensión alegórica. La huella más recusada de esta impronta se encuentra en un interesante paralelismo entre un ejemplo de alegoría que ofrece el Pinciano y un episodio de la vida del perro Berganza. Cuando este huye de Sevilla se refugia con unos pastores y abraza la vida bucólica, soñando encontrarse con el mundo idílico del que tiene conocimiento gracias a los libros pastoriles que leía la mujer de uno de sus amos. Todas las noches se daba la alarma de

⁴ Todas las citas del *Coloquio de los perros* provienen del segundo tomo de las *Novelas ejemplares* en la edición de Harry Sieber que figura en la bibliografía.

lobos que venían a devorar el rebaño, por lo que el perro salía al campo abierto a buscar a los susodichos lobos, aunque nunca los encontraba y regresaba vencido. Hasta que una noche descubre que son los mismos pastores, sus amos, los que matan el ganado:

Pasmeme, quedé suspenso cuando vi que los pastores eran los lobos y que despedazaban el ganado los mismos que le habían de guardar [...] Volví a reñirles el señor, y volvía también el castigo a los perros. No había lobos; menguaba el rebaño; quisiera yo descubrirlo; hallábame mudo. Todo lo cual me traía lleno de admiración y congoja. “¡Válame Dios! –decía entre mí– ¿Quién podrá remediar esta maldad? ¿Quién será poderoso a dar a entender que la defensa ofende, que las centinelas duermen, que la confianza roba y el que os guarda os mata? (p. 311)

La fuente clásica del episodio, según señala el Pinciano, parece ser Cicerón y el tratadista vallisoletano lo comenta descubriendo su sentido alegórico:

De la alegoría primera sea ejemplo Cicerón ad Herennium: “Si los mastines desuellan al ganado, ¿qué harán los lobos?” Adonde ni mastín significa a mastín ni lobo significa a lobo, sino que mastín quiere decir el juez y gobernador bueno y el lobo el malo, inicuo y avaro. (II, pp. 93-94)

Sin contar el cambio de mastín por pastor que ejecuta Berganza, de acuerdo con su propia conveniencia, la alegoría es evidente: lo que ocurre en la majada nos remite a una enseñanza sobre el buen gobierno que, en este caso, ha sido degradado por la actuación de ciertos funcionarios (pastores o mastines) que en vez de cumplir su deber con el señor del ganado (supuestamente el rey) hacen lo que, en condiciones normales, solo harían los malos (los enemigos de la república). Esta lectura del episodio debe advertirnos de la posibilidad de interpretar muchos otros episodios de esta forma. Respecto del susodicho episodio, Amezúa y Mayo comentaba: “No era tampoco Cervantes inventor de esta maliciosa alegoría político-pastoril, que, desde las *Coplas de Mingo Revulgo* hasta Quevedo [...] emplearían también varios escritores con igual y satírico designio” (1958: II, 431). Ello nos asegura que los lectores de la época leían sin el criterio realista actual y tenían, por ende, otro horizonte de expectativas en la línea de la sátira que plasmó Francisco de Quevedo, también apelando a la alegoría, en los *Sueños*.

Si bien la tarea íntegra escapa de nuestros propósitos en este trabajo, podemos sintetizar la dimensión alegórica del relato de Berganza bajo la imagen del peregrinaje, uno de los principales tópicos barrocos. En este periodo, la mudanza se da por igual en el mundo como en el hombre (que se considera un microuniverso) y la mejor manera de representar la mudanza en este es la figura del caminante. Vinculado ello al proceso del conocimiento y el “hacerse la vida” resulta finalmente que para la mentalidad barroca “nuestra vida [...] es toda peregrinación” (Maravall, 1976: 367). La imagen del peregrinaje, entonces, en esta novela de Cervantes y mucho más evidentemente en *El criticón* de Gracián, es la que cohesiona todos los episodios de la vida de Berganza más allá de la sátira tradicional. Este aspecto del *Coloquio de los perros* como caleidoscopio también es advertido por Jenaro Talens, quien lo vincula con el conjunto todo de las *Novelas ejemplares*, universo poblado de personajes y escenarios variopintos cuya aparición a lo largo de las novelas es fragmentaria; pero que en esta novela se ven integrados completamente. Así, “el ‘Coloquio’, muy importante, sin duda, como obra aislada, adquiere toda su significación al recoger todos los temas anteriores [de las *Novelas ejemplares*] y replantearlos sobre el duro suelo de la realidad” (Talens, 1977: 173).

No cabe duda de que los propósitos de Berganza son ante todo de peregrinaje, ligado precisamente al proyecto de volverse discreto: “Porque me parece a mí, y aun a ti te debe parecer lo mismo que dice el refrán: «Quien necio es en su villa, necio es en Castilla», el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos” (p. 332). A esto agrega su contraparte:

CIPIÓN.— Es eso tan verdad, que me acuerdo haber oído decir a un amo que tuve de bonísimo ingenio que al famoso griego llamado Ulises le dieron renombre de prudente por solo haber andado muchas tierras y comunicado con diversas gentes y varias naciones; y así, alabo la intención que tuviste de irte donde te llevasen. (p. 332)

Esta comparación con Ulises no deja de guardar relación con la que se ofrece en *El asno de oro*, cuando el protagonista Lucio se identifica durante su metamorfosis en asno también con el héroe griego (Apuleyo, 1988: 252). El peregrinaje es visto como oportunidad para emular a Ulises y alcanzar la prudencia. A su vez, el motivo del hombre metamorfoseado en animal (Berganza y hasta Cipión presuntamente lo son) proviene de la novela de Apuleyo y la propia bruja Cañizares tiene a bien establecer el guiño cervantino (véase p. 339). En este episodio de la vida de Berganza, se le revela al perro la manera en que volverá a su forma original, mediante una profecía de la bruja Camacha. Dicha profecía, como Cipión tiene a bien anotar, no ha de leerse en sentido recto, porque es insostenible, sino en el de la alegoría: “Si no es que sus palabras [las de la Camacha] se han de tomar en un sentido que se llama alegórico, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa, que aunque diferente, haga semejanza” (p. 346). Con ello Cipión desbarata todo resquicio de duda sobre la superchería que quiere hacerle creer a Berganza la Cañizares.

Retornemos ahora a *El casamiento engañoso*, en cuyo receso se ha insertado el *Coloquio de los perros*. Dicho receso es la siesta tomada por Campuzano tras compartir la mesa de Peralta. El final de la lectura del *Coloquio* coincide con el despertar del alférez quien exige el prometido veredicto artístico al licenciado, quien responde: “Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa [de si los perros hablaron o no]. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta” (p. 359). Con esta afirmación, Peralta cierra la disputa de si los perros hablaron o no y asume el *Coloquio* como una pieza literaria, como “invención” y no como verdad. Hasta aquí el debate sobre el *Coloquio de los perros* podía producirse en función de su naturaleza (si fue un sueño o efectivamente tal diálogo se sostuvo) o, mejor todavía, de la credibilidad de Campuzano. ¿No tendría Peralta justificadas dudas de la palabra del alférez tras escuchar su aventura con doña Estefanía? Sin embargo, al final de su lectura, el licenciado desplaza el debate hacia el terreno estrictamente literario. E *invención* es un valor estimado de sobremanera por el Pinciano (II, p. 58). La invención de Campuzano generada en los momentos críticos de su enfermedad reemplaza al documento que un pícaro canónico hubiera producido: su autobiografía. ¿Cuál es el suceso que genera el relato de Campuzano en *El casamiento engañoso*? No lo es, por cierto, la fuga de doña Estefanía ni la sensación de burlador burlado del alférez, sino más bien el portento que implica la naturaleza del *Coloquio de los perros*. Escribir el *Coloquio* implica para Campuzano desprenderse de su propio pasado. Si el pícaro canónico está obsesionado por la reconstrucción artística de su vida, el alférez ya no necesita hablar de sí mismo, salvo para volver más subyugante su obra: nos encontramos frente a un *inventor*.

Por último, volviendo al *Coloquio de los perros*, al incluir una segunda voz, la del perro Cipión, que sopesa la voz de Berganza, se alcanzaría una consolidación armoniosa de dos verdades, que es la base de la filosofía neoplatónica. La forma del diálogo, en su confrontación de opiniones y su síntesis, sería la más apropiada como medio de

expresión de esta doctrina, que ve en el mundo un todo integrado cuyas partes están unidas por el amor, expresado a través de la comunicación y la fusión de opuestos. Como se ve, la novela se desprende de influencias inmediatas y plantea una trascendencia filosófica que, en primera instancia, se escapa. A propósito de ello, recordemos el episodio de la esclava que distraía al buen Berganza dándole carne para impedirle que avisase a su amo que la visitaba otro esclavo, del que el perro extrae una lección moral, a la que Cipión contesta: “Esto sí, Berganza, quiero que pase por filosofía, porque son razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento” (p. 320). A continuación, Berganza pregunta el significado de “filosofía”, palabra que tanto usa pero no sabe qué es exactamente. Cipión apela a la etimología: filosofía es “amor de la ciencia”, que es un ejercicio al que estos dos perros, bien visto, se han dedicado durante todo su diálogo. En él han expuesto, primero a Campuzano, que los oyó en estado febril en el Hospital de la Resurrección, y luego al lector discreto (el licenciado Peralta y a través de él cada uno de los lectores empíricos) la hipocresía, el engaño, la vana presunción y tantos otros vicios que, gracias a su aspecto perruno, han podido contemplar y examinar de cerca en su peregrinaje. Ambos se han propuesto investigar sobre la verdad, aunque, en el fondo, su historia carezca de fundamento real y sea, de acuerdo con la preceptiva de la época, una mentira. Pero no es una mentira cualquiera. Como afirma Cervantes en *Don Quijote* a través del personaje del canónigo preceptista, “han de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento”. El entendimiento se deleita con lo admirable, pero también requiere la enseñanza. Esto solo es posible mediante la dimensión alegórica que propone la tradición esópica, la cual Cervantes explota en función de sus ideales de originalidad y de “raro inventor”, como se designa a sí mismo en el *Viaje del Parnaso*.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÉZUA Y MAYO, Agustín G. de (1958): *Cervantes, creador de la novela corta española*, tomo II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- APULEYO (1988): *El asno de oro*, ed. Carlos García Gual, Madrid, Alianza.
- CARRANZA, Paul (2003): "Cipión, Berganza and the Aesopic Tradition", *Cervantes*, 23, 141-163.
- CERVANTES, Miguel de (1980): *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, tomo II, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1953): *Filosofía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, tomos II y III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MARAVALL, José Antonio (1976): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MIÑANA, Rogelio (2002): *La verosimilitud en el Siglo de Oro. Cervantes y la novela corta*, Newark, Juan de la Cuesta.
- RILEY, Edward (1963): "Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Gredos, tomo III, pp. 173-183.
- TALENS, Jenaro (1977): *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad de Valencia.

LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA Y MITOLÓGICA EN EL ESPACIO POÉTICO DE LAS ÉGLOGAS DE GARCILASO DE LA VEGA

VICTORIA TRONCOSO RECIO
Universidad de Navarra. Universidad de Vigo

Garcilaso vivió entre los años 1501 y 1536. Su trayectoria poética, ampliamente estudiada, se estructura en tres etapas que siguen un orden cronológico. Sus primeras composiciones continuaban la poética del cancionero (verso octosílabo, temática del amor cortés,...). En segundo lugar, tras su llegada a Italia (1533) adopta los nuevos metros y formas italianizantes, especialmente a través de Petrarca. Y, por último, su estilo cada vez más se aleja del carácter popular, y se impregna del estilo italiano. En Nápoles descubre con más profundidad a los autores grecolatinos. Las obras de Virgilio y Sannazaro fueron las que más le influyeron en cuanto al género bucólico.

De este modo se enlazan los tres temas principales de su obra de estilo italiano: el amor, la naturaleza y la mitología clásica (que conoce especialmente a través de *Las Metamorfosis* de Ovidio).

Su obra se compone de tres églogas, una epístola, cinco canciones, dos elegías, unos cuarenta sonetos de estilo italiano, tres odas en latín y algunos poemas de corte tradicional.

Sus églogas se consideran las composiciones más representativas, junto a los sonetos. La égloga I, está compuesta en estancias (421 versos); cuenta las quejas amorosas de los pastores Salicio y Nemoroso ante el rechazo de Galatea y la muerte de Elisa. La segunda composición, considerada la menos perfecta de las tres, cuenta con 1885 versos. Contiene dos núcleos temáticos; la locura de amor de Albanio y un panegírico a la casa de Alba. La tercera égloga consta de 74 octavas reales (376 versos). En la primera parte cuatro ninfas tejen a orillas del Tajo unos tapices de temática mitológica. En la segunda parte aparece el diálogo entre dos pastores, Tirreno y Alcino, que regresan al atardecer cantando a Filis y a Flérida.

En estas composiciones se alcanza perfectamente la unión de la lengua castellana con las nuevas tendencias italianas.

Durante el Renacimiento Español, en literatura se suelen diferenciar dos corrientes poéticas (en las que se han agrupado varias tendencias) que seguirán influyendo durante largo tiempo. Como ya se ha dicho, Garcilaso utiliza todas ellas. En primer lugar la tradicional poesía castellana que continúa desde la Edad Media, tanto en su vertiente culta, la poesía cancioneril (transmitida principalmente a través del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, 1511), como en su lado más popular, el Romancero. La otra gran línea poética se refiere a la renovación en los metros, temas y estilos que se produce en España especialmente a partir de Boscán¹ y sobre todo con Garcilaso de la Vega. Se trata de la llamada corriente italianista, que llega a la literatura española primero a través de la influencia (y con predominio absoluto) de Petrarca y su cancionero, y algo más tarde con el descubrimiento e *imitatio* de los poetas clásicos grecolatinos.

La corriente italianista o italianizante que se introdujo en la Península tiene sus primeros ecos en el Marqués de Santillana ("*sonetos fechos al Itálico modo*") y en Micer Francisco Imperial. Estos intentos abren el camino para que en el segundo cuarto

¹ Comúnmente se toma como fecha de la introducción de la corriente poética italianizante en España el encuentro entre Boscán y Andreas Navagero en 1526, o el primer viaje de Garcilaso a Italia, Nápoles, en 1533. Cfr. Menéndez Peláez (1993: 157).

del siglo XVI; Boscán (1487-1542), Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), Hernando de Acuña (¿1520?-1580), Gutierre de Cetina (¿1517?-¿1557?) etc..., y, especialmente, Garcilaso de la Vega (¿1501/3?-1536) se interesan y adoptan la poética italianizante.

En primer lugar se asimilan las características del petrarquismo. El esquema del *Canzoniere*, sus metros y sus temas arraigan en la poesía española.

El siguiente paso, como ya había sucedido con el mismo Petrarca, vuelve la mirada hacia la Antigüedad Clásica. El contexto del cancionero petrarquista remite a la literatura latina. El bucolismo pastoril, el código neoplatónico y las referencias mitológicas se convierten en rasgos comunes en la producción poética del Renacimiento.

Se trabaja una poesía elitista, dirigida a la clase culta, con multitud de referencias mitológicas y clásicas. Se retoma (o se acentúa) el principio aristotélico (y platónico) de la mimesis como directriz estética. Los clásicos greco-romanos se convierten en los modelos a seguir.

El gran tema sigue siendo el amor, pero a diferencia de la poesía cancioneril de corte provenzal, se trata de un amor platónico, sin la carga pasional y erótica característica de las composiciones del Cancionero. La amada se describe a través de una serie de tópicos que reflejan la belleza espiritual. La melancolía y la resignación del poeta son sus rasgos fundamentales y comunes. El neoplatonismo que contextualiza estos textos plantea el amor como el camino para alcanzar el conocimiento de la divinidad².

Todos estos rasgos se encuentran presentes en las églogas de Garcilaso. Al igual que en el cancionero petrarquista, hay una proyección de las vivencias y sentimientos amorosos del poeta. El rasgo autobiográfico está presente en estas composiciones. Del mismo modo los códigos mitológicos, especialmente los referidos a amores frustrados o no correspondidos³, impregnan y caracterizan este tipo de poesía. Dichos códigos contribuyen a alejar estas composiciones de la poesía popular. La poesía italianizante es, casi por definición, elitista y culta.

Otro gran tema, junto al amor, es el de la naturaleza. El sentimiento de la naturaleza aparece recurrentemente y muy codificado en este tipo de poesía. Se trata de una naturaleza estilizada, idealizada y armoniosa. El tópico del *locus amoenus* que se observa, por ejemplo, en la égloga III.

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces ai una espessura
toda de iedra revestida i llena,
que por el tronco va hasta el altura
i assi la texe arriba y encadena
qu' el sol no haya passo a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegrando la vista i el oído⁴. (III: 57-64)

Este escenario construye el marco de serenidad que el yo lírico necesita para desahogar sus sentimientos. El equilibrio de esta naturaleza sólo se ve interrumpido por algún grave acontecimiento, por ejemplo la muerte de Elisa en la égloga I de Garcilaso, que viene acompañada de cambios en la naturaleza.

² En la tradición provenzal y en los libros de caballerías, según la escuela aristotélica y a diferencia del neoplatonismo, se consideraba al amor (como pasión) una enfermedad del alma que podía, frecuentemente, acabar con la muerte del amante.

³ Por ejemplo, la historia de Dafne y Apolo, Venus y Adonis, Orfeo y Euridice,... Es de notar que en la Égloga III Garcilaso equipara la historia de Elisa y Nemoroso a las ya citadas referencias mitológicas.

⁴ En las citas de las Églogas de Garcilaso he seguido la edición de Herrera (2001).

Después que nos dexaste, nunca paxe
 en hartura el ganado ya, ni acude
 el campo al labrador con mano llena:
 no ai bien qu' en mal no se convierta i mude.
 La mala ierva 'l trigo ahoga, i nace
 en su lugar la infelice avena;
 la tierra que de buena
 gana nos produzía
 flores con que solía
 quitar en sólo vellas mil enojos,
 produze agora en cambio estos abrojos,
 ya de rigor d' espinas intratable. (I: 296-307)

Las descripciones de la naturaleza están basadas en la filosofía neoplatónica. La realidad es el reflejo de las ideas o arquetipos, que constituyen el mundo de la perfección. El escenario se encuentra idealizado dentro de unos códigos convencionales. Para acercarse a esa realidad arquetípica se emplean algunos recursos como la adjetivación, muchas veces antepuesta al sustantivo (por ejemplo: *verde sitio, verde prado, agradable frío, silvestre caça, áspero camino, torcidas raíces, caudaloso río, claro Tajo, gran montaña,*...) y unida al bucolismo pastoril.

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
 por ti la esquividad i apartamiento
 del solitario monte m' agradava;
 por ti la verde ierva, el fresco viento,
 el blanco lirio i colorada rosa
 i dulce primavera deseaba... (I: 99-104)

Esta sublimación del mundo pastoril crea un ambiente adecuado para la introspección psicológica del yo lírico. El sentimiento amoroso, especialmente ante el rechazo o la muerte de la amada, encuentra un marco propicio en esta naturaleza codificada para su exposición. En Garcilaso se puede citar como ejemplo el comienzo de la égloga I.

El dulce lamentar de dos pastores,
 Salicio juntamente i Nemoroso,
 é de contar, sus quejas imitando;
 cuyas ovejas al cantar sabroso
 estaban mui atentas, los amores,
 de pacer olvidadas, escuchando. (I: 1-6)

En ocasiones la naturaleza acompaña al sentimiento del pastor, reflejando y acentuando el estado de ánimo del mismo. Recuerda la influencia que la música ejerce sobre la naturaleza, siguiendo el mito de Orfeo.

Queriendo el monte al grave sentimiento
 d' aquel dolor en algo ser propicio,
 con la pesada boz retumba i suena;
 la blanca Filomena,
 casi como dolida
 i a compasión movida,
 dulcemente responde al son lloroso. (I: 228-234)

O puede ser el mismo pastor el que compara sus sentimientos con el aspecto de la naturaleza, especialmente el enamoramiento con la primavera. En la égloga III Tirreno canta de este modo.

Cual suele acompañada de su vando,
 aparecer la dulce primavera,
 cuando Favonio i Zéfiro, soplando,
 al campo tornan su beldad primera
 i van artificiosos esmaltando
 de roxo azul i blanco la ribera:
 en tal manera, a mí, Flérida mía
 viniendo, reverdece mi alegría (III: 321-328)

Esta tradición, el bucolismo pastoril, que comienza en la Antigüedad Clásica⁵, encuentra un campo propicio en la literatura renacentista, y prácticamente aparece en todos los géneros. Siguiendo la filosofía neoplatónica, la vida del pastor se consideraba la más perfecta por desarrollarse en contacto directo con la naturaleza, lo que posibilitaba un mejor conocimiento de la divinidad, de lo trascendente (se podría considerar como una especie de panteísmo).

Simplemente acudiendo a la etimología de la palabra, la antigüedad de este género se hace patente. En este caso el término *bucólico*, según el *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* de Joan Corominas, data del “2º cuarto s. XV. Tomada del latín *bucolicus* ‘pastoril’, y este del griego *bukolikós* ídem, derivado de *bukolós* ‘boyero’.

Como derivados señala: *Bucólica* ‘poema bucólico’, 1632.

El antecedente clásico más claro son las *Bucólicas* de Virgilio. Pero también se relaciona este género con el escenario selvático en el que se desarrollan las *Metamorfosis* de Ovidio. De este modo, a pesar de que lo bucólico en un principio estaba íntimamente asociado al pastoreo, acaba remitiendo a cualquier naturaleza idealizada y estilizada por medio de una tradición de tópicos, y especialmente unida a la mitología.

Ya en el siglo III a. C. Teócrito en sus *Idilios* desarrolla esos tópicos, a partir del paisaje pastoril siciliano, que serán recogidos y superados por Virgilio al componer las *Bucólicas* y las *Églogas*:

Las pinceladas de Virgilio son más amplias, más sugestivas, de manera que sus paisajes, que parecen reales, en realidad son inidentificables, ideales, trascienden el mundo de lo real. Y sus pastores son puro artificio. De hecho no lo son más que de nombre, aunque precisamente por esto se los siente con más fuerza y adquieren así, como la naturaleza en la que viven, una dimensión universal. Virgilio crea aquí para la cultura occidental el mito de la Arcadia ideal: vida retirada y sencilla (el ideal epicúreo), paisajes idílicos, pastores que cantan sus amores, justas poéticas y algunos elementos fantásticos, mitológicos. (Virgilio, 2000: 48).

Es conveniente señalar la fuerte unión que se aprecia entre los elementos bucólicos y los mitológicos. Si bien es cierto que puede haber rasgos bucólicos que sobrevivan independientemente de la mitología, son casos poco frecuentes. A pesar de que lo mitológico pertenece a un código cerrado y concreto, y lo pastoril a los recursos ficticios del escritor, pocas veces se dan por separado.

Vicente Cristóbal López⁶ ha señalado algunos de los rasgos en los que puede apreciarse la unión de la mitología dentro del mundo pastoril. Por un lado la denominación clásica; metonimias mitológicas tan comunes como pueden ser Aurora en

⁵ Teócrito y Virgilio son grandes exponentes de la literatura bucólica durante la Antigüedad Clásica; en la Edad Media destacaría Sannazaro, con *La Arcadia*, de gran influjo en los poetas renacentistas españoles, y más adelante en autores como Jorge de Montemayor (*Diana*), Gil Polo (*Diana enamorada*), Cervantes (*Galatea*), Lope de Vega (*Arcadia*),...

⁶ Cristóbal López, 2002

vez de amanecer, Vulcano en lugar de fuego, Filomena en vez de ruiseñor o Zéfiro en lugar de viento o brisa.

Otra técnica es la proyección de los rasgos de una figura mitológica en un personaje pastoril, por ejemplo, las características de Orfeo y de su historia de amor en los pastores protagonistas del género bucólico, o los rasgos esquivos de las ninfas que acompañaban a Diana en sus cacerías por las selvas se ven reflejadas en la mayoría de las pastoras (por ejemplo en Camila, en la égloga II de Garcilaso).

Este ejemplo puede servir también para ilustrar otro rasgo mitológico, que es la utilización de nombres clásicos aplicados a personajes pastoriles, que heredan parte de sus connotaciones. La Camila de la égloga III remitiría a esa otra Camila, doncella guerrera en la *Eneida*, y el nombre de Galatea a la historia de Polifemo.

También es posible ver esta interacción de mitología y bucolismo en el rasgo que Cristóbal López llama “proyección”, que consiste en trasladar el ambiente, o la temática de un mito a la trama pastoril:

...a propósito de las condiciones vitales y habitáculo en que se desarrolla la existencia pastoril: están en buena medida asimiladas a las de la Edad de Oro, como ya ocurría en las *Églogas* de Virgilio y en la *Arcadia* de Sannazaro: un ocio pacífico sólo interrumpido por las desdichas de amor, una vida fundamentalmente campestre, en el marco de una naturaleza benévola y acogedora, en convivencia con dioses y semidioses. Es lo que podemos llamar el escenario arcádico. Este marco ideal se mantiene como tal aun cuando se conjugue con geografías más reales y concretas, como en las novelas de Montemayor, Gil Polo y Cervantes, y aparece en toda su pureza mítica en la *Arcadia* de Lope... (Cristóbal López, 2002: 111-112)

Esta referencia al mito de las edades es importante, ya que en gran medida el bucolismo descende de las características de ese mundo ideal que Hesíodo describe en *Los trabajos y los días*, que se proyectará largamente en la literatura. La idealización del ambiente y de los personajes es también una forma de evasión de la realidad, de la vuelta a una época mejor, lejos de las guerras y las ciudades.

Siempre de nueva leche´n el verano
i en el invierno abundo; en mi majada
la manteca y el queso está sobrado.
De mi cantar, pues, yo te vi agradada
tanto que no pudiera el mantuano
Títiro ser de ti más alabado. (I: 169-174)

Virgilio sigue siendo el principal referente en cuanto la tradición bucólica. Por un lado los tópicos de la selva umbría e ideal y por otro los personajes fingidamente pastoriles. Pero también se ha señalado otro rasgo, del que participan todos los autores que cultivan este género.

Más entre ese plano artificial, ese pretexto alegórico de pastores que cantan sus penas y alegrías, y el plano ideal y universal al que Virgilio nos lleva, coloca el poeta, como entre dos espejos, un tercer plano, biográfico y real, mediante el cual, de manera sutil y ambigua, integra elementos de su propia experiencia... (Virgilio, 2003:48)

Hace referencia al autobiografismo que parece desprenderse en algunas obras bucólicas. (Se puede señalar la identificación de Virgilio en las *Bucólicas* I y IX con los personajes Títiro y Menalcas respectivamente, y la de Garcilaso con Salicio y Nemoroso en su égloga I). Otro rasgo que ha trascendido desde la tradición clásica en el género bucólico es la forma de exponer las quejas pastoriles en monólogos o diálogos.

Las églogas de Garcilaso se caracterizan por ser fundamentalmente líricas, no dramáticas, a pesar de aparecer varios interlocutores, y en ocasiones diálogos entre ellos.

Otro rasgo típico de este género es el tiempo en el que se desarrolla la acción. Tradicionalmente, y en el caso de Garcilaso también, el discurso lírico del pastor o pastores comienza al amanecer y concluye con la caída del sol. Las descripciones de estos dos momentos contribuyen a reforzar la idealización de la naturaleza.

Para ilustrar el amanecer, en la égloga I:

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie d' un' alta haya, en la verdura
por dond' un' agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
él, con canto acordado
al rumor que sonava
del agua que passava,
se quexaba tan dulce i blandamente
como si no estuviera d' allí ausente
la que de su dolor culpa tenía,... (I: 43-54)

El sol tiende los rayos de su lumbre
por montes i por valles, despertando
las aves i animales i la gente:
cuál por el aire claro va bolando
cuál por el verde valle o alta cumbre
paciendo va segura i libremente...(I: 71-76)

El comienzo de la égloga con uno de los personajes recostado debajo de un árbol, especialmente una haya, remite claramente a las *Bucólicas* de Virgilio. (En la *Bucólica* I así se presenta a Tí tiro antes de empezar su canto). El esquema que el autor latino utiliza en sus obras pastoriles se traslada también como rasgo significativo del género: la presentación de los personajes y el lugar (el tópico del *locus amoenus*), la parte central, el canto de los pastores, de tema fundamentalmente amoroso o mitológico, y la llegada del atardecer con la que concluye el canto.

Nunca pusieran fin al triste lloro
los pastores, ni fueran acabadas
las canciones que sólo el monte oía,
si mirando las nuves coloradas,
al tramontar del sol bordadas d' oro,
no vieran que era ya passado el día;
la sombra se veía
venir corriendo apriessa
ya por la falda espessa
del altísimo monte, i recordando
ambos como de sueño, i acabando
el fugitivo sol, de luz escasso,
su ganado llevando,
se fueron recogiendo passo a passo. (I: 408-421)

Recoge tu ganado, que cayendo
ya de los altos montes las mayores sombras
con ligereza van corriendo;
mira en torno y verás por los alcores
salir el humo de las caserías
d' aquestos comarcanos labradores. (II: 1867-1872)

Los rayos ya del sol se transtornavan,
escondiendo su luz al mundo cara
tras altos montes, i a la Luna davan
lugar para mostrar su blanca cara;
los peces a menudo ya saltavan,
con la cola açotando el agua clara,
cuando las ninfas, la labor dessando,
hacia el agua se fueron passeando. (III: 273-280)

De este modo Garcilaso utiliza la tradición clásica, redescubriéndola y adaptándola a la literatura castellana durante el Renacimiento. Estos rasgos del género pastoril se convierten en parte integrante de los tópicos literarios en España gracias al trasvase cultural que el poeta toledano supo hacer, empleando la métrica italianista, los mitos grecolatinos, el petrarquismo y sus grandes temas (amor – fortuna – muerte), y, por supuesto, los tópicos bucólicos.

Garcilaso se convirtió en figura y modelo del nuevo sentir que trajo consigo el Renacimiento, no sólo con su obra, sino también con su vida. Y a su vez fue puerta de entrada para las nuevas influencias estéticas, que supo combinar con la tradición y la lengua castellanas.

BIBLIOGRAFÍA

Obras Literarias

- GARCILASO DE LA VEGA (1989): *Poesía Completa*, ed. F. Alcina, Madrid, Espasa-Calpe .
- GARCILASO DE LA VEGA (1973): *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Edición facsimilar. ed. R. De Balbín, Madrid, Consejo superior de Investigaciones Científicas.
- HERRERA, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. eds. I. Pepe, J. M. Reyes, Madrid, Cátedra.
- HERRERA, Fernando de (1985): *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (2003): *Obras Completas*, ed. P. Hernández, Barcelona, Biblioteca Aúrea, Cátedra.

Antologías

- Garcilaso y su escuela poética*, ed. B. Gicovate (1983), Madrid, Taurus.

Estudios

- COSSÍO, José María de (1998): *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo.
- COROMINAS, Joan (1998): *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2002): “Mitología clásica y novela pastoril”, en *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, eds. I. Colón, J. Ponce, Madrid, pp. 109-122
- GRIMAL, Pierre (1994): *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, París, Paidós.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1993): *Historia de la Literatura Española (Vol. II: Renacimiento y Barroco)*, León, Everest.
- SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (2003): *Mitología clásica y literatura española. Siete estudios*, Las Palmas, Servicio de Publicaciones y Producción Documental de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

LOS LIBROS DE AZOGUE: LOS ESPEJOS MORALES EN EL SIGLO XVI

MARÍA CECILIA TRUJILLO MAZA
Universitat Autònoma de Barcelona

La idea del mundo como espejo y del espejo como mundo forma parte esencial del sistema cosmológico medieval. El hombre contempla la naturaleza que le rodea y observa un sinnúmero de correspondencias entre las criaturas que la habitan, la tierra que pisa y el cielo que le arropa. La semejanza como sintaxis del mundo, epistemología, lenguaje o escritura, es una de las propiedades máspreciadas por el hombre tardomedieval para comprender, no solamente el universo del que forma parte, sino su propia condición. Las relaciones analógicas entre el ser humano y el mundo se multiplican para justificar esa relación recíproca entre el microcosmos y el macrocosmos. Los arquetipos matemáticos respaldan este vínculo “natural” entre el hombre y su entorno como se puede observar en el caso del “homo quadratus”. Las cuatro extremidades del hombre y las cuatro letras de “Adán” entran en consonancia con sus paralelos cuádruples: los elementos del universo, los vientos, las fases de la luna, los puntos cardinales, las estaciones, las cualidades primarias, las virtudes del alma, etc¹. Por este motivo, en palabras de Foucault (2002:26) el mundo en aquel entonces “se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre”.

La Edad Media, sobretodo durante el siglo XII, demuestra un gran interés por este aspecto y elabora diversos “espejos” que aluden a este deseo por conocer e interpretar el mundo y la naturaleza del hombre. Tal es el caso del célebre *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais, el *Speculum Virginorum*, *Speculum Ecclesiae* de Honorius Augustodunensis, entre otros². Se proponen dechados de perfección moral, pero también estudios muy precisos sobre las criaturas que habitan la tierra, los elementos que constituyen el cosmos y las virtudes morales del hombre y de la mujer.

La literatura devota del siglo XVI español bebe de esta tradición “especular” y la adapta a las nuevas corrientes espirituales alentadas por las órdenes mendicantes y la devoción popular. Hay una gran producción de “espejos” para príncipes, cristianos, pecadores, monjes y vírgenes. Muchos de estos espejos devotos fueron sumamente difundidos durante este período, aunque algunos de ellos sufrieron el expurgo o fueron incluidos en los índices inquisitoriales. Mi intención en estas páginas es examinar el concepto de “espejo” en algunos de estos trataditos y su repercusión en el contexto socio-cultural áureo. En la primera parte esbozaré sus antecedentes más relevantes y posteriormente revisaré algunos de los textos más prolíferos de este género en el Siglo de Oro.

¹ ECO, Umberto (1997) *Arte y belleza en la estética medieval*, trad., H. Lozano, Barcelona, Lumen, pp. 50–52: remite a algunos textos de Macrobio y Calcíneo en donde se origina esta correspondencia tetragonal entre el hombre y el mundo.

² Para un estudio completo de los “Espejos” medievales remito al excelente estudio comparado de JONSSON, E.M (1990) “Le sens du titre *Speculum* aux XII^e et XIII^e siècles et son utilisation par Vincent de Beauvais” en *Vincent de Beauvais: intentions et réceptions d’une œuvre encyclopédique au Moyen Âge*, ed., M. Paulmier-Foucart, Montréal, Bellarmin. Sobre el género y su evolución en la Edad Media véase: BRADLEY, Ritamary (1954) “Backgrounds of the title «*Speculum*» in Mediaeval Literature” en *Speculum*, 29:1, pp. 100–115.

1. *El mundo como espejo y el espejo como mundo*

El espejo en la Edad Media y en el Renacimiento tiene varias acepciones que remiten a ciertos conceptos delineados por Séneca, los padres apostólicos y sus comentaristas más tempranos como san Agustín y, posteriormente, Bernardo de Claraval y Hugo de San Víctor. Las epístolas paulinas recogían esta inestabilidad semántica que luego reaparecerá en el prólogo de la obra del siglo XII *Speculum Virginorum* y en los tratados devotos españoles del Siglo de Oro. Así, el espejo en la literatura espiritual española tiene cuatro acepciones: a) el mundo y el alma son un reflejo o un trasunto de la divinidad; b) las *Sagradas Escrituras* son un espejo divino; c) los modelos o dechados de virtud moral son equiparables a la perfección de un espejo; d) el hombre observa en esta vida de manera confusa y enigmática como si contemplara un espejo.

Una de las primeras noticias que tenemos de la utilidad moral del espejo reposa en la sentencia socrática “conócete a ti mismo”. Según Francisco Monzón (1571: A2_v) Sócrates obligaba a que sus discípulos se contemplaran en un espejo para que, de ser hermosos trabajasen en que sus ánimas fueran análogamente bellas y si, por el contrario, eran feos, se afanasen por suplir esta falta de la naturaleza con hermosas virtudes. Unos siglos más tarde, Séneca en las *Cuestiones Naturales* realiza una exposición sobre el servicio del espejo como método de auto-conocimiento utilizando estas ideas abordadas por Sócrates:

Se inventaron los espejos para que el hombre se conociera a sí mismo; con ello podría conseguir muchas ventajas; en primer lugar, el conocimiento de sí mismo; después, consejos respecto a ciertos problemas: los hermosos, para evitar el envilecimiento; los deformes, para darse cuenta de que deben compensar con sus méritos todo lo que falta de su cuerpo; los jóvenes, para que adviertan en la flor de la edad que el momento de aprender y acometer grandes empresas; los viejos, para que abandonen lo que deshonra a sus cabellos blancos, para que mediten un poco sobre la muerte. (Séneca, 1979: 50).

Esta noción del espejo como imagen del alma será fundamental en algunos tratados medievales del siglo XII como el *Speculum Virginorum*, y sobretudo en las obras devotas del Siglo de Oro como las que examinaremos más adelante. El libro se ofrece como espejo por su utilidad como herramienta de “auto-conocimiento”. El pecador reconoce sus faltas y debe perseguir el modelo que le ofrece esta obra para enmendar los vicios que le “afean”. De manera semejante, Plutarco en *De Audiendis Poetis*³ alude a esta propiedad del espejo y a la necesidad de que el hombre “limpie” su alma para aligerarla de las molestias y excesos que generan los vicios.

Ahora bien, ¿cómo se inserta esta visión estoica en el discurso cristiano? ¿De qué modo se diviniza esta función del espejo sobre la que insistirán los *specula* medievales y las obras devotas áureas? En las epístolas paulinas aparece la noción del espejo como una visión indirecta de Dios; el espejo no proporciona una imagen clara y definible, sino una proyección borrosa que solamente se aclarará cuando sea el Juicio Final: “Porque ahora vemos confusamente en un espejo, mientras entonces veremos cara a cara” (2 Cor. 3, 18). Este significado del espejo está asociado con las artes adivinatorias; el espejo proporciona una imagen difusa cuyas claves deberán ser descifradas para comprender su contenido y deshacer el enigma. Aunque este pasaje requiere de un

³ Para este pasaje véase: PLUTARCO (1984) “Cómo debe el joven escuchar la poesía” en *Moralia*, trad., C. Morales y J. García, Madrid, Gredos, I, pp. 177–178.

profundo examen de sus orígenes helénicos y hebreos⁴, constituye, a grandes rasgos, en un método de conocimiento de las realidades trascendentales, las “revelaciones” y misterios que el hombre deberá descifrar para llegar a un auténtico conocimiento de Dios. Este último punto es fundamental para comprender el vínculo que se establece entre la ontología y el espejo en la Edad Media.

San Agustín presenta una síntesis de esta última idea en el *Speculum Scripturae* cuyo objetivo era agrupar una serie de pasajes que le pudieran ser de utilidad al lector para su virtud moral, tal como lo expone en el prólogo: “he comenzado a componer esta obra que tengo entre manos, para reunir, con la ayuda de Dios, todos esos preceptos de los libros canónicos y agrupándolos para que puedan fácilmente ser observados, como en espejo.” (Agustín, 1991: 179). El santo de Hipona emplea el espejo como instrumento de conocimiento que el hombre tiene a su disposición para entrar en contacto con las realidades divinas y a la vez, para conocerse a sí mismo. La *Biblia* como escritura de Dios, lugar de revelación, se asemeja a un espejo. Contiene ejemplos de virtud que deben ser imitados pero su origen sagrado hace que la imagen proyectada no sea del todo clara, está poblada de misterios que el hombre no alcanza a comprender porque su entendimiento es limitado.

Adicionalmente, en relación con esta “sintaxis especular” el alma humana es para los teólogos cristianos el lugar en donde realmente habita Dios. El mejor modo para comprender los principios trascendentales, los misterios cristianos, es a través del conocimiento de uno mismo. El hombre como receptáculo de Dios deberá trabajar no solamente para encontrar en su interior esa imagen ideal que ha perdido, sino para imitar a modo de espejo, los principios cristianos que le son ofrecidos como dechados de virtud.

En el siglo XII se respira un clima de renovación espiritual que propició esta enorme producción de *Specula*. La reforma cisterciense impulsada por Bernardo de Clavalar hacía especial énfasis en el ascetismo como regreso al monacato primitivo. Hay una renuncia al “siglo” y un reconocimiento explícito de todos los vicios que abundan en esta vida; es decir, el hombre deberá procurar, más que nunca, en que esta vida sea una constante preparación para la muerte. La austeridad de las costumbres, el recogimiento, el ayuno y la pobreza son algunos de los elementos presentes en esta renovación del monacato. Los espejos participan de esta búsqueda puesto que ofrecen herramientas para conocerse a sí mismo y contemplar las mancillas, que estropean su alma. Por este motivo, si hay un siglo de espejos éste habría de ser el siglo XII, concretamente en la región de Francia, ya que fue el eje de la reforma del Cister. En el *Speculum Virginorum*⁵ su autor anónimo sintetiza algunos de estos tópicos y ofrece su obra como un compendio de ejemplos castos que deberá imitar la “esposa de Cristo” para “embellecer” su semblante moral. Así como Moisés (Ex. 38, 8) construye a la entrada del templo una fuente con espejos para que los creyentes observen su aspecto y laven sus culpas; este *Speculum* también pretende avisar a las vírgenes y obligarlas a realizar un detenido examen de su alma.

En España es sobre todo en el siglo XVI cuando se insiste en la necesidad de la “mirada interior” para limpiar el alma y llevar una vida cristiana tal como lo observa Monzón (1571: A2_v): “Dejad mortales el estudio de las cosas de fuera de vos y estudiad en como sembréis dentro de vuestros espíritus simientes virtudes, con que podáis coger

⁴ Para un estudio minucioso sobre este versículo de las epístolas paulinas y sus diversas fuentes en la cultura griega, romana y judía véase: HUGEDÉ, Norbert (1957) *La métaphore du miroir dans les épîtres de saint Paul aux Corinthiens*, Neuchâtel, Bibliothèque Théologique, pp. 97–150, 158–168.

⁵ Para el estudio y la consulta de este texto véase su más reciente edición: *Speculum Virginorum* (1990) ed., Jutta Seyfarth, Turnhout, Brepols.

obras virtuosas”. Detengámonos en algunas consideraciones que comporta la producción de “espejos” en el Siglo de Oro.

2. *El reflejo interior: los espejos áureos*

Uno de los aspectos más subrayados en los prólogos de los “espejos” áureos es la urgencia de hacer esta vida una continua preparación para la muerte, tal como lo anuncia Jaime Dueñas en el prólogo de la primera parte de su tratado (1998: 171): “para que los devotos acepten y tengan este librito como un devocionario, leyéndolo y mirándose en él como en un espejo cada día, por poco que sea, y así hagan en vida lo que querrían haber hecho en el día de la muerte”. En casi todos ellos se enumeran los vicios y se realizan algunas “recomendaciones” para que el cristiano sea avisado, enmiende sus faltas y procure un porvenir ideal en la otra vida. Así lo presenta un franciscano anónimo en el prólogo de su obra el *Espejo de Conciencia*:

Y así en verdad si los sobredichos espíamos se quisieren acatar y mirar en el leer en este presente tratado y notar con diligencia y con profundo corazón y con deseo de sanar las llagas de sus conciencias emergidas de lengua costumbre en que han estado, conocerá cada uno en su estado como se han de haber (...) haciendo penitencia de los pecados pasados, y restituyendo lo debido, y enmendando lo por venir y yéndose a lavar al lavamiento claro y limpio de la confesión con diligencia (1552: 5).

El espejo del Siglo de Oro guarda el significado del *Speculum* agustino, en tanto proyecta ejemplos y principios didácticos que pueden ser provechosos, pero también tiene la función moralizante a la que aludía Séneca. El conocimiento de sí mismo y el reparo de sus fallos es lo que lo conducirá a Dios. Esta última idea permitía una concepción de la cristiandad que ocasionó el recelo de ciertas fracciones de la Iglesia, ya que implicaba una experiencia religiosa desprovista de los rituales que habitualmente apoyaba la ortodoxia cristiana. Exigía un lazo más íntimo con Dios y podía generar el desprecio hacia la función intermediaria del sacerdocio y hacia algunos sacramentos eclesiásticos como sucedió con los alumbrados⁶, y desde luego, con casi todo lo que se desprenda del discurso reformista. No hay que olvidar que en el siglo XVI el cristianismo atraviesa una de las etapas más complejas en toda su historia. En España entra en boga la “devotio moderna” que se había originado en el siglo XIV en los Países Bajos con obras como el *Contemptus mundi* de T. Kempis y se imprimen gran cantidad de obras de Erasmo y del franciscano Enrico Herpio⁷ que, naturalmente, nacen de estas nuevas inquietudes espirituales. Es también el período de las grandes reformas, de las publicaciones de los índices inquisitoriales, de los frutos inmediatos del Concilio de

⁶ Para un examen de la historiografía, los textos claves del “Edicto de Toledo” y la filosofía de los alumbrados véase: MÁRQUEZ, Antonio (1972) *Los Alumbrados*, Madrid, Taurus Ediciones y desde luego el célebre estudio de BATAILLON, Marcel (1966) *Erasmo y España*, D.F México, Fondo de Cultura Económica, pp. 61–72 y también ASENSIO, Eugenio (1952) “Erasmo y las corrientes espirituales afines” en *Revista de Filología Española*, 36:1, pp. 31–99.

⁷ Enrico Herpio en su obra *Teología mística o espejo de la perfección* readapta la doctrina del Maestro Eckhart a las necesidades espirituales de su época, subrayando la importancia de la contemplación y de la unión con Dios. Fue traducida al castellano, italiano, portugués y francés durante la primera mitad del siglo XVI y posteriormente fue prohibida en el Índice de 1559. Acerca de su difusión en el contexto del Siglo de Oro véase la introducción de su edición española: HERPIO, Enrico (1974) *Directorio de contemplativos*, ed. J.M. Kelly, Universidad Pontificia de Salamanca & Fundación Universitaria Española, Madrid, pp. 16–231.

Trento y del origen de corrientes místicas y pseudo-místicas que despertará la paranoia contra la heterodoxia cristiana y la herejía.

Como muestra de esta renovación espiritual y de la búsqueda por un cristianismo más “subjetivo”⁸, se imprimen gran cantidad de obras devotas para todos los gustos: vidas de santos, libros de horas, breviarios, manuales de cristiandad, comentarios de la *Biblia*; etc. Cisneros y en general la orden franciscana en España, desempeñaron un papel capital en esta “vulgarización” de la doctrina ya que entre las últimas décadas del siglo XV y a lo largo del XVI se cuenta con más de tres mil obras de esta naturaleza, y desde luego, supusieron un éxito editorial sin precedentes. Como muestra de esta “individualización” de la religión estos libritos podían acompañar al creyente en cualquier momento de su cotidianidad, tal como lo expone Dueñas en la segunda parte del *Espejo para vivir y bien morir*:

Y para que cada uno lo traiga este verdadero, devoto y necesario Espejo doquiera que vaya, hice se imprimiese así tan pequeño, como lo veís, porque, así como no es pesado en lo de dentro, no lo sea en lo de fuera, y tengáis en este librito un compañero fiel, un consuelo en vuestros trabajos (Dueñas, 1998: 171).

Asimismo, estas obras requerían de una lectura mental, muy diferente de la que se hacía anteriormente, y se ponía en manos del vulgo la información y doctrina que la Iglesia había controlado casi exclusivamente hasta ese momento. Los “espejos” quinientistas forman parte de una nueva manera de concebir la lectura y la relación que debía tener el creyente con la Iglesia. Permitía una “personalización” de la doctrina que podía ser muy peligrosa para la ortodoxia cristiana. Después de Trento se extreman las medidas de control hacia la producción espiritual y hay una cierta caída de este perfil de libros hacia las últimas décadas del siglo XVI. La prueba de esta obsesión es que casi todos los libros que están enumerados en los índices de 1551-1583 pertenecen a obras de devoción, y no tanto a la ficción en romance, que también había sufrido una dura crítica por parte de los moralistas.

Como hemos podido verificar sucintamente, los “espejos” en el Siglo de Oro presentan una serie de *topoi* que se venían fijando desde el siglo XII. Proponían una lectura en la que necesariamente el receptor debía identificarse con el texto que estaba leyendo y el umbral entre la oración y la lectura era sutilísimo. Se pretendía demostrar la simpleza de esta vida y el necesario recogimiento y sacrificio que debía asumir el cristiano. Así lo anuncia el franciscano fray Alonso de Madrid en el *Espejo de Ilustres Personas*:

...podase intitular la presente obra, “Espejo de Ilustres Personas”, nombre de “Espejo” le pertenece: para que quien en él se mirase verá bien claramente la fealdad de su rostro espiritual, y podase hermosear con lo que allí conocerá. Y aún le pertenece el nombre de ilustres personas, porque la vida de ellos debe ser más espejada que la de los otros. Y por consiguiente, les pertenece más tener semejante espejo delante sus ojos, en que puedan de continuo ver a sí mismos y cuantos tienen presentes y a su mandar cómo y en qué deben servir los unos y los otros al muy alto (Madrid, 1538: §5).

Este recogimiento estaba acompañado por una continua reflexión y auto-contemplación que guiaría al hombre hacia Dios. Todos los autores de estas obras se encuentran en consonancia con los movimientos espirituales que recorren la Península

⁸ Para la difusión de la literatura espiritual en el Siglo de Oro véase Bataillon (1966: 61–72) en el apartado que estudia el papel del cardenal Cisneros. También, muy útil la última compilación de sus conferencias y ensayos: (2000) *Erasmus y el erasmismo*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. 162–179.

en la primera mitad del siglo XVI. Algunos de ellos pertenecen a la “observancia” franciscana como Juan Dueñas o a la carmelita como Jaime Montañés, otros fueron seguidores de las ideas de Erasmo como Bernardo Pérez de Chinchón que tradujo la obra erasmista *Preparación y aparejo para bien morir* (Valencia, 1535), y, probablemente, el *Sileno* (Valencia, 1528) y la *Lingua* (Valencia, 1531)⁹. Ciertas obras que en principio disfrutaron de la aprobación por parte de la Iglesia y que incluso fueron empleadas como textos claves contra la heterodoxia, fueron prohibidas en la segunda mitad del siglo XVI como sucede con algunas de las obras de Juan de Dueñas y Pérez de Chinchón.¹⁰

Esta claro, entonces, que el panorama respecto a lo que se debe o no escribir y recomendar para el pueblo cristiano es una cuestión inestable y susceptible a variadas interpretaciones según la fracción de la Iglesia que “lea” determinados textos o discursos, ¿De dónde proviene la manía contra estos “Espejos” y devocionarios para el vulgo? ¿Qué factores determinaban su censura o inclusión dentro de un canon cristiano de lectura? Bien sabido es que los libros que no daban noticia de su autor o de su impresor no podían ser distribuidos, al igual que las obras que pudieran contener “superstición y vana doctrina” En la edición de 1534 del *Espejo* de Pérez de Chinchón no constaba el nombre del autor y esto explicaría su prohibición, pero las siguientes sí daban noticia de su autoría y sin embargo se introdujeron en el índice de 1563, ¿A qué se debe entonces su prohibición? ¿Qué tipo de obras pueden ser calificadas de supersticiosas?

No pretendo contestar esta pregunta, pues supera los límites de esta exposición. Lo que se puede percibir como elemento común en los “Espejos” áureos y que quizá pueda explicar, aunque medianamente, su censura o su consideración como posible herejía es la insistencia en la “mirada interior” y en la búsqueda de Dios por medio de la introspección. Este “abandono” es uno de los aspectos que caracteriza la mística cristiana del siglo XVI y desde luego, la secta de los alumbrados que llevan este “intimismo” con Dios hasta las últimas consecuencias. El misticismo también aboga por la oración mental y traza una relación profundamente “personal” con la divinidad por medio de la reflexión y de la experiencia de la unión con Dios; “silencia” todo lo que pueda interferir con esta unión pero no niega los misterios como la encarnación del Hijo, la presencia de Cristo en la Eucaristía y el origen divino de la confesión como, en efecto, hacen los alumbrados¹¹. Así pues, el misticismo cristiano, al igual que este discurso “especular” áureo, tiende a desarrollar un conocimiento de Dios por medio de una actitud contemplativa y reflexiva que había iniciado con la mística flamenca y más atrás con la *Teología Mística* de pseudo-Dionisio¹². De este modo, Jaime Montañés en el segundo capítulo de su tratado alude a este acto (1976: 120): “de cómo hemos de ser ciegos en este mundo en los ojos exteriores para contemplar a Dios mejor con los ojos

⁹ Para un estudio de estas traducciones véase F. Pons Fuster “Nuevas aportaciones biográficas sobre el Maestro Bernardo Pérez de Chinchón” en *Escritos del Vedat*, 33, 2003. Bataillon (1966: 284–285): da cuenta de las traducciones legítimas de la obra erasmiana realizadas por el obispo de Gandia y de aquellas que la crítica ha contemplado como posibles.

¹⁰ BUJANDA, JM (1996) *Thesaurus de la littérature interdite au XVIIe siècle*, Sherbrook, Librairie Droz, x pp.159, 315: *El Espejo de Consolación* de Dueñas es prohibido en todas sus partes por los índices portugueses de 1564 y de 1581. *El espejo de la vida humana* de Pérez Chinchón aparece en los índices españoles de 1583 y 1771; y en el de Roma en 1590. Según Bujanda (1993: VI, 592) esta prohibición se debe a que su tratado se consideró uno de los precursores del protestantismo porque criticaba a los estados eclesiásticos.

¹¹ Márquez (1972: 183–184)

¹² Para un estudio de las corrientes místicas en oriente y occidente véase: VELASCO, Juan Martín (2003) *El fenómeno místico: estudio comparativo*, Madrid, Editorial Trotta. Para la mística cristiana: pp. 209–233.

interiores del alma”. Igualmente Dueñas en sus *espejos* subraya la importancia de esta “revisión” moral para conocer a Dios y enmendar los pecados cometidos (Dueñas, 1998: 106): “Mejor cosa es, ¡o hombre! Si te conoces a ti mismo que si, menospreciado a ti, conocieses los cursos de las estrellas, las virtudes y fuerzas de las hierbas.”

Ahora bien, todos los tratadistas de espejos morales insisten sobre este punto no solamente en relación con las corrientes espirituales que estaban articulándose en aquel entonces, sino porque, como lo verificamos, hay un legado medieval que apoya esta relación entre la “mirada interior”, el examen de conciencia y el conocimiento de Dios. El hombre contempla su miseria, acepta la fragilidad de la vida y se prepara para el viaje “final” en donde será juzgado severamente. Por esta razón todos los “espejos” inician con la consideración del pecado y de su daño para pasar a la penitencia, la huida del mundo y como premio, la vida que asumirá de santo.

El espejo áureo desea enseñar la brevedad de esta vida y, como imitador de las obras de la “devotio moderna”, pretende mostrar los vicios que encadenan al hombre al mundo. Pérez de Chinchón insistía en la brevedad y el desprecio por la vida (1589: A2_v): “Soy tierra de miseria, y hijo de ira, vaso hecho para injuria y menosprecio, soy engendrado en suciedad de pecado vivo en la miseria y trabajo, y he de morir en angustia y dolor”. Por ello estas obritas ostentan una doble imagen que vendría en consonancia con la simbología del espejo en las epístolas paulinas: proponen una imagen defectuosa que el creyente deberá corregir para borrar la brecha que lo separa de la divinidad y presentan una imagen ideal que solamente a través de continuo trabajo y sacrificio podrá emitir un reflejo directo. Es el espejo que enseña los errores, las mancillas y la imagen divina que el hombre ha perdido desde la caída. Pero también nos ofrece algunas características de la lectura en el Siglo de Oro español y quizá los motivos por los que la literatura espiritual fue el género más difundido en este período. Los libros de azogue intentan explicar las limitaciones humanas y ofrecer, a cambio, una guía de “salvación”. La lectura de *espejos* es un acto profundísimo de fe en el que el creyente acepta sus limitaciones y procura remediar los pecados por medio de la contemplación de su miseria y de la imitación de una imagen ideal. Constituye, así, en una lectura “terapéutica” que consuela e instruye al receptor haciendo visible lo invisible.

BIBLIOGRAFÍA

- DUEÑAS, Jaime (1998) *El espejo del pecador*, ed., J.L. Herrero, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- FOUCAULT, Michel (2002) *Las palabras y las cosas*, trad., E.C Frost, S.L, Siglo Veintiuno Editores.
- (1552) *Espejo de conciencia*, Medina del Campo, Alejo Herrera.
- HIPONA, San Agustín (1992) “Libro que tiene por título Speculum” en *Obras completas de San Agustín*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, XXVII, pp. 167-180.
- MADRID, fray Alonso de (1538) *Espejo de ilustres personas*, Toledo, Juan de Ayala.
- MONTAÑÉS, Jaime (1976) *Espejo para vivir y para ayudar a bien morir*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MONZÓN, Francisco (1571) *Libro primero del espejo del Príncipe Cristiano*, Lisboa, Antonio González.
- PÉREZ DE CHINCHÓN, Bernardo (1589) *Espejo de la vida humana*, Logroño, Mathías Mares.
- SÉNECA (1979) *Cuestiones naturales*, trad., C. Codoñer Merino, CSIC, Madrid.

QUEVEDO Y LA EXALTACIÓN DE LA MONARQUÍA EN UN FESTEJO CORTESANO

M^a DE LA FE VEGA MADROÑERO
Universidade de Santiago de Compostela

En el siglo XVII, los festejos de toros y cañas eran una parte fundamental de las celebraciones, tanto de las profanas como de las religiosas. No sólo se apreciaban por su carácter lúdico, sino que se consideraban ejercicios especialmente adecuados para el monarca y los nobles, puesto que les permitían desarrollar cualidades físicas que los preparaban para la milicia y, al mismo tiempo, ponían de manifiesto ante el pueblo su categoría y despertaban su admiración¹. También suponían una ocasión para que el rey, que habitualmente permanecía aislado debido a las exigencias del protocolo de la corte española, se hiciera presente ante sus súbditos (Brown y Elliott, 1981: 33-42).

Son muy numerosas, por lo tanto, las composiciones que los poetas del XVII de toda condición dedicaron a estos divertimentos, así como las relaciones que los describían con gran detalle. En cuanto a Francisco de Quevedo, su opinión sobre ellos varía según el contexto en el que se inserta. Si bien, como cortesano, estuvo próximo a este tipo de festejos, cabe destacar que en sus cartas se refleja su alejamiento de los celebrados en el palacio del Buen Retiro (Jauralde, 1998: 664 y 741-44), y que en algunas de ellas puede advertirse el malestar del escritor por la actitud de Felipe IV en momentos en que el Imperio español se encontraba en graves dificultades². En sus obras políticas, a pesar de que no critica explícitamente las fiestas de toros y cañas, sí que amonesta a los monarcas que descuidan sus obligaciones por entregarse al ocio, como se observa en numerosos pasajes de *Política de Dios*³. Asimismo, desde el punto de vista moral, en la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos*, vv. 133-165, denuncia que este tipo de ejercicios son de origen moro y que contribuyen al afeminamiento de la juventud aristocrática, por lo que los incluye entre las causas de la decadencia de los valores tradicionales españoles.

No obstante, Quevedo también escribió poemas encomiásticos que tienen como objeto divertimentos cortesanos. Esto puede atribuirse, en parte, a su condición de poeta estrechamente relacionado con el monarca y la alta nobleza; pero además, hay que tener en cuenta su voluntad de cultivar y renovar los diversos géneros, tradiciones y temas literarios. La mayoría de esas composiciones se recogieron en la *musa Clío* de *El*

¹ Véanse las opiniones del tratadista Pedro Fernández Navarrete (1861: 517) en el discurso XXXII de *Conservación de Monarquías*. Asimismo, en las empresas 3 y 72 de *Empresas políticas*, Saavedra Fajardo (1999: 217 y 816) recomienda al príncipe los “ejercicios de la sala y de la plaza” para suscitar el amor de sus súbditos, y que en su juventud practique actividades como la jineta o la caza.

² Así se desprende de la carta escrita al duque de Medinaceli el 1 de junio de 1634 (Quevedo, 1946: 277-78), o de las que envía a Sancho de Sandoval y a Florencio de Vera y Chacón el 10 y el 14 de marzo de 1637, respectivamente (Quevedo, 1946: 401-04).

³ Véase *Política de Dios* 2, 7 y 2, 9 (Quevedo, 1966: 182 y 194-95), o bien 2, 13 (Quevedo, 1966: 212), donde censura la caza, otra actividad típicamente cortesana.

Parnaso español y están dedicadas a Felipe IV; entre ellas está el soneto VI⁴, que lleva como epígrafe *A la fiesta de toros y cañas de el Buen Retiro en día de grande nieve*⁵:

Llueven calladas aguas en vellones
 blancos las nubes mudas; pasa el día,
 mas no sin majestad, en sombra fría,
 y mira el sol que esconde en los balcones.
 No admiten el invierno corazones
 asistidos de ardiente valentía,
 que influye la española monarquía
 fuerza igualmente en toros y rejonos.
 El blasón de Jarama, humedecida
 y ardiendo la ancha frente en torva saña,
 en sangre vierte la purpúrea vida.
 Y lisonjera al grande rey de España
 la tempestad en nieve obscurecida
 aplaudió al brazo, al fresno y a la caña⁶.

Como Brown y Elliott (1981) han destacado, el palacio del Buen Retiro fue concebido por el conde-duque de Olivares como una residencia digna de Felipe IV, núcleo de una corte que resaltara su esplendor. En su construcción se concedió una gran importancia a la celebración de festejos caballerescos, pues el valido, que tuvo el proyecto de que los jóvenes aristócratas fueran educados en las artes marciales, quiso convertirlo en un lugar donde éstos lucieran sus habilidades ante el monarca participando en justas, torneos y lidias de toros⁷. Los festejos servían igualmente de escaparate para poner de relieve la grandiosidad y potencia de la Corona española.

El editor de *El Parnaso español*, González de Salas, señala que el soneto de *Clío* “Es imitación de Martial, lib. 4, epigr. 3” (Quevedo, 2001: 69); dicho epigrama, escrito con ocasión de un espectáculo circense al que asistió el emperador Domiciano, comienza así: “Aspice quam densum tacitarum uellus aquarum / defluat in uoltus Caesaris inque sinus” (Marcial, 1969-1973)⁸. Quevedo tuvo un conocimiento temprano

⁴ Dentro de *Clío* se consagran a la actuación de Felipe IV en festejos de este carácter los sonetos “En el bruto que fue bajel viviente”, “En dar al robador de Europa muerte”, “Aquella frente augusta que corona” y “Amagos generosos de la guerra”, y a la del duque de Maqueda, “Descortésmente y cauteloso el hado”. En *Caliope* se encuentra la silva “Tú, blasón de los bosques”, dedicada al jabalí muerto por la infanta María en una cacería. Además, Quevedo también compuso poemas de carácter burlesco sobre este tema. Para las referencias a los toros en su obra puede consultarse López Izquierdo (1980).

⁵ No hay datos externos que permitan precisar la fecha del suceso; sin embargo, podríamos aventurar que quizás tuvo lugar durante las fiestas de inauguración del palacio, en diciembre de 1633. En la *Copiosa relacion de las grandiosas fiestas, que la catolica magestad del Rey nuestro Señor mandó hazer [...] a honra del Palacio, y plaça nueva*, se destaca que el martes 6, segundo día de los festejos, se celebró una corrida de toros a pesar de la abundante nevada, que el rey presenció a resguardo: “Y al medio día, que fue la hora en que todos yvan a la plaça a la segunda fiesta [...] empeçó a nevar tan fuertemente, que quaxò en la plaça mucha. Y con este temporal se puso su Magestad en la ventana [...] y todo el tiempo que durò la fiesta nos nevò a cuestras” (1633: s.p.). López Izquierdo (1980: 25) y Molho (1993: 162, nota 2) también consideran que el soneto está dedicado a las celebraciones inaugurales.

⁶ Citamos por Quevedo (2001: 69), como el resto de los poemas de *Clío*. Para este soneto véanse Molho (1993), Chiappini (1997: 20–28), Schwartz y Arellano (1998: 95 y 719–20), Candelas (1999: 73–75), Arellano y Roncero (2001: 35–36 y 69–71) y Martinengo, Cappelli y Garzelli (2005: 60–61 y 156–58).

⁷ Se construyó primero una plaza de fiestas, la Plaza Principal; posteriormente, en 1635, se hizo una de mayores dimensiones, la Plaza Grande, destinada a las celebraciones públicas, y en 1637, con ocasión de la coronación del Rey de Romanos, se proyectó un nuevo coso, aún más amplio (Brown y Elliott, 1981: 64–75 y 209–10). Para los espectáculos en el Buen Retiro, véanse López Izquierdo (1976), Brown y Elliott (1981: 203–30) y Deleito y Piñuela (1988: 196–245).

⁸ Blecua (1969: 420) indica que el parecido entre ambas composiciones se limita a los versos iniciales. Candelas (1999: 73–74) propone una reflexión acerca de lo que significaba en el XVII el término

y amplio del poeta latino (Candelas, 1991: 59-60; Chiappini, 1997: 11-20): por ejemplo, “Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido”, uno de los sonetos que publicó en *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (1605, aprobación de 1603), es una adaptación de éste; asimismo, incluye frecuentes citas en sus obras en prosa⁹, y González de Salas apunta en numerosas ocasiones a Marcial como fuente de sus poemas.

Al recrear los versos del epigrama en el soneto VI, Quevedo establece una relación entre los espectáculos de la Roma imperial y el acto cortesano, lo que lo ennoblece¹⁰, e implícitamente identifica a Felipe IV con Domiciano. En ambas composiciones, la descripción de las condiciones climáticas va más allá de lo anecdótico, pues se emplea para la *laudatio*, aunque acomodándose a las diferencias entre los sucesos recreados: en el texto de Marcial, la referencia a la nieve que cae sobre el emperador propicia la alabanza de la *fortitudo* de éste¹¹, acostumbrado a la dureza de las campañas militares; en el soneto de Quevedo, que presenta al monarca español viendo el espectáculo a cubierto, sirve en primer término para realzar mediante contraste tanto a Felipe IV como a los participantes en el festejo.

En los dos primeros versos, Quevedo explica la nevada a través de metáforas y personificaciones que transmiten sensaciones cromáticas e inciden en el silencio reinante¹², y prolonga las referencias atmosféricas al verso siguiente, con lo que la blancura de la nieve se contrapone a la oscuridad del día –“sombra fría”. En este contexto inserta la figura del rey, metaforizado en sol¹³. Si en el epigrama latino Marcial hace un llamamiento para contemplar al emperador, que se convierte en el centro de la composición, en el soneto es el propio día el que observa a Felipe IV: “pasa el día, / mas no sin majestad, en sombra fría, / y mira el sol que esconde en los balcones”¹⁴ (vv. 2-4).

imitación y advierte que, aunque el vínculo formal se restringe a ese fragmento, Quevedo adapta el suceso tratado por Marcial a una experiencia similar. Chiappini (1997: 20–28) considera que Quevedo lleva a cabo una lectura profunda del epigrama latino y establece una comparación entre ambos textos.

⁹ Entre otras, en la dedicatoria a Olivares que precede a la edición de las *Obras propias y traducciones latinas de fray Luis de León*, en *Memorial por el patronato de Santiago, Providencia de Dios, o La constancia y paciencia del santo Job*.

¹⁰ No es una idea infrecuente en el XVII: en su empresa 42, Saavedra Fajardo (1999: 520–21) sitúa al mismo nivel los certámenes deportivos griegos, las luchas romanas de gladiadores y las fiestas españolas como torneos, toros y cañas. Rodrigo Caro, en *Días geniales o lúdicos* (1978: 57–81), incluso defiende las raíces clásicas de los toros y cañas, en contra de las afirmaciones del padre Mariana sobre su origen moro.

¹¹ El elogio de la resistencia física del gobernante es un tópico encomiástico. Claudiano recurre frecuentemente a él, como en *De consulatu Stilichonis* I, 122–130, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii* 39–50 o *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti* 24–40. Quevedo (1966: 41) lo emplea en la dedicatoria a Felipe IV de la Primera parte de *Política de Dios*.

¹² Aunque mantiene la imagen de las aguas silenciosas y el término *vellus* –traducido en “vellones”–, no sigue literalmente los versos de Marcial: junto al verbo *llover*, en función transitiva, cabe señalar el adjetivo “blancos”, perteneciente al campo semántico del color, así como la personificación “nubes mudas”, en consonancia con “calladas aguas”, lo que se resalta a través del quiasmo.

¹³ Las alusiones a la falta o abundancia de luz son frecuentes en las composiciones sobre actos cortesanos, y favorecen la asociación del monarca con el sol. Así se observa en otros poemas de *Clio*: en “Aquella frente augusta que corona”, vv. 9–11, y en “Cuando glorioso entre Moisés y Elías”, vv. 93–96, el escaso brillo del astro se explica mediante un elogio hiperbólico de Felipe IV, cuyo resplandor es superior.

¹⁴ Se trata de un pasaje oscuro, con diversas puntuaciones y lecturas posibles. Nos parece que lo más sencillo sintácticamente es considerar “día” sujeto tanto de “mira” como de “esconde”, con lo que entendemos: ‘el día de la fiesta transcurre en sombra fría –pues el sol no está en el firmamento–, aunque no sin majestad, gracias a la presencia del rey –“el sol”– en los balcones; el día contempla el sol que en ellos oculta’. Otra interpretación es la de Schwartz y Arellano (1998: 95 y 719–20) y Arellano y Roncero (2001: 70), para quienes el verbo *esconder* tiene un uso activo sin pronombre reflexivo y “sol” –metáfora por ‘rey’– es su sujeto. Nos inclinamos a descartar la lectura de Molho (1993: 161, nota 1, y 164), que considera “sol” como sujeto de *mirar* y modifica el verso 4 siguiendo a Astrana Marín: “y mira el Sol que [esconden] los balcones”.

Tradicionalmente, todos los monarcas de la Casa de Austria fueron asociados con el sol, tanto en la literatura como en la emblemática y el arte¹⁵; pero, como es bien conocido, Felipe IV fue el más insistentemente relacionado con esta imagen. Esto se debe en gran medida a la labor propagandística del conde-duque de Olivares, quien lo convirtió en el “rey Planeta”, aprovechando la coincidencia entre el sol, cuarto en el orden de cuerpos celestes, y Felipe, cuarto monarca español con ese nombre (Brown y Elliott, 1981: 42). Esta mitificación del rey, difundida por escritores y artistas, buscó reflejar ante el mundo una monarquía poderosa. En su escudo de armas aparecía un sol brillante bajo un león (Bermejo Vega, 1994: 483-84), y Caramuel y Lobkowitz (1636: 57-58) explica así su divisa en *Declaracion mystica de las Armas de España, invictamente belicosas*: “en este Cielo Politico era Sol el de España. Sol es su Magestad Catolica, que alumbrá distantes Emispherios, *Illuminat, & fovet* dice su blason”.

La vinculación del gobernante con lo solar y con los atributos luminosos es un tópico ya presente en la Antigüedad greco-latina, pues permitía engrandecerlo y atribuirle cualidades relacionadas con el ejercicio de la autoridad –virtud, vigilancia, bondad, justicia...– que tradicionalmente se han considerado propias de este astro¹⁶; asimismo, contribuía a su sacralización, ya que el sol se ha interpretado como representación de la divinidad en el pensamiento clásico y en el cristiano. Por tanto, la metáfora del sol aplicada a Felipe IV no sólo exalta su poder, sino que lo relaciona con la figura del emperador, al tiempo que lo caracteriza tácitamente como buen monarca y sugiere su carácter sobrenatural. En este sentido, cabe resaltar que la “majestad” o grandeza que Felipe IV infunde al día con su mera presencia (vv. 2-3), como cualidad intrínseca a la persona real, es asimismo un atributo de raigambre clásica que en los discursos encomiásticos latinos se asociaba tanto al emperador¹⁷ como a la divinidad¹⁸. Posiblemente, la condición semidivina que Quevedo atribuye así al rey hizo innecesaria la presencia de elementos mitológicos en el poema.

Las estrofas centrales del soneto se ocupan de la fiesta en sí¹⁹. Quevedo no la describe en detalle ni resalta la actuación de algún noble en particular, sino que los evoca a través de una metonimia –“rejones”– que presenta ante el lector las armas empleadas por éstos, procedimiento que repite en el verso final del poema²⁰. Destaca sobre todo el valor de los participantes, hombres y bestias –designados a través de la sinécdoque “corazones” (v. 5)–, contraponiéndolo a la atmósfera invernal: su valentía, que califica con el epíteto “ardiente” (v. 6) contrasta con el frío, igual que la metáfora

¹⁵ Véanse Mínguez (1994) y Bermejo Vega (1994). Como este último señala, la relación en literatura se inicia con el panegírico funerario de Nicaise Lailan a Fernando de Aragón, y se prolonga a sus sucesores.

¹⁶ En los tratados políticos del XVII, el sol es al mismo tiempo imagen de Dios y del monarca, por ser éste su representante en la tierra. En *Marco Bruto*, Quevedo (1992b: 933) lo juzga, por sus cualidades, ejemplo y maestro de reyes. Véase Vaíllo (1998: 393-97) para el empleo de esta imagen en su prosa.

¹⁷ En algunos de los discursos conocidos como *Panegyrici latini*, como en *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* II, 2-3, la *maiestas* del emperador va unida a su luminosidad. Estos textos han sido editados por Galletier (1949-1955).

¹⁸ Quevedo enfatiza especialmente la majestad y luminosidad como rasgos del monarca en otro soneto de *Clío* –“¡Oh cuánta majestad, oh cuánto numen”–, dedicado a una estatua de Felipe III. Véase Vega Madroñero (2006: 370-71 y 375-76).

¹⁹ Los juegos de toros y cañas solían celebrarse juntos; como dice Tapia y Salzedo en *Exercicios de la gineta* (1643: 80), “Son siempre las Cañas despues de auer precedido la fiesta de Toros”. Para el desarrollo de estos espectáculos véase este tratado, o bien Deleito y Piñuela (1966: 92-101 y 105-39).

²⁰ En el verso 14 representa a los contendientes a través de sinécdoques y metonimias referentes a su cuerpo –“brazo”– y a los instrumentos propios del juego de toros y cañas –“fresno”, “caña”. El término “fresno” hace referencia tanto al caballero que empuña el arma como a esta misma, ya que, según indica Tapia y Salzedo (1643: 3-4), era un material muy apreciado para fabricar lanzas; en poesía es habitual referirse a ellas a través de esta sinécdoque, como recuerdan Arellano y Roncero (2001: 71).

empleada en el verso 10 para describir el furor del toro –“ardiendo”– lo hace con la frente “humedecida” por la nieve. Quevedo dedica el primer terceto a la descripción de este animal²¹, al que designa con una perífrasis que alude a su lugar de procedencia, algo muy habitual en los poemas de temática taurina –“El blasón de Jarama” (v. 9)–, lo que pone de relieve su origen hispano y su fiereza²². En su muerte llama la atención el elemento cromático, realzado por la hipálage –“en sangre vierte la purpúrea vida”–, frente a la blancura de los copos de nieve a la que se refieren los versos iniciales.

La valentía de los españoles era una idea ampliamente extendida entre éstos en el siglo XVII (Herrero García, 1966: 61-63). Quevedo exalta su arrojo y belicosidad en obras como *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV* (Quevedo, 2005: 491-92), o *España defendida y los tiempos de ahora* (Quevedo, 1992a: 586), apoyándose en fuentes clásicas. No es extraño que en composiciones poéticas que tienen como objeto espectáculos cortesanos se recuerde este rasgo hispano, pues, como se ha visto, eran considerados ejercicios similares a la guerra²³; por ejemplo, en la “Noticia del Espectaculo de las Fieras” que se incluye en el *Anfiteatro de Felipe el Grande*, recopilación de poemas en honor del disparo con el que Felipe IV mató un toro durante un festejo, Pellicer de Tovar (1974: f. 6v) afirma: “Que este felicissimo Clima aun hasta sus Brutos cria belicosos, influyendo en la parte del valor igualmente en lo irracional, que en lo racional”.

En el segundo cuarteto, Quevedo atribuye explícitamente la bravura y fuerza de caballeros y toros al rey, de quien afirma, siguiendo la identificación de éste con el sol, que se la “influye” –se la ‘infunde’. Por lo tanto, indirectamente, adjudica también estas cualidades a Felipe IV; pero, además, recrea en cierta forma un tópico de los panegíricos latinos: la presencia del emperador es capaz de potenciar las cualidades de sus súbditos, o incluso de transformarlos²⁴ (Maguinness, 1933: 130-31). Sin embargo, también entronca con una idea esencial de su pensamiento político, la de que el monarca debe atender personalmente los asuntos importantes, como las guerras²⁵. Así lo expone en el *Panegírico a la majestad del rey* (Quevedo, 2005: 490-92), o en *Política de Dios* 1, 6:

En los peligros, el Rey que mira, manda con los ojos. Los ojos del Principe es la mas poderosa arma; y en los vassallos assistidos de su señor, es diferente el ardimiento [...] Rey que pelea y trabaja delante de los suyos, obligalos a ser valientes; el que los vê pelear, los multiplica, y de vno haze dos (Quevedo, 1966: 62).

Resulta significativo que Quevedo designe en esta estrofa al rey a través de una metonimia –“la española monarquía” (v. 7)– en la que éste se sustituye por su dominio. Así hace hincapié en que es la propia Corona hispana, no sólo un determinado monarca,

²¹ Arellano (1999) ha examinado la presencia de los animales en la poesía de Quevedo; para los poemas sobre fiestas cortesanas véase específicamente Arellano (1999: 20–21 y 34).

²² En muchas composiciones publicadas en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (Pellicer de Tovar, 1974) se encuentran referencias similares. Según *Autoridades*, el adjetivo *xarameño* “se aplica a los toros, que se crían en las riberas de Xarama, celebrados por su viveza, y ligereza”. En cuanto al término *blasón*, este diccionario recoge ya su uso literario: “Significa también por metonimia lo mismo que honor y gloria”.

²³ Bocángel (1985) se refiere así a un lidiador en un romance: “Valiente eres, español, / a cuyo lidiador valiente / primero que los combates / madrugaron los laureles” (vv. 1–4).

²⁴ Véanse, entre otros, *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* I, 5, *Eumenii pro instaurandis scholis oratio* XV, 5 o *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (313 d.C.) XXI, 4.

²⁵ Es un tema muy tratado en la prosa política del XVII. Saavedra Fajardo (1999: 922–24) lo hace en su empresa 86, apoyándose en la imagen del monarca como sol: “Cría generosos espíritus y pensamientos altos en los soldados el ver que el príncipe que ha de premiar es testigo de sus hazañas”.

la depositaria de la grandeza²⁶. Asimismo, en el verso 12 lo denomina “grande rey de España”, con lo que hace una referencia precisa al reino que Felipe IV gobierna y al que pertenecen los participantes en la fiesta, tanto humanos como animales.

La última estrofa enlaza con la primera, al retomar la nevada y la oscuridad predominante. Si en el primer cuarteto se establecía un contraste entre la blancura de la nieve y lo sombrío del día, aquí Quevedo recurre a una paradoja: “la tempestad en nieve obscurecida” (v. 13). Por otra parte, la alusión al ruido a través del verbo *applaudir* (v. 14) se contrapone al silencioso caer de los copos de nieve en los versos 1-2.

El epigrama de Marcial termina con un recuerdo afectuoso al hijo fallecido de Domiciano; Quevedo, sin embargo, refuerza en el último terceto el encomio de los intervinientes en el festejo, pero, sobre todo, de su espectador, el rey español. Si los elementos ofrecen su homenaje a lo sucedido en la plaza, se debe a que desean mostrar su respeto y su sumisión a Felipe IV a través de una acción que es presentada como una alabanza: “Y lisonjera²⁷ al grande rey de España / la tempestad en nieve obscurecida / aplaudió al brazo, al fresno y a la caña”. La idea de que la naturaleza está bajo el dominio del gobernante y sirve a sus designios entronca con la tradición encomiástica greco-latina, según se puede comprobar en los discursos laudatorios dedicados a los emperadores (Pichon, 1906: 62-63)²⁸. Por otra parte, aunque Marcial no recurre a este tópico en el epigrama IV, 3, en algunas de sus composiciones elogia al emperador relatando cómo los animales, e incluso la naturaleza, reconocen su divinidad y poder, dando lugar a hechos prodigiosos²⁹ (Laurens, 1965: 329-30; Sullivan, 1991: 9-10).

Como en muchos poemas del siglo XVII, el soneto VI de *Clio* toma una celebración cortesana como objeto de elogio. A pesar de que la composición no está dedicada específicamente a Felipe IV, Quevedo exalta su figura, pero trasciende también esta finalidad para celebrar la pujanza de la monarquía y del pueblo hispano. El predominio de los contrastes, de acuerdo con el gusto conceptista, se pone en este caso al servicio de la intención laudatoria. Cumple, pues, con una función propagandística similar a la que, según se ha señalado, tenían estos espectáculos. La vinculación directa con Marcial y el empleo de algunos tópicos encomiásticos de origen clásico evidencian la erudición de Quevedo, y relacionan el poema con la literatura latina y con la visión del gobernante propia de ésta, en una muestra más de la aplicación de los tópicos epidícticos al pensamiento político de este autor.

²⁶ Por el contrario, Molho (1993) interpreta el soneto como una crítica a Felipe IV y una denuncia de la situación política española.

²⁷ Aunque “lisonjera” es un adjetivo derivado de *lisonja*, ‘adulación’, no tiene aquí un valor peyorativo, ya que Quevedo lo emplea con el sentido etimológico de ‘alabanza’, como en el soneto “Más de bronce será que tu figura”, vv. 9-10: “Dura vida con mano lisonjera / te dio en Florencia artífice ingenioso”.

²⁸ Véase, por ejemplo, *Mamertini panegyricus Maximiano Augusto dictus* XII, 3-8 o *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (313 d.C.) XVIII, 1-2.

²⁹ Así, en *Liber de spectaculis* 17 un elefante se postra ante él; en *Spec.* 30 o en *Epigrammaton* I, 6 y I, 14, los animales del circo protagonizan sucesos portentosos en su presencia. También en *Spec.* 25 las aguas obedecen al emperador, y en *Epigrammaton* XIII, 127, el invierno le ofrece rosas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1633): *Copiosa relacion de las grandiosas fiestas, que la catolica magestad del Rey nuestro Señor mandó hazer en la villa de Madrid, assiendiendo a ellas su Real persona, y los demas Principes que asisten en la Corte, a honra del Palacio, y plaça nueva, Lunes cinco de Diziembre deste presente año de 1633*, Sevilla, Iuan Gomez de Blas.
- ARELLANO, Ignacio (1999): “Los animales en la poesía de Quevedo”, en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, eds. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, EUNSA, pp. 13-50.
- ARELLANO, Ignacio y Victoriano RONCERO, eds. (2001): Francisco de Quevedo, *La Musa Clío del Parnaso español de Quevedo*, Pamplona, EUNSA.
- BERMEJO VEGA, Virgilio (1994): “*Princeps ut Apolo*. Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 473-92.
- BLECUA, José Manuel, ed. (1969): Francisco de Quevedo, *Obra poética*, volumen I, Madrid, Castalia.
- BOCÁNGEL, Gabriel (1985): *La lira de las musas*, ed. T. J. Dadson, Madrid, Cátedra.
- BROWN, Jonathan y J. H. ELLIOTT (1981): *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (1999): “El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 3, pp. 59-96.
- CARAMUEL Y LOBKOWITZ, Juan de (1636): *Declaracion mystica de las Armas de España, invictamente belicosas*, Bruselas, Casa de Lucas de Meerbeque.
- CARO, Rodrigo (1978): *Días geniales o lúdicos*, ed. J. P. Étienvre, volumen I, Madrid, Espasa-Calpe.
- CHIAPPINI, Gaetano (1997): “Francisco de Quevedo e alcuni riferimenti a Marziale”, en *Francisco de Quevedo e i suoi “auctores”: miti, simboli e idee*, Firenze, Alinea Editrice, pp. 11-28.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1966³): *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1988): *El rey se divierte*, Madrid, Alianza.
- Diccionario de Autoridades* (1990): 3 volúmenes, Madrid, Gredos.
- FERNÁNDEZ NAVARRETE, Pedro (1861): *Conservación de Monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al señor rey don Felipe III*, en *Obras de Don Diego de Saavedra Fajardo y del Licenciado Pedro Fernández Navarrete*, BAE 25, Madrid, Rivadeneyra, pp. 449-557.
- GALLETIER, Édouard, ed. (1949-1955): *Panegyriques latins*, 3 tomos, Paris, Les Belles Lettres.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1966): *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- JAURALDE POU, Pablo (1998): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- LAURENS, Pierre (1965): “Martial et l'épigramme grecque du I^{er} siècle après J.-C.”, *Revue des études grecques*, 43, pp. 315-41.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Francisco (1976): “Corridos de toros en el Buen Retiro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 12, pp. 95-117.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Francisco (1980): “Los toros en Quevedo”, *Villa de Madrid*, XVIII (68), pp. 23-28.
- MAGUINNESS, W. S. (1933): “Locutions and formulae of the latin panegyrist”, *Hermathena*, 48, pp. 117-38.
- MARCIAL (1969-1973): *Épigrammes*, ed. H. J. Izaac, 2 tomos, Paris, Les Belles Lettres.
- MARTINENGO, Alessandro, Federica CAPPELLI y Beatrice GARZELLI, eds. (2005): Francisco de Quevedo, *Clío. Musa I*, Napoli, Liguori Editore.
- MÍNGUEZ, Víctor (1994): “Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 209-24.
- MOLHO, Mauricio (1993): “El sol oculto. Sobre un soneto de Quevedo”, en *Romanische Lyrik: Dichtung und Poetik-Walter Pabst zu Ehren*, eds. T. Heydenreich, E. Leube y L. Schrader, Tübingen, Stauffenburg, pp. 161-66.
- PELLICER DE TOVAR, Joseph (1974): *Anfiteatro de Felipe el Grande*, Cieza, Antonio Pérez Gómez (edición facsímil de la de Madrid, Juan González, 1631).
- PICHON, René (1906): *Les derniers écrivains profanes*, Paris, Ernest Leroux.
- QUEVEDO, Francisco de (1946): *Epistolario completo*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus.
- QUEVEDO, Francisco de (1966): *Política de Dios, Gobierno de Christo*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia.
- QUEVEDO, Francisco de (1992⁶a): *España defendida y los tiempos de ahora*, en Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, pp. 548-90.

- QUEVEDO, Francisco de (1992^{6b}): *Marco Bruto*, en Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, pp. 915-91.
- QUEVEDO, Francisco de (2001): *La Musa Clío del Parnaso español de Quevedo*, eds. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, EUNSA.
- QUEVEDO, Francisco de (2005): *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*, ed. A. Rey, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dirección A. Rey, volumen III, Madrid, Castalia, pp. 473-95.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1999): *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra.
- SCHWARTZ, Lía e Ignacio ARELLANO, eds. (1998): Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica.
- SULLIVAN, J. P. (1991): *Martial: the unexpected classic. A literary and historical study*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TAPIA Y SALZEDO, Gregorio (1643): *Exercicios de la gineta al príncipe nuestro señor don Baltasar Carlos*, Madrid, Diego Díaz.
- VAILLO, Carlos (1998): “Imágenes matemáticas y economía del discurso en la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo”, en *Littérature et politique en Espagne aux Siècles d’or*, ed. J. P. Étienvre, Paris, Klincksieck, pp. 393-407.
- VEGA MADROÑERO, M^a de la Fe (2006): “La imagen del buen rey en un soneto de Quevedo a Felipe III”, en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, eds. D. Fernández López, F. Rodríguez-Gallego et alii, tomo I, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 368-79.

TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

UN PLEITO SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE *LA DESPRECIADA QUERIDA*, DE JUAN BAUTISTA DE VILLEGAS, Y *LA TRAGEDIA POR LOS CELOS*, DE GUILLÉN DE CASTRO, EN POTOSÍ (1631)

VERÓNICA ARENAS LOZANO
Universitat de València.

En la actualidad al hablar de *cartel* o *cartelera*, todos tendemos a pensar en los sugerentes carteles anunciadores que se fijan por las calles como los cinematográficos, los de representaciones teatrales e incluso, los anunciadores de corridas de toros, género típicamente español, o los publicitarios pero ¿cuándo y dónde surge el *cartel*?, ¿qué funcionalidad ha tenido desde su invención? Sabemos que los primeros carteles surgieron en el último tercio del siglo XVI y su función era meramente informativa, sin intenciones artísticas, textos raramente acompañados de alguna imagen grabada. De hecho, hasta finales del siglo XVIII los carteles conservaron un aspecto austero que ha ido perfeccionándose hasta los conocidos hoy en día. No obstante, nuestro objetivo no es explicar la evolución del cartel desde su invención sino ofrecer –pese a la escasa bibliografía existente sobre el tema– una panorámica general de su uso y función en los Siglos de Oro, centrándonos en el estudio de un cartel desconocido de *La despreciada querida*, comedia autógrafa de Juan Bautista de Villegas atribuida desde fechas muy tempranas a Lope de Vega.

El cartel no sólo se caracterizaba por su valor informativo sino que tenía la función de atraer al público, un público que se dejaba convencer por aquello que le transmitía el cartel en cuestión. Sin embargo, pocos son los carteles conservados¹ Siglos de Oro hecho que contrasta con las numerosas referencias a ellos encontradas tanto en documentos² como en obras literarias de la época³ e incluso referencias a su contenido⁴

¹ Hasta el momento sólo tenemos constancia documental de cuatro carteles de representación, dos de ellos de carácter burlesco encontrados en la Biblioteca Colombina de Sevilla, publicados por Reyes Peña (1984: 247–261). En un artículo posterior, dicha investigadora reproduce los otros dos testimonios gráficos conservados ofreciendo un estudio de conjunto: tamaño, tipo de letra y colorido, información suministrada, etc. (1993: 99–118).

² Numerosos son los casos encontrados entre la documentación en que se hace referencia al uso del cartel como indicativo de representación de una comedia por una compañía determinada, por ello, ofrecemos a continuación un extracto de algunos de ellos. Por ejemplo, en 1622 se da constancia de que aunque el 18 de julio la compañía de Simón Aguado había puesto cartel anunciando una comedia nueva para el día 19 de julio no representaron en los corrales de Madrid (Varey y Shergold, 1973: 240). En un certificado del 26 de abril 1659 se indicaba que se puso “cartel de la compañía de [Sebastián de] Prado y [Alonso de] Olmedo” –posiblemente Olmedo debe ser un error por “[Juan de la] Calle”, coautor de la compañía junto con Prado en esas fechas– este día en el corral de la Cruz de Madrid (Varey y Shergold, 1973: 231). En un certificado, fechado el 16 de febrero de 1661, se indicaba que desde el 12 de febrero hasta Carnaval Juana de Cisneros no podía representar en el Corral por estar ensayando la fiesta grande a S.M. en el Retiro de Madrid, habiendo sido “reñida” por el Marqués de Heliche por haber puesto carteles [en el corral del Príncipe] y haber actuado el día 13 (Varey y Shergold, 1973: 235–36; Pérez Pastor, 1914: 195; Pérez Pastor, 1905: 280). Y este mismo año, se indicaba que a causa de los ensayos, la compañía de Escamilla dejó de representar en el corral de la Cruz, como hizo constar el 8 de julio el escribano que comprobó que la compañía de Escamilla no tenía puesto cartel para representar en la Cruz (Varey y Shergold, 1973: 238; Pérez Pastor, 1905: 288–89). Asimismo, entre las condiciones del contrato firmado en 1673 entre Matías de Castro y Laura [de Herrera, arrendadora del corral de la Montería], se dice que “es condición que el día en que no hubiere gente en la casa corral de la Montería, y estuvieren puestos carteles, se hayan de ajustar la compañía con la dicha Doña Laura, conforme al estilo” (Sentaurens, 1982: 525, n. 58). En 1680 un escribano atestigua que “he visto a las dos del día en el corral despedir la gente que había en él y quitar los carteles que estaban puestos para representar dicha compañía” (Varey y Shergold, 1975: 181).

que dan cuenta de la importancia que debieron tener en nuestro teatro áureo como objeto de reclamo para conseguir la afluencia del público. Aunque, recordemos que en la época había un alto nivel de analfabetismo, y el hecho de que el cartel constase sólo de letras, sin ninguna imagen añadida, restringía el acceso de lectura del público analfabeto.

Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1603) hacía referencia a “Cosme de Oviedo, aquel autor, de Granada tan conocido, que fue el primero que puso carteles⁵” como inventor de la costumbre de anunciar las comedias mediante carteles⁶.

Hay que tener presente que en la época los carteles eran simples papeles o hojas sueltas que se fijaban en determinados lugares públicos para anunciar las representaciones que se realizaban, generalmente, ese mismo día o a la mañana siguiente, y si a este hecho unimos los continuos cambios de cartelera a los que los autores se veían obligados, no es de extrañar que la mayoría de ellos se perdieran. Y este es el caso del cartel de representación de *La despreciada querida* se encuentra en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, con sede en Sucre, en el fondo de la Audiencia de la Plata, serie Expedientes coloniales, año 1631, nº 7, con dieciséis hojas⁷.

La conservación de dicho cartel –que consiste en una simple hoja suelta– se debe a su inclusión en un legajo de documentos notariales –escrituras y poderes– del año de 1631. Se trata de dieciséis folios, con numeración independiente, que corresponden a un proceso judicial emprendido, el 3 de mayo de 1631, por el autor de comedias Antonio

³ Reyes Peña (1984: 247 n. 2) ofrece varios ejemplos de obras literarias en las que se recogen alusiones a carteles, como *El viaje entretenido* (1603), en el que Agustín de Rojas Villandrado hace referencia al actor Cosme de Oviedo como inventor de tales carteles, como más adelante veremos.

⁴ En el apartado 6º del «Reglamento de teatros de 1608» se dice: “6. Que en los carteles, pongan [los autores] claramente las comedias que han de hazer, y representen cada dia, y el que por justa causa lo dexare de hazer, de quenta dello al señor del Consejo so la dicha pena», cito a través de Varey y Shergold (1971: 48).

⁵ Véase el testimonio recogido por de la Granja (1989: 91) que enmienda el pasaje de la obra de Rojas Villandrado que cito (*El viaje entretenido* (1603), 1972: 158). El sistema vigente antes de que surgiera el cartel era el de anunciar las comedias pregonando al son de un tambor, como bien indica el autor Nicolás de los Ríos “Fui a buscar un tamborino, hice una barba de un pedazo de zamorro y fuime por todo el pueblo pregonando mi comedia” (*El viaje entretenido* (1603), 1972: 133–34), o en 1602 el testimonio de Luis Téllez de Guzmán que se comprometía con el autor Luis de Oviedo para tocar el tambor antes de la representación para atraer a la gente a ver las comedias (Rodríguez Marín, 1914: 174; Sentaurens, 1982: 402).

⁶ En diversos documentos se indica que la tarea de algunos actores consistía en escribir y poner los carteles de las comedias de la compañía de la cual eran miembros. Por ejemplo, en 1594 el actor Alonso del Castillo se comprometía para escribir los carteles de las comedias en la compañía de Alonso de Cisneros (Fernández Martín, 1988: 34–35; Rojo Vega, 1999: 294). En 1603 Dionisio Vázquez se concertaba con el autor Antonio Granados para representar “todas las comedias y entremeses, públicos y secretos, y sirviendo y haciendo todo lo demás que se me ordenare, y haciendo carteles, y yendo a todas las partes que fuere la compañía” (San Roman, 1935: 84). Asimismo, en 1616, otro actor, Pedro de Herrera, se comprometió a escribir los carteles y apuntar las comedias (LLorden, 1974: 155). En fechas más tardías se concertó Pedro de Palacios “en el ministerio de apuntar, sacar papeles y hacer los carteles” (Rojo Vega, 1999: 349), Francisco de Rueda, en 1638, “para apuntarles las comedias y hacerlas y hacer carteles” en la compañía de Bartolomé Romero (Pérez Pastor, 1901: 281), y en el año siguiente, 1639, Agustín Romero para “apuntar y hacer carteles” en la compañía de Francisco Vélez de Guevara, Pedro de Cobaleda y Francisco Álvarez [de Vitoria] (Pérez Pastor, 1901: 308). En un documento de finales de siglo se especifica que Domingo de la Cueva, apuntador de la compañía de José Antonio Guerrero y dicho autor tenían que hacer los carteles con los títulos de las comedias que la compañía fuese a representar (Pascual Bonis, 1990: 173–78).

⁷ Agradezco especialmente a María Elisabeth Mollinedo, secretaria del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, el haberme facilitado la signatura de este cartel así como su cordialidad al facilitarme con rapidez y eficacia, tanto el cartel de representación como toda la documentación conservada en relación al pleito en que se insertaba.

de Encinas contra el también autor de comedias Francisco Hurtado por 800 pesos. Es esta documentación inédita del citado pleito la que presento brevemente, por razones de espacio, en este artículo y que analizo más ampliamente en mi Tesis doctoral.

La rivalidad entre ambos autores se debía a que Francisco Hurtado “representante, residente en esta villa imperial de Potosí⁸” había incumplido una escritura de obligación, fechada en Potosí (Bolivia) el 12 de marzo de 1631, por la que se comprometía con Antonio de Encinas a no representar con su compañía en la Ciudad de la Plata “para donde estoy de partida”, cuatro de las comedias que “están en la dicha mi compañía y que se intitulan: *El ingrato*⁹, *La despreciada querida*¹⁰, *El [¿desprecio?] con fuego* [y] *La tragedia por los celos*¹¹” más otras tres “*El purgatorio de San Patricio*¹², *En los indicios la culpa*¹³ [y] *El dudoso en la venganza*¹⁴” que le había entregado Antonio de Encinas el mismo día de la firma de dicha escritura y que desde ese momento incorporaba en su repertorio. En caso de representar alguna de las siete comedias, pagaría una multa de “cuatrocientos pesos corrientes de a ocho reales que es lo que se podrá sacar de la entrada” por comedia realizada.

Sin embargo, en una escritura posterior, fechada el 28 de mayo del mismo año, el procurador Antonio González del Pino, en virtud del poder entregado por Antonio de Encinas “residente al presente en la ciudad de Potosí” el 19 de mayo y en nombre de dicho autor, presentó una demanda contra Francisco Hurtado “ansimesmo autor de comedias que al presente representa en esta ciudad [de Potosí]” por incumplir lo acordado, acusándolo de representar “en dicha ciudad dos comedias de las contenidas en la dicha escritura, nombradas la una, *La despreciada querida* y, la otra, *La tragedia por los celos*, como consta de la una dellas por ese cuartel y testimonio que me dio

⁸ Para facilitar la lectura, en la transcripción que se ofrecerá de diversos fragmentos a lo largo del presente artículo, desarrollo las abreviaturas, sigo el uso moderno en la acentuación y en el empleo de las letras mayúsculas y minúsculas y doble r- inicial, que reproduzco como simple, y puntúo y separo las palabras con criterios actuales.

⁹ Morley y Bruerton (1968: 483, 606) la incluyen dentro de las “comedias dudosas” de Lope de Vega, escrita entre 1620–35, ya que se conserva una *Suelta* a su nombre pero, como bien indican, también existen otras *Sueltas* a nombre de Calderón. Por otro lado, el hecho de que dicha comedia ya se estaba representando en 1631 reduce el período hipotético de su elaboración, es decir, de 1620 a 1630.

¹⁰ Comedia autógrafa de Juan Bautista de Villegas aunque desde fechas muy tempranas circulaba por los teatros a nombre de Lope de Vega. Sobre la dudosa autoría de la comedia de *La despreciada querida*, véase Arenas Lozano (2004: 127–134).

¹¹ Según Paz Melia, en la B.N.M. se conserva una copia manuscrita de *La tragedia por los celos* con una nota final en la que se indica: “Acauóla D. Guillén de Castro en Madrid a 24 de diciembre de 1622 años para Antonio de Prado. Sacóse del verdadero original fielmente y está a la letra con él Fr. Antonio López de la Madrid”. La obra lleva licencias de 1628 y contiene una indicación en la primera página precisando que “sacóse del verdadero original, fielmente, en el año 1627” (Paz y Melia, 1899: 302, n° 3299; CM1, 431).

¹² Autógrafo Ms. Res. 89 conservado en la B. N. M. con licencia de representación en Valencia el 8 de octubre de 1640, otra de 1652 para Madrid, por Juan Navarro de Espinosa (Urzáiz, 2002: 194). Atribuida a Calderón y sabemos que figuraba en el repertorio de Juan Jerónimo Valenciano en 1628 (Mérimee, 1985: 176; Rennert, 1907–08: 50). Hay constancia de que en España el jueves 10 de junio de 1683 la compañía de Matías de Castro realizó una representación particular en el Palacio del Alcázar (Subirats, 1997: 471; Varey y Shergold, 1973: 244) y, en 1716 se representó los días 26 y 27 de septiembre por la compañía de Francisco Antonio (Alonso Cortés,

¹³ Existía un autógrafo de 1620 en Osuna, hoy perdido (otro en Parma). Es de Lope de Vega (Urzáiz, 2002: 567, 661).

¹⁴ También conocida como *Las canas en el papel y dudoso en la venganza*. Atribuida a Calderón en la *Parte XIV de “comedias nuevas”* (Madrid, 1660), aunque él mismo dijo que no era suya (Urzáiz, 2002: 237). Fue representada el 31 de agosto de 1631 por Lorenzo Hurtado (Shergold y Varey, 1963: 224).

Diego Gutiérrez, escribano público, de haberse desfijado en presencia de tres testigos que presentó con el mismo juramento”.

Aunque entre la documentación no se conserva ninguna escritura en la que Francisco Hurtado reconociese el incumplimiento, de la escritura anterior se desprende que sí llegó a representar dos de ellas, *La despreciada querida* y *La tragedia por los celos*. Es más, gracias a una escritura, fechada el 3 de mayo de 1631, sabemos que la comedia de *La despreciada querida* se representó el sábado 3 de mayo de 1631, en la Ciudad de la Plata (Bolivia) pues en ella, Diego Gutiérrez, escribano de la Ciudad de la Plata (Bolivia), hacía constar que “doy fe que hoy sábado tres de mayo como a las tres horas de la tarde poco más” Antonio González de Pino en nombre de Antonio de Encinas “me pidió le diese testimonio como quitaba [de la pared] de la esquina de las casas de la [...] un papel escrito [pegado] que decía lo siguiente: La famosísima comedia de La despreciada querida de Lope de Vega, nueva de esta última parte que agora vino, se representa oy sábado” y aportó como testigo al padre Fray Pedro Gutiérrez, caballero de la Orden de [...] de la Merced y a Miguel Gutiérrez de Guerra, colegial [...].

El cartel de representación conservado de la comedia de *La despreciada querida* al que hacíamos referencia anteriormente, es el “papel escrito” mencionado en dicha escritura, que Antonio de Encinas arrancó de la pared y que aportó, como prueba inculpatoria, en la demanda de acusación interpuesta contra Francisco Hurtado por haber incumplido su compromiso.

El proceso legal siguió al menos hasta el mes de julio pues entre el legajo de documentos se conservan varias escrituras posteriores a las señaladas, datadas los días 3, 5, 12 y 20 de junio de 1631 y los días 4 y 8 de julio del mismo año.

En la escritura del 3 de junio Francisco Hurtado reconoce haber recibido una demanda de Antonio González del Pino, en nombre de Antonio de Encinas, “en que pide se despache al dicho su presente recaudo para cobrar de mí ochocientos pesos que dice le devo del interés de cierta escritura” pero que se niega a pagar y ordena “mande se ponga en la causa la protestación que hago de alegar escepciones dentro del término de la ley y pido juez y costas y para ello”.

Ante la negativa de dicho autor, el apoderado de Antonio de Encinas, a través de varias escrituras, pide a *Vuestra merced*, el día 5 de junio, que impida que represente, como ya hizo, las comedias que se comprometió a no representar en escritura anterior, porque “la pasqua que viene trata de representarlas” mientras que en otra, fechada el 12 de junio, pide a *Vuestra merced* que obligue a Francisco Hurtado a pagarle los 800 pesos por las dos comedias “que hasta agora ha representado”. Pero no debió recibir respuesta por parte de las autoridades judiciales tal y como se desprende de una nota, del 21 de junio, por la que el juez de provincia indica que “esta causa se acumula a la que está en esta audiencia [de la Ciudad de la Plata]”.

A estas demandas interpuestas por Antonio González, en nombre del autor Antonio de Encinas, siguen las consiguientes escrituras con las respuestas del autor Francisco de Hurtado, fechadas el 20 de junio y los días 4 y 8 de julio de 1631 en la Ciudad de la Plata. En ellas, el autor demandado pide justicia ante *Vuestra Alteza* acusando de rebeldía a Antonio de Encinas por no responder a una notificación suya en la que le pedía que “se declarase por pasado en cosa juzgada el auto o decreto” pues el juez de provincia había ordenado archivar el caso.

La última huella documental, que evidencia el largo proceso de la querrela criminal entre ambos autores, se pierde en la última de las escrituras mencionadas, la del 8 de julio de 1631. No obstante, tras la lectura de todos los documentos conservados da la

impresión de que la querrela se alargaría hasta fechas tardías pues ninguno de los dos autores parecía estar dispuesto a ceder ante las peticiones de su rival.

El cartel de representación de la comedia *La despreciada querida* (1621) que se incluye entre la documentación estaba destinado a desaparecer tras cumplir con su única función: la de anunciar la representación de la comedia, pero se conservó como prueba material de que Francisco Hurtado la había representado en la ciudad.

En cuanto al tipo de papel, es de la época, sin filigrana, y está más ajado que el de las hojas de los documentos que se incluyen en el legajo. No es de extrañar este hecho pues antes de aportarse como prueba material sirvió como cartel, expuesto en la vía pública mientras que el resto de papeles corresponden a escrituras. Sus dimensiones son de 31 cm. de alto por 42 cm. de ancho.

Todo el cartel está escrito con tinta negra en carácter cursivo indicando el título de la comedia –*La despreciada querida*–, el nombre del dramaturgo al que se le atribuye –Lope de Vega¹⁵–, el importante anuncio de comedia “nueva”¹⁶, es decir, jamás vista en la ciudad, lo que aseguraba una mayor afluencia de público, seguido de “de esta húltima Parte que agora vino¹⁷” y el día de la representación –oy sábado¹⁸–. En el lateral izquierdo inferior, en letra de otra mano y prácticamente ilegible, puede leerse “Chitóse [...] Pedro Gutiérrez, caballero de la orden de [...] de la merced y Miguel Gutiérrez de Guerrero, colegial del colegio [...]”. Si recordamos los nombres de los dos testigos que el escribano Diego Gutiérrez certificó que habían visto cómo Antonio de Encinas había arrancado el papel de la pared, observamos que ambos coinciden. Dicha coincidencia así como la palabra “Chitóse” nos induce a pensar que esta información fue añadida con posterioridad, es decir, una vez entregado el cartel al escribano.

Esta es la última fecha –mayo de 1631– en que tenemos documentada la representación de la comedia y, sobre todo, la única noticia de representación de *La despreciada querida* fuera de la Península.

Hasta el momento desconocemos la trayectoria profesional de los directores de las compañías, Antonio de Encinas y Francisco Hurtado. No aparecen documentados entre los más de 6.000 biografiados que se han reunido en la base de datos del *Diccionario de actores del Teatro Clásico Español*¹⁹. Quizá fueron autores profesionales nacidos en América que representaban con sus compañías en los teatros fijos de las cortes y ciudades importantes, como lo era Potosí, rica zona minera en la época, pero su identificación resulta complicada ya que en América no existía una asociación que acogiera a los actores, a diferencia de España donde en 1632 se fundó la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, primera asociación de carácter gremial de los actores

¹⁵ Recuérdese lo indicado en una nota anterior acerca de la atribución de esta comedia a Lope de Vega. En América, Lope de Vega fue uno de los dramaturgos más afamados durante los Siglos de Oro cuyos textos eran de gran circulación en el Virreinato, junto a los de Góngora, Calderón o Rojas Zorrilla. Por tanto, el hecho de que la comedia a representar fuera una de las suyas servía como reclamo en el cartel para atraer al público.

¹⁶ Obsérvese el concepto de “nueva”, en 1631, cuando dicha comedia empezó a representarse diez años antes en España, concretamente en mayo de 1621 en Valencia. Véase Arenas (2004: 131).

¹⁷ Si interpreto correctamente el cartel se podría aludir a la *Parte XXIII* de comedias de Lope, Valencia, 1629. Sobre los problemas de esta *Parte*, véase Profeti (1988) y Hernández (1992). De este asunto trato más ampliamente en mi Tesis.

¹⁸ Por las declaraciones del escribano Diego Gutiérrez sabemos que se trata del sábado 3 de mayo de 1631, y que el cartel ya se había colocado por la mañana temprano, como era costumbre, pues dicho escribano da fe de lo acaecido a las tres de la tarde del mismo día.

¹⁹ Proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, hoy Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (nº de referencia HUM 2005–00560/FILO) en el que colaboro como becaria FPI, bajo la dirección de la Dra. Teresa Ferrer Valls. La existencia de esta base de datos en la que se han vaciado alrededor de unas doscientas fuentes bibliográficas, me ha sido de estimable ayuda.

españoles, aunque sí que dependían de algún hospital o de la Hermandad que los regentaba. Así, el Coliseo de Potosí dependía del Hospital de la Vera Cruz, creado por el Virrey Toledo para la curación gratuita de los indios que trabajaban en las minas y los ingenios²⁰. También cabe la posibilidad de que fuesen directores teatrales españoles que llegasen con sus compañías a América y trajesen en su repertorio obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón. De hecho, según Ramos (1998, 77, 93), en la Península se hablaba mucho de aquellos audaces actores que habían partido para “hacer las Américas” que bien pudieron ser jóvenes talentosos aún desconocidos.

El hallazgo de este cartel de representación de *La despreciada querida* conservado en Bolivia así como el análisis de la documentación que aquí he presentado brevemente²¹, contribuye a ampliar una de las parcelas de estudio del teatro de Siglo de Oro prácticamente desconocidas: la referida a los carteles de representación.

²⁰ Wilde, Maritza (1998: 282).

²¹ Lamentablemente, por límites de espacio no es posible reproducir en la presente comunicación la ilustración de dicho cartel. No obstante, remito a Barnadas y Forenza (2000: 576) donde se ofrece dicha imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, Narciso (1923): *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- ARENAS LOZANO, Verónica (2004): “Juan Bautista de Villegas: un autor-actor del siglo XVII”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura Hispánica*, Valencia, Servei de Publicació de la Universitat de València, 2004, pp. 127-134.
- ARZANS DE ORSÚA Y VELA (2000): *Relatos de la Villa Imperial de Potosí*, Plural editores.
- BARNADAS Y FORENZA (2000): “Noticias sobre el teatro en Charcas (siglos XVI-XIX)”, *Anuario 2000*, Biblioteca y Archivo Nacionales de Bolivia, Sucre, pp. 557-576.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis (1988): *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid– Estudios y Documentos, nº XLIV.
- GEMELLI CARRERA, Giovanni (1983): *Viaje por la Nueva España*, México, 1927, Edición facsimilar, México, J. Porrúa.
- GISBERT, Teresa (1968): *Esquema de la Literatura Virreinal en Bolivia*, La Paz, ed. Universidad Mayor de San Andrés.
- GRANJA, Agustín de la: “Una coma omitida en El viaje entretenido”, en *La edición de textos. Actas de I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, Londres, Tamesis Books, pp. 227-30.
- GRANJA, Agustín de la (1989): “Cosme, el que carteles puso. A propósito de un actor y su entorno”, en *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 3 vols., vol. II, pp. 91-108.
- HANKE Y MENDOZA (eds.) (1965): *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Providence, Brown University Press, 3 vols.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Erasmo (1992): “Una desconocida parte de comedias de Lope (Parte XXIII, Valencia, 1629)”, en *Criticón*, nº 56, pp. 179-186.
- LOHMANN VILLENNA, Guillermo (1945): *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla.
- LLORDEN, Andrés (1974): “Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)”, *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, 26, pp. 137-58.
- MORLEY Y BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PASCUAL BONIS, María Teresa (1990): *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, Gobierno de Navarra.
- PAZ Y MELIA (1899): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1901): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Primera Serie, Madrid, Imprenta de la Revista Española.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1905): *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, t. I, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1914): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Segunda Serie, Burdeos, Feret.
- PROFETI, M. Grazia (1988): *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger.
- RAMOS SMITH, Maya (1998): “Actores y compañías en América durante la época virreinal”, en *II Congreso Iberoamericano de teatro: América y el teatro español del siglo de Oro*, ed. Concepción Reverte y M. de los Reyes, Cádiz, pp. 77-89.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (2004): “Lugares de representación y escenografía en la España barroca”, en *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*, coord. por J. C. Hidalgo, ISBN 84-8266-435-2, pp. 133-186.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (1984): “Dos carteles burlescos del siglo XVII”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº3, Ed. Universidad Complutense, Madrid, pp. 247-261.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (1993): “Los carteles de teatro en el Siglo de Oro”, en *Criticón*, 59, Toulouse, pp. 99-118.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Fernando (1914): “Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, I, pp. 60-66, 171-82, 321-49.
- RODRÍGUEZ, Orlando (1998): “Lugares de representación en América durante la época virreinal”, *Rodríguez, Orlando*, en *II Congreso Iberoamericano de teatro: América y el teatro español del siglo de Oro*, ed. Concepción Reverte y M. de los Reyes, Cádiz, pp. 49-65.
- ROJAS VILLANDRADO, Agustín de (1972): *El viaje entretenido (1603)*, ed., introd. y notas de J. P. Ressayot, Madrid, Castalia.

- ROJO VEGA, Anastasio (1999): *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Ayuntamiento de Valladolid.
- SAN ROMÁN, Francisco de B. (1935): *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta a Góngora.
- SENTAURENS, Jean (1982): *Seville et le théâtre. De la fin de Moyen Âge à la fin du XVIIe. siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 2 vol.
- SHERGOLD Y VAREY (1963): "Some palace performances of seventeenth-century plays", B.H.S., XL , pp. 212-241.
- SUBIRATS, Rosita (1997): "Contribution a l'établissement du repertoire théâtral á la cour de Philippe IV et de Charles II", *Bulletín Hispanique*, LXXIX, pp. 401-79.
- SHILLING, Hildburg (1985): *Teatro profano en la Nueva España*, México, UNAM.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- VAREY Y SHERGOLD (1971): *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books.
- VAREY Y SHERGOLD (1973): *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España IV.
- VAREY Y SHERGOLD (1975): *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España V.
- WILDE, Maritza (1998): "Presencia del Siglo de Oro en Potosí", en *II Congreso Iberoamericano de teatro: América y el teatro español del siglo de Oro*, ed. C. Reverte y M. de los Reyes, Cádiz, pp. 281-287.

FUNCIÓN DRAMÁTICA DEL ROMANCE «BUEN CONDE FERNÁN GONZÁLEZ» EN *LOS CARBONEROS DE FRANCIA*⁵³⁵

JOSEFA BADÍA HERRERA
Universitat de València

Desde Menéndez Pidal (1899) sabemos que, en la *Comedia de la libertad de Castilla* y en *El conde Fernán González*, de Lope de Vega, se insertan refundiciones del romance tradicional: “Buen conde Fernán González”. Este romance aparece, además, en otro texto dramático del Siglo de Oro: *Los carboneros de Francia*⁵³⁶, comedia inédita contenida en el código manuscrito II-463 de la Real Biblioteca (ff. 243r.-261v.). El volumen, que formó parte de la colección teatral del Conde de Gondomar, está integrado por catorce comedias, compuestas y reunidas en las dos últimas décadas del siglo XVI (Arata, 1997). El interés de la aparición de otro testimonio del célebre romance, a mi modo de ver, no reside sólo en las variantes respecto a las versiones conocidas, sino, sobre todo, en su funcionalidad de cara al desarrollo de la trama dramática.

No deja de ser significativo el contraste de los géneros dramáticos a los que se adscriben las tres obras citadas. Tanto *La libertad de Castilla* como *El conde Fernán González*, son dos dramas historiales vertebrados en torno a la figura épico-mitológica del conde artífice de la liberación castellana de los reinos de Navarra y de León⁵³⁷. Por el contrario, *Los carboneros de Francia* es una comedia palatina que se ubica en un marco temporal no precisado y en una Francia –física y, sobre todo, psicológicamente–lejana de la Península Ibérica, que son el principio distanciador necesario para el desarrollo de una acción dramática con un componente político considerable. La desvinculación de un espacio y un período cronológico concreto, consustancial al género palatino, reafirma la posibilidad de leer el romance, no como elemento anecdótico o colorista, sino en clave simbólica y con función esencial para perfilar la figura de uno de los protagonistas de la comedia: el Rey de Francia

⁵³⁵ El presente trabajo se beneficia de la beca de investigación del Programa Nacional de Formación del Profesorado Universitario (FPU), concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia, y se inscribe en el marco de los proyectos de investigación del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls y del *Diccionario de motivos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dirigido por el Dr. Joan Oleza Simó, en los que participo. Ambos proyectos están financiados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (ref. HUM2005–00560/FILO y BFF2003–06390, respectivamente).

⁵³⁶ Esta comedia palatina es distinta de un drama caballeresco, de título muy similar, *Los carboneros de Francia y Reina Sevilla*, compuesto por Mira de Amescua y de la comedia *Los caballeros nuevos y carboneros de Tracia*, cuya copia manuscrita, realizada en 1608, se conserva en la Biblioteca Nacional Española (Ms. 15.284). *Vid.* Fernández Siles, 1996 y Martínez Crespo, 1996.

⁵³⁷ Sobre la figura del Conde castellano, *vid.* Peña Pérez (2005). La *Comedia de la libertad de Castilla por el Conde Fernán González* fue publicada en el volumen de *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, Crasbeeck, Lisboa, 1603. A pesar de la atribución que figura en la edición, la autoría de esta obra no corresponde a Lope de Vega. La obra, escrita en “lengua antigua”, ha sido editada por Gabriella Zoller (Verona, 1986), quien atribuye la autoría de la misma a Alfonso Hurtado de Velarde, apoyando su argumentación en un análisis métrico–estilístico en relación con la *Tragedia de los siete Infantes de Lara* y con la *Comedia de las haçañas del Cid, y su muerte, con la tomada de Valencia*, que fue publicada en el mismo volumen que la citada *Comedia de la libertad de Castilla por el Conde Fernán Gonçales* (ed. cit. pp. 13–15). La tragicomedia de *El Conde Fernán González* fue editada, además de por Menéndez Pelayo, por Raymond Marcus (París, 1963). En adelante, citaremos estas dos obras por las ediciones de Zoller y Marcus.

Los carboneros de Francia retoma y escenifica los materiales presentes en el relato ejemplarizante y enraizado en la tradición oral que narra el personaje de Amintas a Florián en el *Coloquio de la vida pastoril* (Torquemada, 1994: 315-20)⁵³⁸. El episodio sobre el premio que recibe un hombre humilde por su trato servicial y generosa hospitalidad es secundado, con aparente fidelidad, por la comedia, que mantiene detalles formales concretos, lo que respalda la consideración de éste como fuente de inspiración de aquélla. Sirvan, como ejemplo, el ofrecimiento de las dos pastoras de llevar al Rey a casa de su padre; la discusión entre éste y el carbonero sobre quién debía ocupar la cabecera de la mesa; el tiempo en que transcurren los hechos, dos días; el intento de pago por parte del Rey con un anillo; la recompensa de la exención de impuestos solicitada para los carboneros; o la entrada de las dos hijas del carbonero al servicio de la Reina como damas, que contraerán matrimonio con dos caballeros de la Corte⁵³⁹. Sin embargo, en *Los carboneros de Francia* el motivo del rey perdido en la cacería y acogido por un carbonero se ensambla en un macro-entramado que es ajeno al relato tradicional y que, en última instancia, es el eje de la acción dramática. En el relato tradicional no se detecta ninguna alusión (explícita ni implícita) que cuestione el comportamiento del rey, ni que arroje tintes negativos sospechosos sobre su persona. Por el contrario, la comedia plantea, desde el primer momento, las pretensiones incestuosas de un Rey, que está casado, pero trata de aprovecharse de Marcela, doncella que acaba de quedar huérfana y está bajo la protección de su tío. Para ello, no duda en utilizar como tercero a su vasallo César, caballero que está enamorado de dicha dama. El rey hace oídos sordos a éste, que le recrimina su actitud injusta y desleal con los servicios que el padre de Marcela había prestado a la corona: “a ti te afrentas por cierto,/ pues que por muerto le cuentas,/ que el rey que pretende gloria/ no por muerto al bueno olvida [...]” (f. 244r.).

Detengámonos en el contexto dramático concreto en que se inserta el romance de Fernán González en *Los carboneros de Francia*. Tras la acogida del carbonero en su casa, el Rey y sus hombres regresan a la Corte, en la que ya se encuentra Marcela. Hasta allí la ha llevado César, cumpliendo con el mandato real y en contra de los deseos de su tío Lelio, que descubre las verdaderas intenciones del monarca, a quien desearía igualar en poder para responder a su amenaza. Le entrega a su sobrina entre lamentos por la injusticia perpetrada, alegando que: “no sé lo que determina. / Rabio cuando aquesto llego/ y no se la doy ¡ah cielo!/ a él porque es un hombre,/ mas dóisela a solo el nombre/ de rey, que le ha dado el suelo” (f. 247v.). El encuentro entre Marcela y el Rey revela una figura femenina hábil en sus razonamientos y firme en sus convicciones, capaz de rebatir el lenguaje del cortejo y la autoridad del Rey: “Esclava soy, y Vos, Rey/ [...] pero sé que al Rey también/ le obliga mejor la ley/ [...] que, aunque esclava, soy honesta/ y es bien que mires por mí” (f. 252v.). La inesperada presencia en la sala de la Reina obliga al Rey a esconder a Marcela en un “retrete”. Mientras los músicos tocan, el Rey distrae a la Reina para que César logre sacar a Marcela. Lo cómico de la situación, provoca que los músicos no puedan evitar reírse y dejen de tocar por unos momentos. La Reina, que no ha visto nada y no entiende a qué vienen tantas risas, pide explicaciones, pero nada consigue averiguar.

Ya sin la presencia de los Reyes, los músicos comentan, con ironía, la escena que acaban de presenciar. En ese momento, el mayordomo del Rey de Francia solicita de los músicos que le canten un romance. Si leemos al pie de la letra las palabras del mayordomo, su petición es la excusa que éste pone para cambiar de tema:

⁵³⁸ Sobre el cuento y su incidencia en el teatro, *vid. El villano en su rincón* (Lope de Vega, 1987: 23–25).

⁵³⁹ A diferencia del cuento de Torquemada, en la comedia no aparece la figura de la mujer del carbonero y el Rey no va a caballo (probablemente por condicionamientos derivados de la puesta en escena).

Naide en aqueso se meta.
 Búsqese plática nueva.
 ¿No cantaréis, por mi gusto,
 un romance no del tiempo?
 No porque no es pasatiempo
 oílos, y de ellos gusto,
 mas porque a mi oreja,
 y nace de que soy viejo,
 le suena muy bien el deyo
 de un romance y letra vieja (f. 254v.)

En su intervención, el mayordomo establece la distinción entre romances antiguos y romances nuevos, decantándose en favor de los primeros por su sonoridad, es decir, por cuestiones de ritmo y rima. Y, pese a su declaración de intenciones, este romance puede ser una respuesta irónica, una entreverada crítica al monarca, sirviéndose del espejo de la lejanía espacial y temporal, por lo que no supone un cambio de tema, sino una prolongación del anterior.

Los músicos comienzan a cantar, advirtiéndole que el romance “no lo tenemos de Francia,/ sino de provincia extraña/ [...] de España”⁵⁴⁰:

Buen conde Fernán⁵⁴¹ González el buen⁵⁴² rey envía por vos, 1
 que vayades⁵⁴³ a las cortes que se armaban⁵⁴⁴ en Leone.
 Buen conde si allá vos ýdes⁵⁴⁵, daros han buen galardone
 daros han⁵⁴⁶ a Palenzuela y a Palencia la mayore⁵⁴⁷,
 daros han las nueve villas y con ellas a Carrione⁵⁴⁸, 5
 daros han⁵⁴⁹ a Torquemada la torre de Mormojone⁵⁵⁰.
 Buen conde si allá non ýdes, tener han vos por traidore⁵⁵¹.
 Mensajero sois, amigo, no merecéis culpa, none⁵⁵².
 pero dirasle tú al Reye que no quiero ir allá none⁵⁵³.
 Villas y castillos tengo, todos a mi mandar sone⁵⁵⁴, 10
 dellos me dejó mi padre, dellos me ganara yone⁵⁵⁵.

⁵⁴⁰ Según Menéndez Pidal (1899: 454–55, 430), el romance se publicó, por primera vez, en el *Cancionero de romances*, sin año, impreso en Amberes por Martín Nuncio (en las notas que siguen, me referiré al mismo como testimonio *A*); en el *Cancionero de romances de 1550*, del mismo Nuncio (en adelante, *B*); en la *Silva de romances de 1550*, impresa en Zaragoza por Esteban Núñez (en adelante, *C*); y en “suelto, glosado por Alonso de Alcaudete” (en adelante, *D*). Reproduzco las lecturas diferentes de estos testimonios a partir de la edición realizada por el citado estudioso.

⁵⁴¹ En *D*, “Hernan”

⁵⁴² El apelativo “buen”, calificando al Rey, hace que el verso sea hipermétrico. No aparece en *A*, *B*, *C* ni *D*.

⁵⁴³ En *D*, “vades”

⁵⁴⁴ En *A*, *B*, *C*, “hazian”. En *D*, “hazen”.

⁵⁴⁵ En *A*, *B*, *C* y *D*, “que si vos allá vais, conde”

⁵⁴⁶ En *A*, *B*, *C*, “daros ha”.

⁵⁴⁷ En *A*, *B*, *C* y *D*, “mayor”

⁵⁴⁸ En *D*, falta este verso. En *A*, *B*, *C*, “dar os ha las nueve villas, con ellas a Carrion”

⁵⁴⁹ En *A*, *B*, *C*, “daros ha”.

⁵⁵⁰ Después de este verso, en *D* figura un verso que corresponde al suprimido antes: “os dará las nueve villas con ellas a Carrion”; en *B*, se añaden dos versos: “Daros ha a Tordesillas y a Torre de Lobatón, y si más quisieredes, conde, daros han a Carrion”.

⁵⁵¹ En *A*, *B*, *C* y *D*, “no ydes”; “dar os yan”. Después de este verso, en *A*, *B*, *C*: “Allí respondiera el conde/ y dijera esta razón”; en *D*, “Alli hablara el buen conde”.

⁵⁵² En *A*, *B*, *C* y *D*, “Mensajero eres, amigo, no mereces culpa no”.

⁵⁵³ En *A*, *B*, *C* y *D*, “que yo no he miedo al rey ni a cuantos con él son”.

⁵⁵⁴ En *A*, *B*, *C* y *D*, “son”.

Las que me dejó mi padre, poblélas de ricos homes⁵⁵⁶,
 las que yo me hube ganado⁵⁵⁷, poblélas de labradores,
 quien no tenía más de un buey, dábale otro que eran dose⁵⁵⁸,
 y al que se casaba su hija, doile yo muy rico done⁵⁵⁹. 15
 Cada día que amanece⁵⁶⁰, por mí hacen oraciones,
 no la hacen por el Rey aunque era mayor señore⁵⁶¹ (ff. 254v.-255r.)

Tres factores connotativos distintos potencian la asociación lógica, que derivará en la inserción del romance en *Los carboneros de Francia*.

El primero de ellos podría guardar relación con la presencia de la figura del carbonero. En el *Poema de Fernán González*, escrito por un monje de San Pedro de Arlanza alrededor de 1250, se relata un episodio de la crianza y educación del Conde Fernán González, según el cual: “furtol’ vn pobreza[e]llo que labraua carbon,/ tovol’ en la montanna vna grran[d] sazón” (1954: 56). Esta mítica crianza, que no se prosifica en las crónicas, se recoge en el romance “En Castilla no habíe rey/ ni menos emperador [...]”, que se ha conservado en un *Cartapacio de Juan de Pedraza* datado hacia 1575 (Rodríguez-Moñino, 1976: 237-40). Es posible que, en el sustrato cultural de finales del XVI, la leyenda no resultara ajena. En ese caso, cabría pensar que el comportamiento del carbonero ocupado de la crianza de Fernán González se percibía próximo al de “El carbonero y el rey”. Ambos están definidos por un modo de actuar que los honra: el primero de ellos cría a Fernán González como noble, pues: “No le muestra a cortar leña/ ni menos hacer carbón/ muéstrale a jugar las cañas/ y muéstrale justador”(Rodríguez-Moñino, 1976: 238); en el segundo caso, el carbonero, que desconoce estar tratando con el propio rey, le ofrece cuanto tiene y se niega a cobrarle por el alojamiento y manutención.

El segundo factor asociativo tiene que ver con la afición a la cetrería del Rey de la comedia. Éste organiza una cacería para que le sirva como *entretenimiento* hasta la llegada de Marcela a Palacio. Una cacería que conduce la historia a otro ámbito espacial y social: el campo, con el que se introduce la citada trama del carbonero. Pues bien, subrayo la palabra *entretenimiento* porque este Rey parece estar ajeno a la función de gobernador que le es propia, abandonándose a los pasatiempos de la montería y del juego amoroso. Y ahí concuerda con la imagen del Rey D. Sancho de León transmitida en el romancero de Fernán González. Un rey que se deja seducir por el caballo y el azor, signos eminentemente relacionados con la caza, hasta el punto de “vender” su condado. El romancero lo presenta como un rey “risueño” y desprovisto de atributos bélicos (sin espada y sin caballo). De hecho, el romance “Castellanos y leoneses” (Menéndez Pidal, 1899: 430_{ss}), mediante el recurso estilístico de una serie paralelístico-antitética, acentúa la imagen ridícula de don Sancho, extremadamente bien vestido y montado sobre una mula, frente a Fernán González en el vado de Carrión⁵⁶².

⁵⁵⁵ En A, B, C, “yo”. En D, “Dellos me tenía yo”

⁵⁵⁶ En A, B, C, “los que me dexo mi padre poble los de ricos hombres”.

⁵⁵⁷ En D, “Las que me ganara yo”.

⁵⁵⁸ En A, B, C, “dos”. Este verso, falta en D. En B, se añade “al que le faltan dineros también se los presto yo”.

⁵⁵⁹ En D, falta este verso. En A, B, C, “al que casaua su hija dole yo muy rico don”. B añade: “al que le faltan dineros tambien se los presto yo”.

⁵⁶⁰ En D, “todos los dias del mundo”.

⁵⁶¹ En A, B, C, “no la hacían por el Rey que no la merece, non”; D, “no lo hazen [...]”. A, B y C añaden “él les puso muchos pechos, y quitara se los yo”.

⁵⁶² Clavero (1994: 45–72), que aborda un análisis de conjunto del ciclo de Fernán González en el capítulo segundo de su estudio, realiza un análisis de las diferencias entre el romance y los textos cronísticos que abordan dicho enfrentamiento. Weiner (2003, 45–66) ha insistido en la imagen grotesca de rey don Sancho Ordóñez de León el Gordo o el Craso, como monarca poco eficiente y risiblemente inepto.

El tercer elemento asociativo es el más importante y meridiano. Desde el punto de vista temático, el romance, como la comedia, transmite la imagen de un monarca injusto y de un vasallo fiel. La respuesta del Conde al mensajero define una clara conciencia de su valía, de sus posesiones y del cariño que sienten hacia él (y no hacia el Rey) sus súbditos.

Este romance se relaciona tradicionalmente con la estrategia proyectada por el rey Sancho de León, que convoca a Fernán González a las cortes con la intención de apresarle, después de haber incumplido el pago al Conde de su caballo y azor. Así, en *La libertad de Castilla*, la versión del romance que se inserta hacia el final de la obra, como paso previo para un nuevo encuentro en León, evidencia que el Conde tiene presente la deuda, se siente agraviado y replica al mensajero⁵⁶³:

Dizid de mi boca al Rey que non quiero ir allá non,
 que endone sus aguinaldos a quien mejor le ayudó.
 A quien le ayudó, bos digo, mientras yo yazía en prisión,
 a correr las tierras mías por su grado y mi baldón. (p. 135, vv. 2923-2930)
 [...]
 que si las sus tierras quiere, que le fagan buena pro,
 que me page las aloñas del cavallo y del açor. (p. 135, vv. 2947-2950)

Por el contrario, en el *Conde Fernán González*, Lope de Vega inserta el romance antes de la venta del caballo y el azor y modifica sustancialmente la respuesta del Conde al mensajero, dotándola de una sumisión a la figura del monarca:

Mensajero, eres amigo, no mereces culpa, no;
 y es justa ley que te valgan las leyes de embajador⁵⁶⁴.
 Nunca ha sido inobediente el Conde al Rey mi señor;
 ni en las guerras le ha faltado, ni en el campo le dejó;
 si ha días, como tú dices, que a su mandado no voy,
 es porque no me ha dejado el cordobés Almanzor;
 di que parto a obedecelle, y que de camino estoy,
 aguardando a que me den un caballo y un azor. (p. 33)

Esta obra lopesca legítima, en su conjunto, la figura monárquica y atenúa la crítica a don Sancho de León, desviando las acusaciones de sus errores sobre los “caballeros alevos/ aduladores villanos,/ congraciadores livianos,/ de hablar largo, de obrar breves” (p. 63) que circundan al Rey.

Menéndez Pidal recalcó, como una de las diferencias entre la refundición de Lope y la de *La libertad de Castilla*, una diáfana motivación literaria en todos los puntos en los que el romance del drama lopesco difiere del conocido romance tradicional. Frente a ella, advertía que algunas variantes en los versos del romance de *La libertad de Castilla* podrían ser fruto de la existencia de otra versión tradicional. Así, en palabras del citado estudioso, el verso “mensajero sois, amigo,/ no merecéis culpa, none”, “contiene la misma variante que era conocida a Cervantes, sin duda por la tradición oral” (1899: 471). Esta coincidencia en el cambio de la persona verbal se reproduce en *Los*

⁵⁶³ Zoller remarca la fidelidad del romance intercalado en la comedia respecto al romance viejo, afirmando: “H. de Velarde conserva e addirittura accentua la carica di ribellione presente nella composizione, perfettamente coerente con la figura del battagliero conte di Castiglia [...] il nostro autore sa mantenere intatto il fascino del «romance», tanto nel contenuto, quanto nella forma”, *ed. cit.* p. 207.

⁵⁶⁴ Obsérvese, sin embargo, que en este contexto es más difícilmente comprensible la alusión a la ley del mensajero, según la cual, el mandado no es culpado, pues las relaciones entre el Conde y el Rey no son todavía tensas.

carboneros de Francia, que recoge el verso tradicional con idénticas variantes⁵⁶⁵. Quisiera, en este sentido, llamar la atención sobre la variación del verso “pero dirasle tú al reye, que no quiero ir allá none”, pues la negativa del Conde a asistir a las Cortes de León figura también en *La libertad de Castilla* formulada de modo muy similar: “dizid de mi boca al Rey/ que non quiero ir allá, non (p. 135, vv. 2923-2924)”. Coinciden también ambas obras en la interpolación del apelativo “Buen conde” en los versos que introducen los dos períodos condicionales, aunque el orden varía, pues *La libertad de Castilla* indica primero las consecuencias negativas que se derivarían de la no asistencia a las cortes de León, mientras que *Los carboneros* mantiene el orden del romance tradicional:

<i>Carboneros de Francia</i>	<i>La libertad de Castilla</i>
Buen conde si allá vos ýdes	Buen Conde si allá non ides
Buen conde si allá non ýdes	Buen Conde si allá hides

Estos ejemplos vendrían a reforzar la hipótesis de Pidal de la posible existencia de otra versión popular del romance, distinta de la que conocemos, de la que podrían provenir algunas de las variantes del romance de *Los carboneros de Francia*, al que se define, en la comedia, como “viejo”. El distanciamiento cronológico de un romance “no del tiempo”, valorado entusiastamente por el mayordomo, Otón y Persio, y calificado por este último como “antigualla”⁵⁶⁶, concuerda con su caracterización, lingüística y estilísticamente, arcaizante. El citado distanciamiento repercute en la cronología interna de la comedia, imponiendo una lógica temporal que la vincula al período contemporáneo a su escritura. En este contexto, cobran pleno sentido la afirmación del mayordomo, según el cual: “grande fue la libertad/ del conde Fernán González./ No se hallarán dos tales/ agora en la cristiandad./ ¿No es muy bueno aquel decir/ que no quiero ir allá none?”; la declaración de Otón, para quien: “ya en España no se halla/ tal estilo ni romance”, y el cierre de la conversación por parte del mayordomo: “está ya el mundo de modo/ que todo tiene su punto” (f. 255r.). Sus comentarios no sólo se refieren a la estética del romance, sino que remiten una realidad histórica marcada por un distanciamiento respecto a la altiva actitud de Fernán González. Ésta contrasta con un creciente acortesanamiento de una sociedad en la que se guardan extraordinariamente las formas y en la que se profesa un respeto sacro (y, en ocasiones, servil) a la figura que ostenta el poder.

En la conclusión del romance se introduce una nueva variación. En lugar de “cada día que amanece/ por mí hacen oración/ no la hacían por el Rey/ que no la merece, non/ él le puso muchos pechos/ y quitaráelos yo” en *Los carboneros de Francia* figura “aunque era mayor señore”. La eliminación de la mención de la exención de impuestos puede leerse como una muestra más de la motivación del romance. Esta intencionada supresión respondería, en este caso, a la voluntad de un poeta dramático que no quiere dejar lugar a dudas sobre la referencialidad del sujeto que se critica. En el romance es

⁵⁶⁵ En este sentido, adviértase que en otra comedia anónima, titulada *Lucistela*, contenida en el códice II-460 de la Real Biblioteca, y que forma parte, como *Los carboneros de Francia*, de la colección teatral del Conde de Gondomar, el personaje del Senescal cita la frase proverbial con la misma variante que estamos comentando: “mensajero soys amigo/ no mereçais culpa no” (f. 103 v.). Además, aunque Lope de Vega recoge en el *Conde Fernán González* la variante tradicional: “mensajero eres, amigo, no mereces culpa non”, en otras obras (*Por la puente Juana* y *El Sol parado*) toma la frase proverbial con cambio verbal que estamos anotando “Mensajero sois amigo/ no mereçais culpa, non” (*TESO: Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998 [Base de datos en CD-Rom]). El subrayado de la cita, en la que he modernizado la ortografía, es mío.

⁵⁶⁶ El romance ya se calificaba de “antigualla” en la comedia *Eufrosina*, de Ferreira de Vasconcellos (Menéndez Pidal, 1963: 23).

Fernán González quien defiende que liberará a los castellanos de los impuestos del rey leonés. Decíamos que, en nuestro caso, se establecería un paralelismo entre dicho rey leonés y el Rey de la comedia, pero es precisamente este Rey el que libera del pago de los de los impuestos a los carboneros, de modo que, para salvar una hipotética confusión, se modifica el verso final. Por otro lado, hay una cuestión fundamental que induce a pensar que la elección del romance viejo que los músicos deben cantarle al mayordomo ha sido deliberadamente realizada por el dramaturgo y, por tanto, no responde sólo a cuestiones estéticas relacionadas con la introducción de un elemento “tradicional” y superficial a la trama. Durante la recepción con la Reina en palacio, los músicos, según la acotación correspondiente, “cantan una letra” (f. 253v.) pero no se introduce el texto de la canción. La escena posterior de la comida de los Reyes con el carbonero también será amenizada por los músicos: “cantan dos coplas de donaire y dejan otras dos para después” (f. 255v.). En efecto, después se indica: “prosiguen los músicos y dicen otras dos coplas” (f. 255v.). En ninguno de estos casos se introduce el texto de aquello que deben cantar los músicos a diferencia de lo que sucede en el caso del romance.

Como no podría ser de otro modo, *Los carboneros de Francia* concluye con la recompensa del monarca a Claudio, el carbonero, a quien le concede título de hidalgo por sus servicios, y con una triple boda: la de sus hijas, que contraerán matrimonio con los dos nobles de la corte, Otón y Persio, y la de César con Marcela. Así, el restablecimiento del orden en la comedia pasa por el *osado* matrimonio (aunque sólo parcialmente osado, por venir probablemente exigido en el guión del cuento tradicional) que iguala a las dos labradoras (no fingidas, sino verdaderas plebeyas) con los dos nobles más cercanos al Rey y, sobre todo, por la reconciliación de los Reyes gracias al matrimonio entre los dos fieles y nobles amantes, César y Marcela. Pero la restauración del equilibrio en la relación entre el Rey y la Reina no da lugar a dudas. Se produce por la fidelidad de César que, en lugar de desvelarle a la Reina las verdaderas intenciones del monarca cuando los sorprende en la habitación de Marcela, le hace creer que el Rey se encontraba allí para presenciar el desposorio secreto de los amantes. A diferencia de *La libertad de Castilla* —en la que el Rey salda la deuda contraída con el Conde⁵⁶⁷— y de *El conde Fernán González* —en la que don Sancho, tras el segundo episodio de encarcelamiento del Conde, actúa con justicia⁵⁶⁸—, en *Los carboneros de Francia* no se produce un cambio de actitud del soberano que rectifique la trayectoria dramática del personaje. Y es precisamente ahí, en la abierta crítica política al monarca, donde radica la verdadera *osadía* de la anónima comedia *Los carboneros de Francia*.

⁵⁶⁷ “Pagárboslas quiere, Conde,/ lo tal tiene en coraçón” (p. 135, vv. 2952–2952), para lo que envía a un contador.

⁵⁶⁸ Libera de prisión a doña Sancha, que había intercambiado sus vestimentas con su marido para que éste pudiera marchar libre, y merece el elogio de ésta: “¡Oh, cómo a vuestra sangre corresponde/ la liberalidad, en que no hay duda!” (p. 82).

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano (1997): “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)”, *Anuario de Lope de Vega*, 16, pp.53-66.
- CLAVERO, Dolores (1994): *Romances viejos de temas épicos nacionales. Relaciones con gestas y crónicas*, Madrid, Ediciones del Oro.
- Comedia de la libertad de Castilla por el Conde Fernán González* (1603): en *Seis comedias de Lope de Vega*, Pedro Crasbeeck, Lisboa.
- Comedia de los carboneros de Francia* (S. XVI), Real Biblioteca, Ms. II-463, ff. 243r-261v.
- FERNÁNDEZ SILES, Francisca (1996): “Carboneros de comedia”, en *Mira de Amescua en el candelero*, ed. A. Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, v. I, pp. 245-258.
- GRANDE QUEJIGO, Javier, y ROSO DÍAZ, José (2005): “Edad Media y Barroco: una reinterpretación propagandística de la figura de Fernán González”, en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VIII, pp. 85-101.
- HURTADO DE VELARDE, Alfonso, *Comedia de la libertad de Castilla por el Conde Fernán González*, introduzione, testo critico e note a cura di Gabriella Zoller, Verona, Università degli studi di Verona, Facoltà di economia e commercio, Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola, 1986.
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia (1996): “Una comedia amescuana de inspiración foránea: *Los carboneros de Tracia*”, en *Mira de Amescua en el candelero*, ed. A. Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, v. I, pp. 401-409.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, CSIC.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1899): “Notas para el Romancero del Conde Fernán González”, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, v. I, pp. 429-507.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963): *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, ed. D. Catalán, Madrid, Gredos.
- PEÑA PÉREZ, F. Javier (2005): *El surgimiento de una nación. Castilla en su historia y en sus mitos*, Barcelona, Crítica.
- Poema de Fernán González* (1954), ed. Z. Vicente, Madrid, Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1976): *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro*, Barcelona, Ariel.
- SWISLOCKI, Marcha (1996): “Lope de Vega entre romancero y comedia: *El conde Fernán González*”, en *Mira de Amescua en candelero*, ed. A. Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, v. II, pp. 497-506.
- TORQUEMADA, Antonio de (1994): *Obras completas I*, ed. M. Arroyo, Madrid, Biblioteca Castro.
- VEGA, Lope de (1963): *El conde Fernán González*, ed. R. Marcus, Paris, Centre de Recherches de l’Institut d’Etudes Hispaniques.
- VEGA, Lope de (1987): *El villano en su rincón*, ed. J. M. Marín, Madrid, Cátedra.
- WEINER, Jack (2003): *De Rodrigo a Rodrigo en el romancero histórico*, Kassel, Reichenberger.

LAS “EPOPEYAS TRÁGICAS”, ¿UNA CLAVE PARA EL ANÁLISIS DE LA IDEA LOPESCA DE TRAGEDIA?

FLORENCE D'ARTOIS
Université Paris X-Nanterre

1. *En busca de la tragedia perdida: del teatro a la épica*

La presencia del género trágico en la obra del Fénix es una cuestión particularmente resbaladiza que exige del estudioso cautela y astucia. Entre los múltiples espejismos que amenazan a este aprendiz de Ulises en su Odisea crítica, el más engañoso es probablemente el que alimentan los títulos, llamémoslos genéricos, de algunas comedias designadas explícitamente como tragedias¹: la creencia en un género puro que se plasmaría en un *corpus* coherente y precisamente asignable. En efecto, si se mira desde más cerca, se descubren unos fenómenos desconcertantes² que nos llevan a poner en tela de juicio cualquier planteamiento de tipo esencialista. No obstante, el mismo hecho de que Lope empleara conscientemente el término “tragedia” le otorga una realidad incuestionable, por más esquiva que sea, aunque nos convenga estar sobre aviso ante la fácil tentación de ver aristas de tragedia donde no las hay.

En un primer momento, parece pues menos arriesgado partir de lo que Lope nos dice explícitamente al respecto, es decir, idealmente, rastrear todas las ocurrencias del término en su obra. Ahora bien, los títulos genéricos y el paratexto de las comedias son difícilmente explotables. Una dificultad adicional es la casi ausencia de declaraciones teóricas de Lope sobre la tragedia, su dispersión –cronológica y textual– y su falta de coherencia interna: en su gran mayoría, responden a una necesidad circunstancial, la de defenderse de tal o cual ataque, más que a una voluntad de teorización. En cambio, hay un terreno, la épica seria, que además de ser una prueba extrema del desplazamiento de lo trágico más allá de sus límites tradicionales, nos brinda informaciones nada desdeñables sobre la idea que Lope debió de hacerse de la tragedia. Consideraremos tres obras: *La Hermosura de Angélica* (1602), *La Jerusalén conquistada, epopeya trágica* (1609), *La Corona trágica* (1627)³. Dos de ellas se definen efectivamente como “trágicas” y las tres están saturadas de ocurrencias del término “tragedia” o “trágico”⁴. Sin caer en un extremo que consistiría en otorgar un valor genérico a cada ocurrencia,

¹ Para un listado de las mismas, véase Morby (1943: 187–89).

² Las propias designaciones genéricas son movedizas: una misma comedia puede llamarse alternativamente “tragedia”, “tragicomedia lastimosa”, “gran comedia” o “historia trágica”. Cf. *El Duque de Viseo* es designado como “Tragicomedia lastimosa del Duque de Viseo” en el frontispicio de la comedia, los últimos versos rezan “aquí acaba la tragedia del gran Duque de Viseo” y el colofón: “Fin de la tragedia del Duque de Viseo” (Lope, 1615: 147r, 176v). Por más reducido que sea el grupo de las llamadas tragedias, es imposible definir a partir de ellas una fórmula única y unitaria de tragedia. En fin, existen obras –muchas– que presentan características formales parecidas a las tragedias pero que Lope no designó como tales: abundan los ejemplos entre las comedias del primer Lope: *El Casamiento en la muerte*, *Los Comendadores de Córdoba*, *La Campana de Aragón*, *La Reina Juana de Nápoles*, *El Postrergodo de España*.

³ Citamos *La Hermosura de Angélica*, que abreviaremos *HA*, por la edición de Trambaioli (2005); *La Jerusalén Conquistada* (*JC*) por la edición de Entrambasaguas (1951) y *La Corona Trágica* (*CT*) por la edición de Paulson y Álvarez-Detrell (1982).

⁴ En *HA* hemos recopilado 11 ocurrencias del sustantivo y 4 del adjetivo; en *JC* 21 (5 en el paratexto) y 26 (7), y en *CT* 8 (1) y 14 (1).

no escasean los motivos que autorizan un excursus por la épica para aclarar el enigma de la tragedia lopesca:

–en primer lugar, porque el concepto de “epopeya trágica” no es ningún *lapsus calami* de Lope. La idea de un parentesco entre ambos géneros se remonta a la misma *Poética* de Aristóteles⁵ y alimentó los debates de sus comentaristas a lo largo del siglo XVI y hasta bien entrado el XVII: Robortello y Tasso en Italia, Pinciano y González de Salas⁶ en España por citar a las autoridades que más influencia debieron de tener en Lope. Para éstos, tragedia y epopeya son dos modalidades –dramática y narrativa– de una misma especie de fábula⁷:

–en segundo lugar, por unas características cronológicas y estructurales propias de la economía de la obra del Fénix: la producción épica y dramática discurren paralelas y las tres epopeyas corresponden a tres hitos temporales (respectivamente 1590-1604, 1604-1612 y de finales de los años 1620 en adelante) en torno a los que se concentran los intentos de Lope dramaturgo en el campo de la tragedia. Por fin, si bien comparten con las comedias de pretensiones trágicas cierta imprecisión en el uso del mismo término “tragedia” o “trágico”, las epopeyas se distinguen de ellas por una reivindicación más coherente⁸ y nítida de su tragicidad⁹.

Una serie de razones que convierten, por tanto, estas tres “epopeyas trágicas” en un terreno privilegiado desde el que observar y repensar el problema de la tragedia y de lo trágico en la obra de Lope. Como propedeútica a un estudio más detenido que se centrará en fenómenos propiamente estructurales, nos proponemos presentar aquí los resultados más significativos de un análisis semántico de los términos “tragedia” y “trágico”, un trabajo que nos parece imprescindible para evitar todo abuso interpretativo.

2. De la palabra a la idea de tragedia: esbozo de un análisis semántico

La gama de significados que recibe el sustantivo se distribuye en un amplio abanico que va de una acepción mínima de tragedia como sinónimo de muerte a una acepción máxima en la que adquiere su pleno valor genérico. En las tres epopeyas, esta distribución obedece a unas constantes que delatan una evidente primacía¹⁰ del sentido semánticamente más pobre al contrario de lo que podría sugerir la lectura de la entrada

⁵ Aristóteles (1932: 1449b, 36; 1459b: 68; 1462a–b: 74–75).

⁶ Cf. Robortello (1555: 8, 23 y 43); Tasso (1964: 145); López Pinciano (1573: III, 144–73); González de Salas (2003: II, 578–79 y 756–68).

⁷ La idea debió de tener bastante difusión ya que, unos años más tarde, Yagüe de Salas imitará a Lope en sus *Amantes de Teruel, epopeya trágica*. Tampoco es un fenómeno nacional, achacable a una mala interpretación de la poética clásica: una de las realizaciones más logradas en esta línea es sin lugar a duda *Les Tragiques* del francés Agrippa d’Aubigné (compuesto en 1577 y publicado en 1616).

⁸ El proyecto de *JC* no es un caso aislado ni el fruto de una casualidad en la obra de Lope: el narrador de *HA* ya manifestaba cierta aspiración a la tragedia (“Que no porque mireís mi ruda Clío,/ vestida con la túnica de Marte,/ al son heroico levantar el brío,/ no tiene Amor en su tragedia parte” [p. 199]); en el *Arte nuevo*, Lope retoma y glosa el subtítulo (Lope, 2006: 136). Los versos mucho más tardíos de *CT* se sitúan de entrada en esta línea: “Canté a Jerusalén, y canto ahora/una divina luz de la Triunfante...” (p. 31).

⁹ Como género serio, culto y deliberadamente classicista, la épica, a la hora de plantearse como trágica, no incurría en tantas contradicciones como la comedia nueva, supuestamente híbrida y popular.

¹⁰ Esquemmatizando, en la acepción de muerte o desgracia: 47% de las ocurrencias del sustantivo y 57% del adjetivo en *JC*, 63% y 100% en *HA*, y 100% y 78% en *CT*. En el sentido genérico: 23% y 34% en *JC*, 0% en *HA* y 0% y 7% en *CT*.

“tragedia” en el *Tesoro* de Covarrubias que sólo menciona la acepción genérica¹¹. Este fenómeno de reducción sinecdótica del semantismo no es propio de Lope¹²: de la antigüedad a la Edad Media la pérdida del valor genérico se hizo progresivamente, en dos fases: en un principio, desapareció la referencia al teatro conforme la palabra se extendía a los modos narrativos del discurso –cualquier historia que termina mal acabó por ser tragedia–, reduciéndose finalmente al mismo contenido de la historia. Sin embargo, la evolución no fue monolítica y, sin que llegara nunca a imponerse, perduró una línea interpretativa más fiel al sentido dramático primitivo¹³. Lope hereda esta ambigüedad y escribe en un momento bisagra en el que el sentido medieval dominante sigue vigente, a la par que la preceptiva teatral va restaurando la acepción primitiva¹⁴.

2.1. “La narración desta Tragedia”: la tragedia sin el teatro

En nuestras tres epopeyas, en su acepción más frecuente, la tragedia no es sino el contenido de un envoltorio genérico que parece haberse perdido de vista. En un caso extremo, por tanto, viene a ser un equivalente de muerte. La analogía es patente en enunciados que yuxtaponen ambos términos mediante la aposición (“la gran tragedia, la espantosa muerte” [JC, I, p. 182]) o la adjetivación (“tragedia mortal” [HA, p. 719], “trágico fin” [HA: p. 226; JC: I, p. 238]). También son recurrentes las fórmulas que asocian tragedia a un genitivo que designa a un muerto¹⁵. En la misma línea “agenérica”, pero en un sentido más extensivo, la palabra remite a cualquier suceso desgraciado, desemboque o no en la muerte. Jerusalén recién invadida es presentada como “tragedia” (I, p. 29) y a la hora de resumir la “materia de dolor” de su canto el poeta habla de la “tragedia del Oriente triste” (II, p. 432). Ésta es la acepción dominante en el registro de la guerra –terreno privilegiado de la épica– donde la palabra funciona como equivalente superlativo de las dificultades militares¹⁶. Paralelamente, los nombres, por no decir los tópicos, que remiten a los desastres del campo de batalla reciben el adjetivo trágico como epíteto (“trágico trofeo” [JC, I, p. 137], “batalla más trágica” [JC, I, p. 244], “despojos trágicos” [JC, I, p. 399], “trágicos muros” [JC, II, p. 382]). Otros fragmentos, insertan el sustantivo en un juego de correlaciones antitéticas que además de presentar la tragedia como la vertiente negativa de un suceso alegre (de

¹¹ “Una representación de personajes graves, como dioses en la gentilidad, éroas, reyes y príncipes, la qual de ordinario se remata con alguna gran desgracia”.

¹² La ambivalencia del término ya existía desde los orígenes griegos de la palabra y pasó al latín. El punto de inflexión en la repartición del peso de cada acepción se dio entre la antigüedad tardía y la Edad media.

¹³ Cf. Las *Etimologías* de Isidoro (VIII, 7 “De Poetis”; XVIII, 45 “De Tragoedis”), que marcan un hito fundamental en la arqueología del vocablo en España. Sobre la superposición de varias líneas interpretativas en la evolución de la idea de tragedia desde Aristóteles hasta los albores del Renacimiento ver el brillante estudio de Kelly (1993).

¹⁴ En la línea de la historia de la palabra a lo largo del XV (cf. el preámbulo segundo a la *Coronación* de Juan de Mena, la introducción de Enrique de Villena a su traducción de la *Divina Comedia*, la dedicatoria del marqués de Santillana a la *Comedieta de Ponza*, *La Tragèdia de Caldesa* de Roís de Corella etc.), la preceptiva teatral del XVI se abre con el Prohemio de la *Propalladia* (1517) que reza: “tragedia que es *heroicae fortunae in adversis comprehensio*” para cerrarse, en cambio con una definición nutrida de aristotelismo en la *Philosophía Antigua Poética*: “Tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo” (p. 307).

¹⁵ Cf. “la gran tragedia de su esposo Herfrando” (JC, II, p. 263), “la tragedia extraña de los Infantes” (JC, I, p. 251), “la tragedia de la triste dama” (HA, p. 12).

¹⁶ Cf. aposiciones y correlaciones como: “en qué tragedia dolorosa y fuerte,/ en qué persecución y nuevo asedio” (JC, I, p.186), “el origen era/ De la tragedia y contienda fuerte” (JC, I, p. 418).

manera recurrente como doblete antitético de “fiestas” en *HA*¹⁷) hasta llegan, a veces, a sugerir la idea de la tragedia como resultado de una mudanza de fortuna: “¿Por qué en tragedia mísera volviste/ del hijo tuyo el singular trofeo?/ Ya es pena, es llanto, es muerte, es luto triste/ la fiesta, el gozo, el gusto, el deseo” (p. 260).

¿Cómo interpretar, entonces, el peso estadístico de este tipo de ocurrencias (75%)? Antes de llegar a la mera conclusión de que, bajo la pluma de Lope la tragedia no es sino un mero sinónimo de muerte o de desgracia, quizás sería conveniente hacerse la pregunta inversa: ¿Por qué recurre sistemáticamente a esta palabra cuando podía haber aprovechado cualquier otro equivalente semántico? Dado el marco en que se inscriben los textos que consideramos, la épica sería, que requiere, por definición, un estilo y una materia elevados, es evidente que el vocablo “tragedia” aporta una pátina clasicista y culta particularmente adaptada. Ahora bien, incluso si se acepta esta explicación, no es nada anodino por parte de Lope hablar de la “tragedia de los infantes” en lugar de su muerte: la fórmula no podía menos que retrotraer a la memoria del lector la tragedia epónima¹⁸ de Juan de la Cueva (1583). Recordemos que más generalmente el giro “tragedia de...” era el que servía de título a las pocas tragedias que se escribieron en la época de Lope o en la anterior¹⁹, unos títulos en los que el término “tragedia” remitía a la vez al género y a la materia de las mismas. Aunque Lope, en sus comedias, parece haber optado por una fórmula menos ambigua, desplazando la designación genérica al final del título (*Roma abrasada, tragedia; Adonis y Venus, tragedia...*), no renuncia por completo a esta práctica en algunos títulos (*La Tragedia del rey don Sebastián*²⁰), o en las fórmulas de despedida (“aquí acaba la tragedia de ...”²¹).

Pasemos ahora al otro extremo del abanico semántico –la tragedia como género– que también aboca al estudioso a cierta perplejidad. Como es de esperar, la mayoría de las ocurrencias en que recibe un sentido genérico se encuentran en el paratexto o en los prolegómenos teóricos de los cantos. Hasta aquí ninguna sorpresa. Lo que es mucho más curioso en cambio, es que, si bien se refiere en estos casos a la tragedia como modelo formal o como “género” (*JC*, I, p. 29), no se trata casi nunca de la tragedia como género dramático. En un principio, las declaraciones teóricas del prólogo al conde de Saldaña alimentan la ilusión de que está presente el modelo teatral: a eso parece apuntar, efectivamente, la discriminación genérica que esboza Lope entre poesía iámbica, cómica, trágica y épica así como la referencia a Aristóteles que respalda su proyecto de “escribir Tragedia” (I, p. 30). Pero uno se ve rápidamente defraudado por la manera, un tanto sesgada, como cita a continuación el comentario de Robortello. La selección del fragmento es ya una interpretación:

Pues para aver llamado a la Epopeya Tragica el mismo comentador dize: *Quam id si quis efficere velit actionem, quae Dramate tragico prius collecta erat, et coarcta in brevem quoddam spatium, densas, variasque continens res cogetur disgregare in tenuiores partes, ac magis exiles, dum deduce re ipsam voluerit, ut ad justam magnitudinem Epici poematis perveniat.* (I, p. 31)

¹⁷ Cf. “Qué fiesta ha visto el mundo sin tragedia” (p. 260).

¹⁸ En el índice de la *princeps* el título es *Tragedia primera, de Los siete infantes de Lara* y la lista de figuras reza “Toda [sic] las personas desta Tragedia de los siete Infantes de Lara” (Cueva, 1588: 38r).

¹⁹ Piénsese, por ejemplo, en las de Lasso Lobo de la Vega: *La tragedia de la destrucción de Constantinopla, La tragedia de la honra de Dido restaurada* (1587).

²⁰ El caso del título de esta comedia resulta curioso: aparece como *La Tragedia del rey don Sebastián y bautismo del principe de Marruecos* en la lista de las comedias de la Parte XI pero el término “tragedia” desaparece en el título que recibe en el frontispicio del primer acto: *Comedia famosa del bautismo del principe de Marruecos* (Lope, 1618: 271r).

²¹ Cf. “Aquí dio fin la tragedia/ Senado del Mayordomo (...)” (Lope, 1618: 224v); “Aquí acaba,/ senado, aquella tragedia/ del castigo sin venganza” (Lope, 1998: 255).

Aunque se habla de “*drama tragicus*”, se trata de la fábula trágica, de una estructura compositiva, y no de la tragedia como obra teatral. Cuando Robortello empezaba por retomar de Aristóteles la diferencia fundamental entre epopeya y tragedia –imitación mediata vs imitación directa y activa–, Lope la allana por completo y acaba por fundir las dos especies en un mismo molde narrativo que varía sólo en términos de proporciones. Veinte años más tarde, en el prólogo de la *Corona trágica*, el fenómeno es aún más explícito. Tras mencionar la crónica que le sirve de fuente, Lope presenta sus intenciones en estos términos:

Leíle con tanto gusto de su elegancia y erudición, y asimismo de la *verdadera narración desta Tragedia, que me dispuse a escribirla en verso*; en partes refiriendole, y en partes adornandole con lo que permiten los preceptos de la Poesía en verdadera Historia de nuestros tiempos (p. 29, énfasis mío).

La asociación de “tragedia” con el término “narración” llama la atención: en la línea de la principal tendencia medieval, la tragedia no es sino la materia de un relato. De cara a la reelaboración de la crónica de Conn, una opción posible, de hecho la más frecuente entre los poetas coetáneos de Lope, habría consistido en dramatizar esta materia, es decir, en componer una obra teatral sobre la base de la historia trágica de la vida de María Estuardo²². Ahora bien, el proyecto de Lope va por otra senda: la de una adaptación estilística (“adornar”) que si bien pasa por la traducción de la prosa en versos²³ se mantiene, no obstante, en el marco de los géneros narrativos (“refiriendole”). Esta acepción de la palabra “tragedia”, inseparable de cierta idea del género, hay que relacionarla con las ocurrencias del adjetivo como epíteto de sustantivos pertenecientes al campo léxico del relato: “historia trágica” (*JC*, I, p. 183), “trágicas memorias” (*JC*, I, p. 212), “caso trágico” (*HA*, p. 521) así como con el juego semántico desarrollado en las últimas octavas de la *Corona trágica* en que Lope intenta desmarcar la corona trágica y poética que regala a María de las “historias” y “novelas” de los “coronistas” (pp. 156-57).

Pese a todo, la inscripción del poema en el ámbito de lo trágico se debe a Lope. La comparación con la crónica de Conn es elocuente: Lope no mantiene el título, que rezaba *Vita Mariae Stuartae Scotiae Reginae* y empezando por el mismo título, satura su poema de un vocablo –“tragedia”– que no aparecía más que dos veces bajo la pluma del inglés²⁴. El cambio es demasiado nítido para no prestarle atención. La interpretación que ha de dársele, en cambio, es mucho más delicada. No es nada improbable que al mismo tiempo que se emplea en el sentido extensivo de historia trágica, permanezca cierta resonancia lejana del referente teatral. De hecho, es lo que tendería a confirmar otro tipo de ocurrencias del vocablo que lo asocian con elementos tópicos de la representación trágica: el “cothurno trágico” (*CT*, p. 32), el “nuncio trágico” (*JC*, I, p. 154) y hasta “el sueño trágico” (*JC*, I, p. 381)... Ahora bien, estos son precisamente los elementos que en la dedicatoria de *El Castigo sin venganza* le sirven para definir, rechazándolo, el arte antiguo de hacer tragedias (“huyendo de las sombras, nuncios y coros” [p. 261]) y es más que probable que el lector culto también las relacionara con el mundo del teatro.

²² Cf. Adrien de Roulers, *Mariae Stuartae Tragoediae* (1593), Federico Della Valle, *Reina de Scozia* (1628), Charles Regnault, *Marie Stuard, reine d' Ecosse, Tragedie* (1639).

²³ Condición *sine qua non* para enaltecer una materia teóricamente ajena a la épica: la historia reciente.

²⁴ En la dedicatoria a Urbano VIII y en el discurso de defensa de María (Conaeus, 1624: 151).

2.2. *La tragedia y las metáforas teatrales*

En algunos casos la referencia al teatro es explícita por no decir exhibida:

Teatro de dolor, tragedia dura
 Marte y Amor *personas principales*
 La clara envidia y la traición oscura
 Recitan *escenas* a su intento iguales;
 Los *coros* son el llanto y desventura
 Que no mueve los ojos celestiales;
 La *sombra* fue la noche, el fin el día,
Autores la ambición y la osadía. (HA, p. 710, énfasis mío)

Estas ocurrencias tampoco se prestan a una interpretación contundente. La engañosa complacencia en el léxico del teatro y de la tragedia (“coros”, “sombra”), si bien reactualiza el sentido primitivo de tragedia, no debe ocultar la finalidad metafórica para la que se resucita esta acepción. La metáfora construye una analogía tragedia/vida y no tragedia/poema: dicho de otro modo, el discurso no es autoreferente²⁵. Al fin y al cabo, estamos ante una variante detallada y curiosa del topos del *theatrum mundi*²⁶.

Algunas ocurrencias de tragedia en su acepción teatral son en cambio irreductibles a esta interpretación²⁷. Al final de *La Jerusalén*, leemos: “Aquí dio fin el acto postrimero/ de la tragedia del Oriente triste/ siendo la muerte sombra, que al primero/ prólogo asiste.” (II, p. 432). Es cierto que “acto” puede entenderse como sinónimo de acción²⁸, pero al igual que su variante “auto” también remite en el vocabulario de la época a la acción representada y, por ende, al ámbito del teatro. En cuanto al giro “aquí dio fin”, no deja de evocar las fórmulas de despedida de las comedias. Estamos otra vez ante un sistema analógico, pero más complejo. Si bien la lectura de estos versos a través del prisma del *theatrum mundi* es perfectamente válida (fin de la tragedia = fin de la vida), no agota todas sus posibilidades significativas. El juego de equivalencias es doble: al mismo tiempo que remite a una realidad de la vida –“la muerte”–, la palabra también remite al mismo poema. Este desdoblamiento del *theatrum mundi* en metadiscurso no es una curiosidad. González de Salas, que desarrolló un capítulo de su *Nueva idea* sobre ese esquema –“El teatro escénico a todos los hombres” (II, pp. 889-906)– es buena prueba de que reflexión teórica y reflexión analógica no eran exclusivas una de otra. El propio Lope explotó el topos con maestría para exponer sus ideas sobre el teatro en su comedia *Lo Fingido verdadero* (de publicación casi contemporánea de *La Jerusalén*). Por tanto, la posibilidad de una interpretación metapoética de las metáforas teatrales,

²⁵ La geografía de estas ocurrencias confirmaría estas conclusiones: son ocurrencias que se dan en el mismo texto y no en el paratexto, espacio privilegiado de la reflexión metapoética.

²⁶ Este telón de fondo se recorta más nítidamente en la siguiente octava donde aparecen las dos vertientes de la analogía (“vida humana” = “fábula y comedia”) en una formulación más tradicional del motivo: “¿Qué fiesta ha visto el mundo sin *tragedia*?/¿Dónde las vidas estarán seguras?/ Apenas una pena se remedia/ Cuando nacen de allí mil desventuras./ O vida humana, *fábula* y *comedia*/ En cuyo fin, desnudas las *figuras*./ Tan sólo queda el nombre, que se llama/ La bien o mal fama. (HA, p. 263, énfasis mío)”.

²⁷ A diferencia de las precedentes, se dan preferentemente en el comienzo o en el cierre de los cantos – espacios tradicionalmente reservados a las declaraciones de intención– pero no necesariamente.

²⁸ Ambigüedad más evidente en este verso donde parece más lejano el registro teatral: “En tanto que Ricardo ejercitaba/ el acto de esta mísera tragedia” (JC, II, p. 76).

entre otras lecturas de la palabra, no debería descartarse de un plumazo. Hay casos muy llamativos en los que resulta efectivamente difícil leer las metáforas como meros artificios estilísticos, en particular cuando no están mediatizadas por el topos del *theatrum mundi*. Es muy frecuente, por ejemplo, que para autodesignarse el relato épico se valga de la palabra “acto” entendida como subdivisión del drama: al iniciar la segunda parte de la *Corona trágica*, el narrador no habla de canto –término que el lector esperaría *a fortiori* en el contexto tópico de la invocación a la Musa– sino de “acto”²⁹.

De ahí a pronunciarse por una identidad estructural entre “epopeya trágica” y tragedia hay un paso que no nos atreveremos a dar sobre la única base de la recurrencia de una fórmula. Esto no puede ser más que una hipótesis que sólo la observación de similitudes compositivas tangibles podrá confirmar, trabajo que en el marco de esta comunicación no nos será posible llevar a cabo. En cambio, a pesar de concretarse explícitamente una sola vez –en la *marginalia* de *La Jerusalén*³⁰– es innegable que a través de las ocurrencias de tragedia y trágico, se trasluce un cuestionamiento entre lúdico y serio sobre el género dramático. Si se parte de esta constatación y si se asume la posibilidad –como mera hipótesis de estudio– de una lectura poetológica de las metáforas teatrales, quizás se pueden derivar del análisis de las ocurrencias y de sus complementos y correlatos si no conclusiones definitivas, al menos algunas pistas de reflexión que podrían orientar el segundo capítulo de este trabajo que dejamos abierto: tanto la relación entre tragedia y pasiones, y entre ellas, la conmiseración³¹, como su espectacularidad³² o la reivindicación del amor como materia de la *inventio* trágica.

Del análisis que precede sacamos en fin una lección de cautela y de modestia. De cautela, porque la acepción más frecuente de la palabra no es, ni mucho menos, la del género teatral: en términos de proporciones, el desequilibrio es abrumador y cuando se le asocia un género es casi siempre un género narrativo. Por lo tanto, aunque esta conclusión tiene que ser matizada dado el terreno investigado aquí –la épica– y completada por un estudio similar del *corpus* teatral, no hay que sobrevalorar algunas fórmulas paratextuales (títulos, fórmulas de despedida...) de las comedias. De modestia, porque nos lleva a renunciar a la ambición de asignar a la palabra un sentido único. Varios estratos semánticos parecen haber sido copresentes en cada una de sus ocurrencias y, por tanto, su interpretación no puede ni debe ser tajante. Es una cuestión

²⁹ “O Musa, que hasta aquí por senda incierta/ Truxiste docta la ignorancia mía,/ dime el acto segundo, que en suaves/ versos escriba, si faltaren graves” (p. 53). Cf. también en *JC*, un caso de *mise en abyme* en el relato de un “espectáculo trágico” (I, p. 79). El término es metafórico, pero el modelo de la tragedia teatral (presencia de espectadores internos sometidos a las pasiones trágicas) es evidente.

³⁰ “Aristóteles dice en la Poética que se ha de humillar alguna vez el estilo grave de la tragedia”. “Que en la tragedia se pueden introducir amparaes, afirma bien Ovidio en las 2 de Tristibus: *Omnes genus scripti gravitate Tragoedia vincit, hoc quoque materiam semper amoris habet* Y lo va proba[n]do con ejemplo de todas las tragedias antiguas, Hipólito, Canace, Merote, Scila y Electra” (II, p. 462).

³¹ Los calificativos (“lastimosa”, “llorosa”, “triste”, “piadoso”, “miseria”) y correlatos (“llorar”, “lamentar”, “llanto”) más recurrentes (56% de los pares tragedia+adjetivo) hacen de la conmiseración la emoción central de la tragedia, lo que no deja de recordar el *ἔλεος* aristotélico y la “tragedia patética” del Pinciano. Es de notar la menor importancia de adjetivos pertenecientes al campo semántico del horror (“espantosa”) y la asociación esporádica con el adjetivo “nuevo” o “extraño” que apuntaría hacia la *admiratio*.

³² En *JC* más particularmente, “tragedia” y “trágico” se asocian frecuentemente a términos pertenecientes al campo semántico de la visión. Cf. “en medio miran los piadosos Cielos/ tragedia ahora, la ciudad divina” (I, p. 41) ; “Saltó la sangre y dando al Rey,/ que estaba al trágico espectáculo presente,/ al rostro, que con lágrimas bañaba,/ turbó la vista y enturbió la frente” (I, p. 79), “la nobleza del campo, que miraba tragedia tan cruel, llorosa y dura” (I, p. 209) ; “la Fama con la pluma de diamante/que escribe y eterniza las memorias,/ a nuestros ojos míseros presenta/ la batalla más trágica y sangrienta” (I, p. 244); “allí la destrucción que hoy vive y dura/en sus trágicos muros *contemplastéis*” (II, p. 382). Énfasis mío.

de dosis y alquimia. Como lo demuestran algunos casos límites, el que la acepción desemantizada sea dominante no impide que siga presente de manera infinitesimal el horizonte del género dramático. Ahora bien, a nivel de los dramas se produce un fenómeno idéntico: es imposible aislar una tragedia pura, sólo hay elementos desperramados de tragedia que, sometidos a la combinatoria de la comedia nueva, reciben una multitud de realizaciones posibles. Con la palabra y el concepto lopesco de tragedia que tienen más de “*bricolage*” que de sistema, entramos pues, con unos siglos de antelación, en “*l’ère du soupçon*”. No vemos aquí ninguna aporía, sino al contrario un sano desafío para un discurso crítico que tiene que resistir la tentación de las conclusiones monolíticas para poder inventar otra manera de pensar este objeto huidizo en sus contradicciones y su fragmentariedad...

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTOTE (1932): *La Poétique*, de. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres.
- CONAELUS, Georgius (1624): *Vita Mariae Stuartae Scotiae Reginae*, Romae, apud I. P. Gellium.
- CUEVA, Juan de la (1588): *Tragedia primera, de Los siete infantes de Lara*, Sevilla, J. De León.
- GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio (2003): *Nueva Idea de la tragedia antigua*, ed. L. Sánchez Laílla, Kassel, Reichenberger.
- KELLY, H. A. (1993): *Ideas and forms of tragedy from Aristoteles to the Middle Ages*, Cambridge University Press.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973): *Philosophía Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC.
- MORBY, Edwin S. (1943): "Some observations on *tragedia* y *tragicomedia* in Lope", *Hispanic review*, XI, pp. 185-209.
- ROBORTELLO, Francesco (1555): *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Basileae, J. Hervagius.
- TASSO, Torquato, (1964), *Discorsi dell' poema eroico*, ed. Luigi Poma, Bari, Laterza.
- VEGA, Lope de, (2006): *El Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- VEGA, Lope de, (1998): *El Castigo sin venganza*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra.
- VEGA, Lope de, (1982): *La Corona trágica*, ed. M. G. Paulson y T. Alavarez-Detrell, South Carolina, Spanish Literature Publications.
- VEGA, Lope de, (1615): *El Duque de Viseo, Parte VI*, Madrid, viuda de A. Martín.
- VEGA, Lope de (2005): *La Hermosura de Angélica*, de. M. Trambaioli, Madrid, Iberoamericana.
- VEGA, Lope de (1951): *La Jerusalén conquistada*, de. J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC.
- VEGA, Lope de, (1618): *Parte XI*, Madrid, viuda de A. M. de Balboa.

**“ADIÓS SOLTERAS DE EMBELECOS LLENAS...” LOS SONETOS DE
LOPE DE VEGA EN LAS *FLORES DE POETAS ILUSTRES***

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ
Universidad de León

Las Flores de poetas ilustres es una recopilación hecha por el poeta antequerano Pedro Espinosa. En este florilegio se recogen en torno a 250 composiciones de metro variado, de unos 62 poetas diferentes. Se publicó en Valladolid en 1605, si bien, en 1603 ya había sido ordenada. Está encabezada por grandes poetas del momento como Góngora, el propio Espinosa, el joven Quevedo, Martín de la Plaza o L. Lupercio de Argensola, entre otros. En esta antología se mantiene “un esquema recursivo de metros, temas y tonos estilísticos que indican una ordenación centrada en los efectos de variedad y contraste.” (Lara Garrido, 1979: 176)

Lope de Vega durante esta época reside en Toledo junto a su amante Micaela de Luján y realiza viajes a Madrid para estar junto a su mujer Juana de Guardo. Pero su amistad con los poetas andaluces, de Granada y Sevilla sobre todo, se muestra en las alabanzas y poemas que se dedicaron ambos grupos.¹ De esta amistad y relación surge la presencia de Lope de Vega en las *Flores de poetas ilustres*. No conoció más ediciones durante el siglo XVII, si bien, según E. Orozco, fue un acontecimiento poético para la época.²

B. Molina afirma que las *Flores* son un conjunto manierista, con esencia plenamente intelectual frente a las compilaciones romanceriles. Tiene este florilegio una marcada estructura en la selección y en el orden de los poemas, hay un alto grado de reflexión y una esencia formalista, características que intentaremos desentrañar en los poemas de Lope de Vega.

Lope de Vega contaba con más de cuarenta años cuando las *Flores* vieron la luz y contribuyó con ocho composiciones: seis sonetos y dos canciones. Los sonetos son [34]³ “Hermosas plantas fértiles de rosas”; [35] “Plantas sin fruto, fértiles de rosas”; [51] “Adiós, solteras, de embelecidos llenos”; [146] “Con el tiempo el villano a la melena”; [157] “Dime, esperanza que los ojos velas” y [185] “Es la mujer lo más bueno”. Las canciones son: [115] “Pues que ya de mis versos y pasiones” y [131] “Sentado en esta peña”.

De estos seis sonetos, cuatro aparecen en tres comedias diferentes, pero por motivos espaciales, solo vamos a analizar tres, dejando para futuros trabajos el soneto “Con el tiempo el villano a la melena”. El objetivo es un análisis de estos sonetos, tanto en relación con las comedias en las que se insertan, como con las *Flores de poetas*, según el análisis estructural que propone B. Molina. Se hará un estudio de los recursos

¹ Más información sobre la relación de Lope de Vega y los poetas andaluces es la que nos da B. Molina Huete en *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, pp. 162–163.

² *Apud.* B. Molina Huete, *ob. cit.*, p. 28.

³ La numeración de los textos es la que propone B. Molina en *La trama del ramillete*.

estilísticos más importantes en relación con el manierismo de las *Flores*. Los tres sonetos son según la versión de las *Flores*⁴:

Hermosas plantas fértiles de rosas,
doradas y extendidas clavellinas,
que en verdes hojas de esmeraldas finas,
con nuevo olor resplandecéis vosotras.

Frondosos olmos, vides amorosas,
de consumiros con el tiempo indinas,
¿Vistes del sol las luces más divinas,
mirarse en vuestras ramas vitoriosas?
¿Amaneció jamás tan claro el día?
¿Resplandecieron más vuestros despojos
con el rocío que del alba os toca?

Aquí debe de estar la prenda mía
porque ese resplandor es de sus ojos,
y aquece aljófár de su boca.

Adiós solteras de embelecos llenas,
libres en fin por tantas libertades,
que tenéis en querer más vanidades
que el mar pescados, y la Libia arenas.

Adoro muchas buenas, que las buenas
tienen siempre el valor de sus verdades,
de las que dan y toman voluntades,
hablan mis desengaños y mis penas.

Labradora del alma, que me labras
de nuevo a mí con estas manos bellas,
ya voy a oír tus rústicas palabras.

Adiós casadas, libres y doncellas,
que más vale querer quien guarda cabras,
que no imitar los que proceden dellas.

Plantas sin fruto, fértiles de rosas,
como adelfa, veneno y clavellinas,
que siendo falsas, como piedras finas
a nuestro engaño relucís vosotras.

Olmos, a quien enlazan amorosas
vides de engaño, y de lealtad indinas,
de hoy más las apariencias más divinas
de fe fingida viven vitoriosas.

Pastor ingrato, pues que llegó el día,
de tu mal pensamiento, esos despojos,
otra engañada tuya vuelvan loca.

No soy tu prenda, ni eres prenda mía,
solo me pesa, que a tan bellos ojos
les diese el cielo tan fingida boca.

Con el tiempo el villano a la melena
obliga al toro que la frente enriza,
con el tiempo el halcón la pluma eriza,
y vuela y caza, y vuelve a mano ajena.

Con el tiempo se rinde a la cadena
el oso y el león, que atemoriza,
y con el tiempo el agua llovediza
Vuelve una piedra como blanda arena.

Y con el tiempo yo mover no puedo,
un oso, un toro, león, halcón o piedra,
donde se ve que su crueldad los vence.

Y pues con tiempo, aunque sin tiempo
Desasido del muro como hiedra, [quedo
mi vida acabe y mi dolor comience.

Los dos primeros sonetos “Hermosas plantas fértiles de rosas” y “Marchitas plantas, ramos, fruto y rosas” aparecen en la comedia *El ganso de oro*⁵ fechada por Morley y Bruerton (1968: 75) entre 1588 y 1595, por tratarse de una comedia de Belardo y Belisa. En esta comedia se narran los amores de estos dos pastores, los únicos que sí son correspondidos. Lisena y Silvero son otros pastores de Arcadia que pretenden los amores de Belardo y Belisa, pero estos ni siquiera escuchan sus requiebros amorosos al estar muy enamorados.

Los sonetos se producen al principio de la primera jornada, en un momento en que Belardo se encuentra con su amada y es feliz por ello, puesto que poco antes se han confesado amores, pero ella se muestra reticente porque piensa que Belardo la ha engañado con la pastora Lisena, lo que propicia este nuevo soneto, que debía ser de alegría compartida, cuando en realidad, lo que cuenta es un desengaño amoroso. Después Belisa es raptada y Belardo va tras ella, apareciendo poco después en Nápoles donde es nombrado rey. Tras varias vicisitudes, Felicio, quien fue rey de Atenas, salva de la muerte a Belardo. Se descubre que Belisa es la hija del rey Felicio y así, puede contraer matrimonio con Belardo, manteniéndose el equilibrio social. Ambos personajes

⁴ Por falta de espacio no mostramos las diferencias entre los textos de las *Flores* y los de las comedias, que no difieren en gran medida, salvo los dos primeros, pero que se entienden de manera similar para el análisis que proponemos. En un futuro trabajo analizaremos las diferencias entre los textos.

⁵ Para rastrear los textos se recurrió a los índices de O. Jörder y el de sueltas de Sancha, coincidiendo luego con la lectura que presenta B. Molina.

forman parte de la realeza y culminan sus amores que ya venían de cuando eran pastores.

Ambos sonetos tienen las mismas palabras en rima y son antitéticos, lo cual demuestra el equilibrio y profundidad intelectual que tuvo Lope a la hora de componerlos. La visión que propone Belardo es muy positiva, es un canto a la alegría, a la belleza de su amada. Se trata de una comedia pastoril con un ambiente bucólico, marco perfecto para cantar esta hermosura. El *locus amoenus* en que se encuentran es un jardín cubierto por rosas, clavellinas con hojas verdes, pero de un verde aumentado a través de la metáfora de la esmeralda, más hermosas, si cabe, al ser “fina”. El verso cuatro “con nuevo olor resplandecéis vosotras” nos lleva al perfume aromático de las clavellinas a través de una sinestesia entre el olor y el resplandecer de las flores. El juego formal está presente a lo largo del inicio del poema, olores y colores se mezclan para destacar la belleza del lugar en que se encuentran. Se trata de una naturaleza acorde con el bienestar del personaje.

El siguiente cuarteto presenta nuevos elementos de la naturaleza pastoril que reflejan la felicidad de Belardo: jazmines que de nuevo dan gran olor y hermosura, y las “vides amorosas” que se enredan entre sí como los amantes. Lope de Vega va más lejos, ya que considera toda esta hermosura “de consumirse, con el tiempo, indinas”; el agravio del paso del tiempo no debería contemplarse para la hermosura de estas plantas y flores. Recurriendo a una interrogación retórica, nos muestra que ni los rayos del sol son más brillantes, puesto que las verdes ramas son de mayor brillo por sí mismas, elevando así más su categoría y hermosura.

Ya, en el primer terceto, nos vamos acercando al objetivo de todas estas alabanzas. De nuevo, a través de la pregunta retórica, la que no espera respuesta, Belardo se llega a extrañar de la hermosura del día tan apacible, en una naturaleza de tanta beldad, gracias sobre todo a la hermosura de su amada.

El motivo de toda esta alegría, que se ha ido dejando entrever, lo conocemos en el segundo terceto: la presencia más poderosa que el sol y que el rocío para las propias plantas: Belisa. Es “la prenda mía”, según Belardo, de quien los ojos resplandecen más que el sol y con el “aljófara”, la perla más preciosa que se encuentra en la “dulce boca” de su amada Belisa. Esas perlas con las que llena de hermosura y sirven de sustento a las plantas y flores de Arcadia, lugar en que viven ambos personajes.

Como vemos, Belardo muestra desde el principio de la comedia su gran amor alabando la hermosura de su amada Belisa, con la que tendrá un matrimonio feliz al final de la pieza.

No ocurre lo mismo con Belisa, quien da una respuesta poco esperada a este soneto amoroso de Belardo. Belisa, en el momento en que cuenta el soneto, viene pensando en que ha sido engañada por Belardo, puesto que poco antes, como ella misma le confiesa, lo vio con la pastora Lisena y piensa que la ha engañado. En este contexto de desengaño de Belisa debemos entender el soneto. Si bien, estas dudas amorosas son sólo momentáneas. El soneto se convierte en fiel reflejo de la contraposición de pensamiento: el amor correspondido frente a un amor que se da por perdido.

Se va a mantener la palabra en rima y no se puede entender este segundo soneto sin la presencia del anterior. Los dos van seguidos en la comedia y este segundo “Marchitas plantas, ramos, fruto y rosas” es la respuesta, dolido respuesta de la pastora Belisa a Belardo, a quien se había entregado amorosamente y a quien ahora rechaza como veremos en este soneto.

Las “plantas, ramos, fruto y rosas”⁶ diseminadas en el otro soneto, ya no son hermosas, sino que están marchitas. Se observa el cambio de orientación en el parlamento de Belisa. Se detecta dolor en los versos de la pastora, que compara a las clavellinas, antes hermosas, con la “fe de los hombres” o, más bien, con la falta de fe en los hombres, pues, aunque ésta fe reluce como piedra fina— siendo estas piedras finas una clara alusión a la “esmeralda” del soneto de Belardo—, sólo se utiliza la hermosura de la esmeralda para engañar a las mujeres que tienen puestas sus esperanzas en los hombres. Parece que es lo que le ha ocurrido a Belisa, que se siente traicionada por Belardo al haberse dejado llevar por el amor de éste.

Frente a la unión amorosa que proponía Belardo con una imagen que tomaba forma a través de las vides enredándose como el abrazo de dos amantes, Belisa, dolida por la ruptura de esta unión, recurre a la simbiosis entre robles y yedras, siendo las “yedras amorosas” las que se deben olvidar de la lealtad y del engaño. Belisa muestra su desencanto con esta imaginería campestre y del mundo de las creencias: su “fe” se ha roto con las “apariencias”, aunque sean éstas “divinas”. Así, el engaño al que se ha visto sometida, vive victorioso frente a la fe, la falsa apariencia triunfa en el caso de su amado Belardo.

Al igual que sucedía con el soneto del pastor, en este otro poema, es en el primer terceto cuando nos damos cuenta de manera real de la causa del dolor y el objeto de las quejas de Belisa, que, como sabemos, no es otro que Belardo, calificado como “pastor injusto”. La queja no se queda aquí, nos da una explicación de su dolor: el desencanto se ha producido porque él ha pensado mal. Estos malos pensamientos remiten a otra mujer, por lo que Belisa le ofrece sus despojos como castigo. El desdén es el mayor agravio con que puede condenar a Belardo; la pastora considera justo el pago a tanto dolor con los despojos de su amor, puesto que él no ha correspondido, lo va a abandonar, de manera que el que se suponía su amante solo va a recibir un castigo: el abandono tras haber sido visto con la pastora Lisena.

Mediante un apóstrofe comienza el segundo terceto para dirigirse a su amado en los mismos términos que lo había hecho él: “ni soy tu prenda, ni eres prenda mía”. Ella ha cambiado su manera de pensar y lo rechaza como “prenda”, calificativo amoroso para los amantes. El final de la relación entre ambos supone un dolor grande para Belisa. Se siente muy abandonada por Belardo porque le había dado sus ojos, unos “tan buenos ojos” entregados a “tan fingida boca”. El adjetivo “fingida” entra en relación directa con la falsedad de los hombres de los cuartetos. Además es “fingida” porque le había hecho promesas que ella considera incumplidas, ya que se ha fijado en otra mujer. Dentro del pensamiento cristiano, la queja va dirigida al cielo, culpable de su dolor, puesto que es quien puso en contacto a ambos amantes.

Si bien, todo este dolor de Belisa es momentáneo, ya que pocos versos después solucionan los problemas de celos que habían llevado a Belisa a adoptar esta actitud. La queja amarga del amor doloroso es el fiel contrapunto a la alegría del pastor quien, en realidad, sólo tiene ojos para su amada Belisa.

En la comedia se restituye la pareja que, tras pasar por varias peripecias, acabara en matrimonio feliz, no ya como pastores, sino como personajes de la realeza, elevando el nivel de sus amores a una categoría superior.

⁶ El primer verso que aparece en la comedia para este soneto es el más diferente de todo el poema con respecto a lo que aparece en *Las Flores*, así, dice “Marchitas plantas, ramos, fruto y rosas” frente a “Plantas sin fruto, fértiles de rosas”. No es el momento de analizar las diferencias entre ambos textos, de manera, que seguimos el que aparece en la comedia.

Estos dos poemas, según Molina Huete (2003: 165), “inciden (...) en el efectismo que supone la repetición de motivos y su reutilización con un sentido del todo diferente”.

Se trata de poemas puestos en boca de dos pastores muy al inicio de una comedia en la que el juego amoroso marca el tono, si bien, son acertados ambos sonetos puesto que sirven de presentación del carácter de Belardo y Belisa, quienes tienen claras sus intenciones a pesar de estas dudas que se manifiestan en el soneto de ella. Pero la lucha los va a llevar a reencontrarse al final de la comedia siendo rey y princesa y prometiéndose amores eternos.

El galán escarmentado es una comedia fechada, según Morley y Bruerton, entre 1595 y 1598, en “fecha corroborada por el verso” (Morley y Bruerton, 1968: 223), es decir, anterior también a la aparición de las *Flores*. El soneto “Adiós solteras de embelecocos llenas” aparece puesto en boca de Celio, un soldado que va siendo engañado por diferentes tipos de mujeres.

Celio vuelve de la conquista de la Tercera isla de las Azores bajo el mando del Marqués de Santa Cruz. Pretende encontrarse con su amada Ricarda, pero ésta, al haber sido abandonada, ha concertado amores con Julio, de manera que Celio, junto a su fiel criado Roberto decide buscar otra mujer.

Primero Drusila, una mujer casada con un marido celoso a la que Celio le canta un soneto “Adiós doncellas fáciles y blandas,” (1916: 125), en recuerdo de sus amores con Ricarda, una doncella. Pero, poco después, es engañado por Drusila quien le roba y clama contra las casadas en otro soneto: “Adiós, casadas; piélagos de engaños;” (1916: 128). Posteriormente, pretende los amores de Risela, soltera que le promete una relación a cambio de dinero, pero es engañado, puesto que Risela tiene más amantes. Tras este nuevo desengaño, Celio se retira al campo donde decide conquistar a la pastora Mirena a la que considera más pura que al resto de las mujeres de la corte. Una vez allí, recoge todos sus fracasos amorosos en el soneto que nos ocupa, puesto que es el que Pedro Espinosa recogió en las *Flores*, “Adiós, solteras de embelecocos llenas;” (1916: 135).

La lista de amantes y fracasos de Celio es amplia: comienza el poema por las solteras, “de embelecocos llenas”, en clara referencia a los engaños sufridos por causa de Ricarda quien lo olvidó al haber ido a la guerra y decidió buscar a otro hombre sin guardar la ausencia de Celio. Las libres son las mujeres como Risela, que tiene más amantes. Aquí están las variedades, que son mayores en número que los pescados del mar y la arena del desierto de Libia, imágenes hiperbólicas de la inmensidad de los amores de esta clase de mujeres. Se observa el toque jocoso que toma el poema para alcanzar la complicidad del espectador– lector.

El segundo cuarteto le sirve para cambiar el tono. Ya no encontramos quejas, sino una vuelta a la esperanza, acorde con la ingenuidad que presenta este personaje a lo largo de toda la comedia, a pesar de los engaños que sufre. Toma a la labradora como ejemplo de bondad porque “tiene siempre el valor de sus verdades”. Se observa el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea llevado a las relaciones que ha tenido, y no sólo en eso, ya que Celio ha abandonado la vida de la corte y se ha retirado al campo por los desengaños sufridos. Estos desengaños están en relación con la clase de mujeres que “dan y toman voluntades”.

En el primer terceto su querida Mirena se ha convertido en el motivo de la felicidad, es su “labradora del alma”. Recurre al apóstrofe para acercarse a la amada, de la que va a “escuchar tus rústicas palabras”.

Ya en el segundo terceto se aglutina toda su queja. Se despide de las “casadas, libres y doncellas”, puesto que solo han sido una fuente de problemas a lo largo de toda la

comedia, de manera que se decanta por la que “guarda cabras”, la pastora, para no imitar a los que “proceden dellas” en un claro juego que hace alusión a los cabrones. R. Navarro (1996: 217) califica el soneto como “fuera de su marco, es sólo un discreto soneto con un bello comienzo de los tercetos (...) Contrasta con el tono satírico con que termina. El dístico final contiene una perífrasis alusiva (...) más propia de Roberto que de su amo.”

Después de este soneto se va a producir un nuevo fracaso de Celio, de manera que la alegría es solo momentánea, si bien, será recompensado con los amores de Ricarda, a la que ha amado a lo largo de toda la comedia y con la que se reencuentra al final de la pieza en una anagnórisis amorosa.

En el interesante análisis de las *Flores* que propone B. Molina (2003: 100), hay una división en tres niveles jerárquicos, estando en el segundo nivel Lope de Vega, con ocho composiciones. Pese a la cantidad de material disponible por Espinosa debido a la cercana publicación en 1602 de las *Rimas*, sólo se recoge un poema de las mismas y otro de una comedia posiblemente perdida. Los tres que hemos analizado en relación con las comedias, los vamos a abordar ahora según la lectura sintagmática que propone Molina Huete.

Las *Flores* se dividen en dos partes: poesía profana y religiosa. La primera parte son una serie de poemas enmarcados por dos secuencias de composiciones introductorias: de la 1 a la 12 y de la 12 a la 18⁷.

La siguiente secuencia [24– 42] es donde se encuentran los dos sonetos del *Ganso de oro*, [34] y [35] “Hermosas plantas fértiles de rosas” y “Plantas sin fruto, fértiles de rosas”. Es, según Molina Huete (2003: 306), “una amplia secuencia que desplegará en múltiples manifestaciones las paradojas del amor y los diversos contrapuntos metapoéticos y morales.”

Ambos poemas son un caso claro de “contraste y paralelismos inmediatos aplicados a textos en que se plantea un mensaje contrapuesto: el ensalzamiento de la dama (...) y el desengaño de amor.” (Molina Huete 2003: 313). Para finalizar esta secuencia, B. Molina (2003: 319) incluye el primero en el grupo de poemas de ensalzamiento de la dama y el segundo entre los que son una reflexión interna sobre la paradoja del amor.

La secuencia de poemas que propone B. Molina del [50] al [60] muestra un marco satírico, siendo el “Adiós solteras...” [51] una burla de todas los tipos de mujeres, salvo las labradoras. Considerando esta burla como innovadora dentro de la tradición como aclara Molina Huete (2003: 325). Añade R. Navarro (1996: 217) un acertado comentario sobre este poema: “Hay que notar que supo, (...) escoger Espinosa, porque éste, [soneto](...) recoge los tres desengaños anteriores y tiene un carácter recolector que da un alcance universal a su rechazo.” Este soneto es la referencia del resto de sonetos que aparecen en la comedia que no han sido seleccionados y que son retomados en el “Adiós solteras...”

Por necesidades de espacio no dedicamos más al interesante planteamiento que hace Molina Huete sobre la composición de las *Flores*, donde demuestra lo cuidado de la selección de los poemas y la estructura secuencial que estos presentan colocándolos en la vanguardia poética de su momento.

En conclusión, Lope de Vega tuvo una escasa, pero importante aportación a las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa. Los poemas que presenta están acordes con el planteamiento general que pretendía el antequerano para la composición de su florilegio, en el que el dramaturgo y poeta madrileño no podía faltar, demostrando, no

⁷ B. Molina, *ob. cit.*, p. 279 y sig.

sólo su dominio y presencia en las composiciones romanceriles, sino también en este compendio revolucionario y exquisito de comienzos del XVII. El gran acierto de Pedro Espinosa en la selección y ordenación de los poemas se relaciona de manera directa con el gusto de Lope a la hora de componer estos sonetos para las tablas y enmerdarlos para la publicación de las *Flores*.

La reutilización de los textos nos lleva a este análisis bifocal para demostrar la validez de los sonetos en los diferentes ámbitos en los que se enmarcan: una compilación de poesía y en diferentes piezas teatrales. Una vez más, el fénix de los ingenios hace honor a su nombre.

BIBLIOGRAFÍA**Obras literarias:**

- COVARRUBIAS, Sebastián (1994): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. F.C.R. Maldonado, Madrid, Castalia.
- ESPINOSA, Pedro (1991): *Primera parte de las Flores de poetas ilustres*, (ed. Facsímil) Madrid, Real Academia Española.
- VEGA, Lope de (1916): *Obras de Lope de Vega, El ganso de oro*, Madrid, Real Academia Española (nueva edición), I, pp. 153– 184.
- VEGA, Lope de (1916): *Obras de Lope de Vega, El galán escarmentado*, Madrid, Real Academia Española (nueva edición) I, pp.117– 135.
- VEGA, Lope de (1916): *Obras de Lope de Vega, El soldado amante*, Madrid, Real Academia Española, (nueva edición), IX, pp.552– 589.

Estudios:

- MOLINA HUETE, Belén (2003): *Trama del ramillete. Construcción y sentido de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- MORLEY, S. Grisold y BRUERTON, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

Artículos:

- JÖRDER, Otto (1936): *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXXVI, Halle, Max Niemeyer Verlag.
- LARA GARRIDO, José (1979): “Notas en torno a las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa” *Analecta Malacitana*, II, 1, pp. 175– 182.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1996): “Sonetos de *El galán escarmentado* en un manuscrito”, en *Anuario Lope de Vega II*, pp. 213– 220.

**NOTAS A UN PROBLEMA DE REPERTORIOS TEATRALES
(LOPE DE VEGA, PINEDO Y EL DIFUNTO VERGARA)**

ALEJANDRO GARCÍA REIDY
Universitat de València

En 1921 Ángel González Palencia dio a conocer un pleito que Lope de Vega entabló en el verano de 1616 contra el mercader de lienzos Francisco de Ávila con la intención de impedir que obtuviese el privilegio para publicar veinticuatro de sus comedias en dos nuevas *partes* (las mayoría de estas obras conformarían finalmente las *partes* VII y VIII)¹. El desenlace del proceso no fue el deseado por el dramaturgo madrileño, puesto que se dictaminó que Francisco de Ávila podía proseguir con los trámites administrativos para imprimir las comedias al considerarse que Lope había enajenado al mismo tiempo todo su derecho sobre ellas en el momento de venderlas a los directores de las compañías teatrales. Con todo, este pleito marcó un punto de inflexión en la relación entre el Fénix y la edición de su teatro, pues, por una parte, con el proceso intentó conseguir a través de cauces legales que se pusiera fin a una práctica –la de la publicación de sus comedias sin su permiso– que denunciaba y condenaba en sus escritos, y, por otra parte, la sentencia adversa contribuyó a que se decidiera a tomar él mismo las riendas de la edición de sus comedias para impedir que futuros editores se aprovecharan por más tiempo del fruto de su ingenio².

Gracias a la documentación publicada por González Palencia conocemos parte de los repertorios de dos importantes autores de comedias de finales del siglo XVI y principios del XVII: Luis de Vergara, apodado *el Bueno*, y Baltasar de Pinedo. Me gustaría detenerme en las páginas que siguen en las noticias sobre estos repertorios, que plantean algún problema y que nos pueden ayudar a trazar un poco mejor la relación profesional que Lope de Vega mantuvo con estos dos autores de comedias. Durante los más de cincuenta años en los que el Fénix escribió obras para el teatro comercial suministró piezas a las mejores compañías de la época. A veces las relaciones profesionales de Lope con un determinado autor de comedias eran puntuales y no iban más allá de la venta de unas pocas comedias, pero en la mayoría de los casos las características del entramado económico-profesional del teatro comercial permitieron que se establecieran relaciones estables durante períodos relativamente largos de tiempo entre el dramaturgo y determinados autores de comedias; incluso a menudo la amistad podía contribuir a que un escritor suministrara comedias para una compañía en particular y no para otras.

Entre la documentación aportada al proceso de Lope de Vega contra Francisco de Ávila encontramos una carta de venta, fechada el 28 de febrero de ese año, por la que un tal Juan Fernández, vecino de Madrid, vendió al dicho Ávila doce comedias del Fénix por setenta y dos reales,

¹ Véase González Palencia, 1921. El presente trabajo se sitúa en el marco de la investigación que realizo gracias a una beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia (AP2003–4900) y se ha beneficiado de mi participación en dos proyectos de investigación: el proyecto *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (difusión y actualización de la base de datos)*, dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (referencia HUM2005–00560/FILO) y fondos Feder, y el proyecto *Diccionario de argumentos del teatro de Lope de Vega*, dirigido por el Dr. Joan Oleza Simó (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (referencia BFF 2003–06390) y fondos Feder.

² Para el papel de Lope en la edición de su teatro, véase Dixon, 1996.

todas las cuales le vendo y entrego en presencia del escribano y testigos desta carta, sacadas y copiadas de sus originales, que estaban en poder de María de la O, viuda, mujer que fué de Luis de Vergara, autor de comedias; las cuales me dió la susodicha para que las vendiese y me aprovechara de ellas. (González Palencia, 1921: 22)

La lista de comedias que adquirió Francisco de Ávila es la siguiente: *Los locos por el cielo*, *El primer Fajardo*, *El esclavo de Roma*, *La prisión sin culpa*, *El leal criado*, *La viuda, casada y doncella*, *El postrer Godo [de España]*, *Angélica [en el Catay]*, *La comedia de Otón* (es decir, *La Imperial de Otón*), *Los Porceles de Murcia*, *El Argel fingido* y *El anzuelo de Fenisa*. Según se declara en la escritura de compraventa, todas estas comedias habían sido «sacadas y copiadas» de los originales, con lo que se pretendía destacar que eran versiones fidedignas textualmente (no estragadas por ser el final de una cadena de multitud de copias) y que provenían directamente del original que el dramaturgo –en este caso Lope– había vendido al autor de comedias. Por la documentación aportada en el pleito sabemos que un mes después de esta venta, el 31 de marzo, el autor de comedias Baltasar de Pinedo firmó una carta de traspaso y licencia similar a favor de Francisco de Ávila por la que vendía a éste, por el precio de 50 reales, otras doce comedias que había comprado en su día a Lope de Vega («las compré del susodicho» afirma Pinedo) y que formaban parte de su repertorio. La lista de comedias vendidas comprende las siguientes: *El anzuelo de Fenisa*, *Las pobrezas de Reinaldos*, *San Isidro [labrador] de Madrid*, *El niño inocente de la Guardia*, *Las paces de los Reyes*, *El castigo del discreto*, *La hermosura aborrecida*, *Los palacios de Galiana*, *Los Porceles de Murcia*, *El ausente en el lugar*, *El gran Duque de Moscovia* y *La serrana de la Vera*.

El cotejo entre ambas listas muestra una clara anomalía: dos de las comedias, *Los Porceles de Murcia* y *El anzuelo de Fenisa*, figuran entre las comedias que tanto Luis de Vergara como Baltasar de Pinedo tenían en su repertorio³. El misterio de esta doble presencia se complica todavía un poco más, puesto que la viuda de Luis de Vergara, María de la O, que fue quien entregó las comedias de su difunto esposo para que se vendieran, declaró como testigo el 17 de agosto en el pleito de Lope contra Francisco de Ávila y en su declaración ofreció una lista de diez (¡y no doce!) comedias vendidas a Francisco de Ávila: en esta nueva lista faltan tres obras que figuraban en el contrato de venta original (precisamente las dos comedias que también se incluyen en el contrato de venta de Pinedo, es decir, *Los Porceles de Murcia* y *El anzuelo de Fenisa*, más una tercera, *El leal criado*) y añade otra que no se nombraba en el contrato original (*La bárbara del cielo*). Ante estas contradicciones, Victor Dixon se ha preguntado si tal vez Luis de Vergara nunca tuvo en su poder los originales de estas tres comedias (Dixon, 1996: 54)⁴. Sabemos, sin embargo, que el original de una de estas comedias, *El leal criado*, sí que fue vendido por el Fénix a Luis de Vergara, pues el propio dramaturgo, al publicar la comedia en 1621 en la *Parte XV*, indicó tras el elenco de personajes «representóla

³ González Palencia, al publicar estos documentos, afirmó por error que sólo *El anzuelo de Fenisa* figura en ambas listas de comedias vendidas (González Palencia, 1921: 22 n 7).

⁴ No dejaría de resultar extraño que Francisco de Ávila hubiese pagado por unos textos que no le iba a poder entregar la viuda de Luis de Vergara si, como sugiere Dixon, no formaban parte del repertorio de la compañía de su marido. No obstante, es interesante encontrar que tres de las comedias incluidas en los contratos de venta (*El ausente en el lugar* y *Los palacios de Galiana*, vendidas por Pinedo, y *El leal criado*, vendida por María de la O) no fueron publicadas en ninguna de las *partes* preparadas por Ávila, sino que vieron la luz más adelante, incluso con posterioridad a la muerte de Lope (salieron en la *Parte IX* (1617), en la *Parte XXIII* (1638) y en la *Parte XV* (1621), respectivamente). Como señala Dixon, Francisco de Ávila tuvo que conseguir otras cinco comedias para poder completar los dos volúmenes de *partes* que estaba preparando y, por tanto, pagó en un primer momento por obras que no llegó a utilizar (aunque esto no le supuso una gran pérdida económica dado el poco dinero que tuvo que pagar por estas comedias, adquiridas a autores de comedias tras años de ser representadas y ya «viejas» para la escena).

Vergara», expresión con la se que acostumbraba referirse a los autores que estrenaban las obras⁵. La duda queda, pues, para el caso de las otras dos comedias. El hecho de que María de la O no nombrase ni *Los Porceles de Murcia* ni *El anzuelo de Fenisa* en su declaración podría apuntar hacia la posibilidad de que, efectivamente, no tenía en su poder los originales de las comedias. Pero si nos fijamos bien en las comedias que Francisco de Ávila compró y en los respectivos repertorios teatrales hallamos un indicio más de que las dos comedias en cuestión no pertenecieron realmente a la compañía de Luis de Vergara, sino a la de Baltasar de Pinedo. Para ello confrontemos la lista de las comedias que adquirió Francisco de Ávila procedentes de la compañía del difunto Luis de Vergara con las fechas de composición ofrecidas por Morley y Bruerton (Morley y Bruerton, 1968)⁶:

<i>Los locos por el cielo</i> : 1598-1603 (MB, 249)
<i>El primer Fajardo</i> : 1600-1612 (probablemente 1610-1612) (MB, 381-382)
<i>El esclavo de Roma</i> : 1596-1603 (MB, 244)
<i>La prisión sin culpa</i> : 1599-1603 (MB, 50)
<i>El leal criado</i> : 1594 (MB, 42)
<i>Viuda, casada y doncella</i> : 1593-1603 (probablemente hacia 1600). Fechado el 27 de octubre de 1597 en la copia del manuscrito Gálvez (MB, 406)
<i>El postrer godo de España</i> : 1599-1603 (tal vez 1599-1600) (MB, 265)
<i>Angélica en el Catay</i> : 1599-1603 (probablemente 1599) (MB, 50)
<i>La imperial de Otón</i> : 1595-1601 (probablemente octubre de 1598). Fechado el 28 de septiembre de 1597 en la copia del manuscrito Gálvez (MB, 229)
<i>Los Porceles de Murcia</i> : 1599-1608 (probablemente 1604-1608) (MB, 378)
<i>El Argel fingido</i> : 1599 (MB, 46)
<i>El anzuelo de Fenisa</i> : 1602-1608 (probablemente 1604-1606) (MB, 282)

Si atendemos a las fechas de las comedias que formaron parte del repertorio de Luis de Vergara, comprobamos que nueve de las doce se escribieron antes de 1603, año en el que algunas de ellas figuran en la primera lista de comedias incluida por Lope en el prólogo de *El peregrino en su patria*. De las tres restantes, destaca *El primer Fajardo* por presentar una fecha *ad quem* bastante tardía, 1612. Morley y Bruerton señalaron que Lope posiblemente escribió la comedia entre el período 1610-1612, dado el elevado porcentaje de romance que se emplea en la comedia. Sin embargo, los propios Morley y Bruerton apuntaron la posibilidad de que esta comedia fuera la que figura en la lista del *Peregrino* de 1604 bajo el título de *Los Fajardos*, donde además aparece dentro de un grupo de obras que, según el análisis de Thornton Wilder, formaron parte del repertorio de Luis de Vergara (Wilder, 2004: 190); en tal caso, el elevado número de versos en romance podría suponer un pequeño desvío de determinada praxis versificadora del Fénix, pues el uso que hace de otras formas métricas indica que la comedia podría pertenecer al período 1600-1603⁷. Por otro lado, la comedia de *La bárbara del cielo*, que no figuraba en el contrato de venta de comedias original pero sí en el listado que María de la O ofreció en su declaración durante el pleito, no se conserva hoy en día y, por tanto, no pudo ser objeto de un estudio métrico por parte de Morley y Bruerton. Sin embargo,

⁵ Puede verse en la edición electrónica de la comedia que se incluye en *TESO*, 1998.

⁶ Las siglas MB seguidas de un guarismo que figuran entre paréntesis remiten al número de la página de la obra de Morley y Bruerton donde se ofrece la fecha indicada. Empleamos la misma convención en el resto de los casos que incluimos más adelante.

⁷ La variación que presenta el título de la comedia incluida en la lista de *El peregrino (Los Fajardos)* y el de la comedia vendida por María de la O (*El primer Fajardo*) no es óbice para que sean la misma obra: la misma variación encontramos entre *Los Benavides* (título con el que esta comedia fue publicada en la *Parte II*) y *El primero Benavides* (título que recibe la misma comedia en el manuscrito autógrafo).

sabemos por diversas escrituras conservadas que esta comedia formaba parte del repertorio de Luis de Vergara desde antes de enero de 1599, y se incluye en la lista de *El peregrino* en el grupo de comedias que Lope vendió a dicho autor⁸. Este cotejo, pues, nos revela que casi todas las comedias del repertorio de Vergara que se vendieron a Francisco de Ávila fueron escritas por Lope antes de 1603 y que sólo dos (si consideramos que *El primer Fajardo* es la misma comedia que figura en *El Peregrino* como *Los Fajardos*) fueron compuestas con posterioridad a esa fecha: precisamente las dos comedias de las que también Pinedo afirmaba poseer los originales y a las que María de la O ya no se refirió al declarar en el pleito.

Mi hipótesis es que Lope de Vega suministró comedias a Luis de Vergara durante un período de unos diez años, pero que antes de finales de 1603 dejó de escribir obras destinadas a su compañía. De hecho, el resto de noticias que conservamos acerca de la relación profesional de Lope de Vega con Luis de Vergara corroboran esta suposición. Hoy disponemos de una poderosa herramienta, el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* –proyecto del que formo parte–, que recopila y trata informáticamente todas las noticias disponibles sobre los actores y las compañías teatrales. Gracias a esta base de datos tenemos noticia de que Lope de Vega vendió a Luis de Vergara, aparte de las comedias que fueron publicadas en las *Partes VII* y *VIII*, al menos otras cuatro –y quizá seis– comedias más, todas las cuales son anteriores a 1603:

<i>El desposorio encubierto</i> : 1597-1603 (MB, 310)
<i>El caballero del milagro</i> : antes de 1598 (probablemente 1593-1598). La copia Gálvez fecha la comedia en noviembre-diciembre de 1593 (MB, 239)
<i>El favor agradecido</i> : 1593 (MB, 42)
<i>El primer rey de Castilla</i> : 1598-1603 (MB, 254)

Posiblemente también haya que identificar *El bosque de amor* y *El desdichado*, comedias que Luis de Vergara representó en Salamanca en 1605, con las obras de Lope de Vega del mismo título que figuran en la lista de *El Peregrino* (y que, por tanto, se habrían escrito antes de finales de 1603)⁹. Estos repertorios nos ofrecen una radiografía de la relación profesional entre Lope de Vega y Luis de Vergara, que se inició en una fecha relativamente temprana, a principios de la década de 1590, cuando el dramaturgo madrileño estaba desterrado en Alba de Tormes. Para entonces Lope ya se había labrado un nombre como dramaturgo y sus comedias eran requeridas por las mejores compañías. Luis de Vergara, por su parte, fue autor de comedias desde al menos 1580 y pertenecía, junto a otros grandes directores teatrales como Alonso de Cisneros o Mateo de Salcedo, a esa generación posterior a Lope de Rueda que colaboró en el desarrollo de la Comedia Nueva en su etapa de formación¹⁰. El que se estableciera una vinculación profesional entre el dramaturgo que estaba «avasallando» la escena española con sus comedias y una de las compañías más importantes fue un suceso lógico. Sin embargo, aunque Ver-

⁸ Todas las noticias relativas a las trayectorias profesionales de estos autores de comedias provienen de la base de datos del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, proyecto que se encuentra en una fase final de corrección para su posterior difusión (Ferrer Valls, en prensa).

⁹ Sabemos que en 1614 Luis de Vergara participó con su compañía en las representaciones de los autos del Corpus de Sevilla. Uno de los dos autos que representó fue *El pan y el palo*, que Agustín de la Granja identifica con el auto sacramental homónimo de Lope de Vega (de la Granja, 1989: 68). Los autos sacramentales para las fiestas del Corpus eran comisionados en la inmensa mayoría de los casos por los comisarios de las ciudades o cofradías encargadas de las celebraciones y no por los autores de comedias que los representaban, por lo que no sirven por sí solos como referente para establecer las relaciones profesionales que mantenían en determinada fecha un dramaturgo y un autor de comedias.

¹⁰ Para la trayectoria vital y profesional de Luis de Vergara, véase Ferrer Valls, 2005.

gara encabezó con bastante éxito una formación teatral hasta su muerte, acontecida entre 1614 y 1616, las noticias que tenemos acerca de las comedias de Lope que representó apuntan a que su relación con el Fénix llegó a su fin poco después de que se reabrieran los teatros en Castilla tras las bodas de Felipe III. El elogio que Lope hizo de Vergara en *El peregrino en su patria*, donde llama a Vergara «general en todo género de representaciones», se presenta a esta luz casi como un homenaje a un autor que ayudó a Lope a hacerse con la monarquía cómica en la década de 1590 pero que para entonces había dejado de gozar del favor del Fénix para representar sus comedias.

¿Qué ocurre entonces con *El anzuelo de Fenisa* y *Los Porceles de Murcia*, dos comedias posteriores a 1603 que supuestamente formaron parte del repertorio de Luis de Vergara? Para ofrecer una respuesta a esta pregunta debemos pasar a considerar la lista de comedias vendidas por Baltasar de Pinedo junto con la fecha de composición ofrecida por Morley y Bruerton:

<i>El anzuelo de Fenisa</i> : 1602-1608 (probablemente 1604-1606) (MB, 282)
<i>Las pobrezas de Reinaldos</i> : 1599 (MB, 46)
<i>San Isidro, labrador de Madrid</i> : 1598-1608 (probablemente 1604-1606) (MB, 392)
<i>El niño inocente de la Guardia</i> : 1598-1603 (probablemente 1603) (MB, 369)
<i>Las paces de los reyes</i> : 1604-1612 (probablemente 1610-1612) (MB, 372)
<i>El castigo del discreto</i> : septiembre de 1598-enero de 1601 (MB, 301)
<i>La hermosura aborrecida</i> : 1604-1610 (MB, 335)
<i>Los palacios de Galiana</i> : 1597-1602 (MB, 232)
<i>Los Porceles de Murcia</i> : 1599-1608 (probablemente 1604-1608) (MB, 378)
<i>El ausente en el lugar</i> : 1604-1612 (probablemente 1606) (MB, 288)
<i>El Gran Duque de Moscovia</i> : ¿1606? (MB, 60)
<i>La serrana de la Vera</i> : 1595-1598 (MB, 223)

Esta lista presenta semejanzas y diferencias respecto a las comedias que pertenecieron a Luis de Vergara. También en este caso encontramos obras que fueron escritas por Lope con anterioridad a 1603, como sucede con *La serrana de la Vera*, *Los palacios de Galiana* o *Las pobrezas de Reinaldos*. No obstante, siete de las comedias –es decir, más de la mitad de las que figuran en el contrato de venta– fueron escritas con seguridad o probabilidad después de 1603: la mayoría pertenecen al período que comprende 1604 y 1606, con el caso extremo de *Las paces de los reyes*, que puede ser tan tardía como 1610-1612. Incluso si aceptamos las fechas de composición de algunas de estas comedias que ofreció Wilder al estudiar las relaciones profesionales entre Lope de Vega y Baltasar de Pinedo (obras que Wilder situó en el extremo más temprano de los períodos propuestos inicialmente por Morley y Bruerton)¹¹, comprobamos que todas las piezas en cuestión siguen siendo posteriores a 1603. Las noticias recogidas en el *Diccionario biográfico de actores* que nos informan acerca de las otras comedias de Lope de Vega que tuvo en su poder Baltasar de Pinedo confirman que desde aproximadamente 1599 y durante toda la década siguiente se desarrolló plenamente una vinculación profesional entre el dramaturgo madrileño y este autor de comedias. Las comedias del Fénix que sabemos que fueron representadas con seguridad por Pinedo, aparte de las vendidas a Francisco de Ávila, son las siguientes¹²:

¹¹ Wilder fecha *El inocente niño de la Guardia* antes del 8 de abril de 1605 (probablemente entre febrero y marzo de 1603), *Los Porceles de Murcia* entre 1604 y 1605 y *Las paces de los reyes* a finales de 1605, y señala que es posible que *El gran duque de Moscovia* se escribiera un poco antes de 1606. Sólo en el caso de *La serrana de la Vera* atrasa las fechas que dan Morley y Bruerton y considera que la comedia se escribió *circa* 1600–1601 (Wilder, 1953: 22–24).

¹² A las que habría que sumar también *La varona castellana*, terminada el 2 de noviembre de 1599, que Wilder considera escrita por Lope para Pinedo (Wilder, 1953: 28), y *El asombro de la limpia concepción*

<i>La divina vencedora</i> : 1599-1603 (MB, 241)
<i>El testimonio vengado</i> : 1596-1603 (MB, 259)
<i>Los Benavides</i> : 1598-1602 (la copia Gálvez fecha la comedia el 15 de junio de 1600) (MB, 231)
<i>La fuerza lastimosa</i> : 1595-1603 (MB, 245)
<i>El gallardo catalán</i> : 1599-1603 (MB, 50)
<i>La ocasión perdida</i> : 1599-1603 (MB, 50)
<i>La hermosa Alfreda</i> : 1596-1601 (probablemente 1598-1600) (MB, 226)
<i>El testigo contra sí</i> : 1605-1606 (MB, 60)
<i>La Santa Liga</i> : 1598-1603 (probablemente 1598-1600) (MB, 236)
<i>Los palacios de Galiana</i> : 1597-1602 (MB, 232)

Wilder (Wilder, 1953: 19-20) situó los comienzos de la actividad de Pinedo como autor de comedias hacia 1599 (fundándose para ello en la fecha de composición de la comedia *La varona castellana*, terminada en noviembre de ese año), al principio en calidad de co-autor junto con su cuñado Melchor de Villalba, con el que trabajaría también al año siguiente, para independizarse poco después y pasar a dirigir su propia formación. Las noticias conservadas en el *Diccionario biográfico de actores* indican que Pinedo trabajó como actor durante gran parte de la década de 1590, aunque, al parecer, llegó a dirigir compañía en algún momento de 1596. No obstante, los documentos sólo confirman que tuviera compañía propia desde 1601, pues en 1599 todavía figura como representante (quizá ligado a la formación de Gaspar de Porres) y en 1600 pudo estar trabajando en otra compañía (quizá Melchor de Villalba, como pensó Wilder). En todo caso, como destacó el investigador norteamericano, Lope produjo numerosas obras para Pinedo desde el momento en el que pasó a ser autor de comedias y, de hecho, Agustín de la Granja ha sugerido incluso que el Fénix, a raíz de la relación amorosa que mantenía con la actriz Micaela de Luján, pudo formar parte de la compañía de Pinedo en 1602 en calidad de poeta dramático de la compañía (de la Granja, 1997: 193).

Las noticias conservadas apuntan, pues, a que la relación profesional de Lope de Vega Luis de Vergara concluyó hacia 1603, mientras que la que mantuvo con Baltasar de Pinedo se mantuvo estable hasta finales de esa misma década. Por consiguiente, creo que se puede considerar como una hipótesis bastante plausible que los originales de *El anzuelo de Fenisa* y *Los Porceles de Murcia*, las dos comedias que tanto María de la O como Baltasar de Pinedo afirmaban tener, no habían pertenecido a Luis de Vergara, porque son posteriores a 1603 y pertenecen por tanto a una época en la que Lope ya no escribía para la formación de Vergara; Pinedo, en cambio, llevaría razón al afirmar en el contrato de venta de estas comedias que él las había comprado directamente al Fénix. La intención de María de la O de vender a principios de 1616 dos comedias que formaban parte del repertorio de Baltasar de Pinedo induce a sospechar que Luis de Vergara habría conseguido copias –como en tantos otros casos, posiblemente sin el consentimiento del autor que tenía los originales en su poder– de *El anzuelo de Fenisa* y *Los Porceles de Murcia* y las había integrado en su repertorio, deseoso de ofrecer al público comedias del dramaturgo de mayor éxito. Tal vez María de la O, al iniciar Lope el pleito contra Francisco de Ávila, descubrió que Pinedo era quien poseía los originales de esas dos comedias del Fénix y trató de compensar a Ávila entregándole otra comedia del mismo poeta que también figuraba en el repertorio de su difunto marido, *La bárbara del cielo*, y por eso esta obra aparece en la declaración que hizo durante el pleito en sustitución de las otras dos (aunque la comedia nunca llegara a editarse).

de María, comedia, supuestamente de Lope, que Pinedo habría representado en 1620, según Cotarelo (Cotarelo, 1925: 465).

Como he querido mostrar aquí, los repertorios de Vergara y Pinedo, pese a que se vendieron en la misma fecha, corresponden a etapas distintas de la trayectoria teatral del Fénix, que abarcan desde el primer Lope al del *Arte nuevo*. El cotejo entre ambos repertorios, unido a las noticias que conservamos de otras obras del Fénix que fueron representadas por estos dos autores de comedias, nos permite trazar un poco mejor las fronteras cronológicas de la relación profesional que Lope de Vega mantuvo con ellos y, al mismo tiempo, fundamentar mejor la suposición de Victor Dixon de que los originales de *El anzuelo de Fenisa* y *Los Porceles de Murcia* no pertenecieron a la compañía de Luis de Vergara, pero sí a la de Baltasar de Pinedo: dos autores de comedias cruciales en la trayectoria profesional de Lope a los que no se puede olvidar.

BIBLIOGRAFÍA

- COTARELO Y MORI, Emilio (1925): “Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, II, 8, pp. 461-470.
- DIXON, Victor (1996): “La intervención de Lope en la publicación de sus comedias”, en *Anuario Lope de Vega*, II, pp. 45-63.
- FERRER VALLS, Teresa (2005): “Luis de Vergara, un autor en la etapa de formación de la comedia barroca”, en “*Coronante tus hazañas*”: *Studies in Honor of John J. Allen*, ed. de Michael J. McGrath, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 165-184.
- (dir.) (en prensa): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1921): “Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 3, pp. 17-26.
- GRANJA, Agustín de la (1989): “Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616”, en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey*, ed. de J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, pp. 57-79.
- (1997): “Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)”, en *Edad de oro*, XVI, pp. 189-206.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos.
- TESO: *Teatro Español del Siglo de Oro* (1998): Madrid, Chadwyck-Healey España [Base de datos en CD-Rom].
- WILDER, Thornton (1953): “Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion”, en *Romance Philology*, 7, pp. 19-25.
- (2004): “Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega”, en *Lope en 1604*, dirs. A. Bleuca y G. Serés, Barcelona, Editorial Milenio, pp. 189-196 [publicado por primera vez como “New Aids Towards Dating the Early Plays of Lope de Vega” (1952), en *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, VV. AA., Münster-Colonia, Böhlau Verlag, pp. 194-200].

EL IMPERIUM DEL PATER FAMILIAS EN ALGUNAS COMEDIAS DE TIRSO DE MOLINA

NAIMA LAMARI
Universidad de Picardie

Muy diversos son los padres que pueblan el universo tirsiano : así el padre ridículo y caricaturesco de las comedias lúdicas¹ se opone totalmente al padre todo poderoso y despótico de las comedias serias². Éste manda en todo como jefe absoluto y detenta todos los derechos incluso el de disponer de la vida de su proge. En obras como *Ventura te dé Dios, hijo*, *La elección por la virtud*, *El honroso atrevimiento*, *La villana de la Sagra*, *El cobarde más valiente*, *El mayor desengaño*, la voluntad paterna aparece como la norma moral suprema. El padre tirsiano ejerce su soberanía sobre los miembros de la comunidad doméstica. Por lo demás, es sorprendente comprobar que muy a menudo la supremacía del padre de las comedias serias de Tirso de Molina no se diferencia mucho de la del padre de la época romana. El *pater familias*³ es el dueño legal del hogar y constituye la máxima autoridad gracias a la *patria potestas* (o *ius patrium*) de que dispone mediante la cual se subordinan los hijos. La esposa también depende de su marido (*cum manu*). Mientras que los miembros de la familia son *alieni iuris* (sometidos al *pater familias*), el padre es *sui iuris* (persona independiente). En realidad, éste reduce su familia al vasallaje.

En el siglo XVII, “edad de oro del padre⁴”, la potestad paterna es absoluta y perfectamente legítima según señala Alain Molinier : “c’est bien au père qu’en premier lieu est dévolu le rôle de pérenniser et d’accroître la puissance de la famille⁵”. El refuerzo del poder paterno es la consecuencia lógica de la instauración progresiva de la monarquía absoluta en la Europa occidental de la época moderna. Recordemos de paso que Bossuet⁶ recalcó el paralelo entre el absolutismo monárquico y el absolutismo paterno. Si el rey es el padre de sus súbditos⁷, el padre es el monarca en su familia. Tras exponer el contexto de nuestro estudio, nos corresponde en adelante examinar cómo se manifiesta la prepotencia del *pater familias* en las comedias mencionadas.

En *Ventura te dé Dios, hijo*, el personaje del padre, Grimaldo, posee un poder polimorfo : poder educativo, poder de decisión, poder de intimidación, poder arbitrario y hasta un poder mortífero. Obliga a su hijo Otón a que estudie la *Gramática* de Nebrija pese a que prefiera éste dedicarse a las armas :

¡Por Dios ! que es hombre terrible
mi padre, pues en mi afrenta,
gramático hacerme intenta,
siendo en mí tan imposible⁸.

¹ Nos referimos en especial a las comedias siguientes : *Marta la piadosa*, *don Gil de las calzas verdes*, y *Desde Toledo a Madrid*.

² Ver a propósito de las características de las comedias serias Arellano, (2002 : 138–139).

³ Ver Carcopino (1939).

⁴ Expresión de Jean Delumeau (2000 : 89).

⁵ Molinier (2000 : 89).

⁶ Bossuet, obispo francés, ya recalca en *La declaración de los cuatro artículos* (1682) el carácter paterno de la monarquía absoluta.

⁷ Ver Bonney, (1989).

⁸ (Tirso de Molina, 1971 : 338). Siempre utilizamos la misma edición.

Grimaldo no es el único padre tirsiano en violentar las inclinaciones de su hijo. Payo de *El cobarde más valiente*, el padre de Bruno de *El mayor desengaño* desdeñan el libre albedrío de sus hijos, víctimas de las aspiraciones paternas. El príncipe Fabriano de *La elección por la virtud*, elige con toda libertad el destino de su hijo, César, cuyo deber es asentir sin discusión : “Hoy, hijo, dale al Cielo / mil gracias en albricias de que toma / a su cargo tu aumento y mi consuelo, / Cardenal eres, César de Roma⁹”. No cabe recurso contra tal decisión represiva cuya legalidad es indiscutible según el príncipe.

Es imprescindible observar que al parecer Tirso de Molina pone en tela de juicio esa forma de educación perniciosa y opresiva que además de humillar y desnaturalizar al hijo, puede desencadenar su rebeldía:

Que el principio de la ciencia
apetece tiernos años,
más que mi madura edad,
para que a mi padre ablande
y que estudie no me mande.
Ventura te dé Dios, hijo (p. 337)

De rechazar los designios paternales, el hijo cometería un acto irreversible que impidiera su redención final. Grimaldo y el príncipe abusan conscientemente de su poder y cometen sin lugar a dudas un pecado, desafían a Dios reprimiendo las inclinaciones naturales de sus hijos. En efecto, el padre no es sino una criatura de Dios y por tanto, es incapaz de conceder a su hijo un mejor destino que el que le ha reservado Dios :

Y a mi padre le decid
que no fuerce el natural
de su hijo con violencia,
que es hacer al cielo agravio,
y si me quiere hacer sabio
que me dé la suficiencia. (p. 340)

Es indudable la visión providencialista de Tirso de Molina. Comedias tales como *Ventura te dé Dios, hijo*, *La mejor espigadera* evidencian el ideal de justicia que Tirso defiende. Dios es el Legislador Supremo. Sólo Dios puede decidir del destino de cada uno y contrarrestar su voluntad es un acto sacrílego. Por tanto, aunque son inmensos los poderes del padre, son limitados por los del Creador.

Se perfila asimismo la concepción cristiana y hasta moderna que Tirso de Molina tiene de la educación de los hijos. De hecho, afirma el mercedario los deberes paternales (amar al hijo respetando su “natural”) pero hace hincapié también en los derechos filiales (elegir su propio camino). Según el dramaturgo, es imprescindible respetar el libre albedrío de los hijos, dejarlos seguir su propio camino para que alcancen su plenitud. Por cierto, era una problemática que debía de tener alguna que otra resonancia entre el público joven de aquella época.

Recalquemos por añadidura que tanto César como Bruno no pueden casarse sin el consentimiento previo del padre. Mientras no hayan fundado su propio hogar, no podrán deshacerse de la férula paterna. Semejante dominio paterno bien corresponde a la realidad histórica. Aunque el concilio de Trento considerase válidos los matrimonios contraídos sin autorización paterna (1563), la Iglesia desaprobaba este tipo de unión según señala Berta Pallares :

⁹ *La elección por la virtud* (Tirso de Molina, 1970 : 338). Utilizamos la misma edición.

Aunque (*Tametsi*) no puede dudarse que los matrimonios clandestinos (*clandestina matrimonia*) que se contraen con libre consentimiento de los contrayentes son válidos y verdaderos matrimonios mientras la Iglesia no los declare inválidos, ... La Santa Iglesia de Dios siempre los ha aborrecido y prohibido por justas razones¹⁰.

En cambio, los matrimonios clandestinos de jóvenes menores no eran válidos y eran gravemente sancionados. No olvidemos por lo demás que en el siglo XVII, los jóvenes siguen menores hasta los veinticinco años de edad. Ahora bien, Grimaldo de *Ventura te dé Dios, hijo* sigue rigiendo la vida de Otón que tiene más de treinta años.

A continuación, interesa señalar que el padre tirsiano dispone de su hijo como si se tratara de sus bienes propios. Este derecho de propiedad es tanto más discutible cuanto que él mismo hijo reconoce su ilegitimidad. La cosificación del hijo cobra entonces pleno sentido. Otón y César son víctimas del poder despótico del *pater familias*. Éste no es nada más que el señor feudal y el hijo el vasallo. Por lo demás, el hijo se dirige al padre diciéndole “señor”, lo cual acentúa estas relaciones jerárquicas y dinásticas.

Recordemos asimismo que hasta el siglo XIV, el padre podía vender a sus hijos para mantenerse y se beneficiaba de este derecho únicamente en caso de pobreza extrema o si no estaba en condiciones de garantizar su libertad¹¹. En *El honroso atrevimiento*, Honorato, padre de Verino y Diodoro, se refiere a tal prerrogativa :

Si permite la ley que un padre venda
en la necesidad sus mismos hijos ;
estos mis hijos son, servíos con ellos.
Aunque no es presentároslos vendellos¹².

El *pater familias* de las comedias serias de Tirso de Molina dispone de medios terribles para castigar al hijo rebelde: la corrección, el encerramiento o encarcelamiento, el desheredamiento, la expulsión del hogar, la maldición y hasta el infanticidio, castigos todos éstos que contribuyen a crear escenas de gran intensidad dramática.

Grimaldo de *Ventura te dé Dios, hijo* decide infligir castigos corporales a Clemencia, la dama de que Otón está enamorado :

Echalda, Octavia, en mal hora,
o la que traigo en la cinta,
dándola de espaldarazos
mi cólera amansará. (p. 354)

y envilece a su propio hijo obligándole a que se quite “el traje noble” para ponerse el “tosco sayo” del villano Gilote.

César también se enfrenta con la violencia arbitraria de un genitor punitivo que no vacila en condenar a su hijo al potro :

Sacad un potro aquí. (p. 349)
Antes que Italia conozca
tal afrenta, ni él me ofenda,
un garrote le haré dar
en el castillo, en que preso
le tiene su amor travieso. (p. 360)

¹⁰ Pallares (1986 : 227).

¹¹ Ver Molinier (2000 : 118).

¹² Tirso de Molina (1971 : 66).

A partir de 1639, en la Europa occidental de la época moderna, se refuerza el derecho de corrección de los padres según hace constar Molinier:

Deux ordonnances, au contraire, s'efforcent d'attribuer un droit renforcé de correction. Ces deux ordonnances, en ne s'appliquant qu'à des cas particuliers, montrent que l'autorité paternelle, dès la fin du XVII^e, peut être déjà bafouée dans certaines couches sociales. L'autorité monarchique est donc amenée à codifier les normes du respect filial, qui rejaillit sur toute la société, et à sanctionner les écarts¹³.

No nos extrañan por tanto los innumerables abusos de poder cometidos por ciertos padres tirsianos crueles, implacables con métodos pedagógicos a lo militar. La agresividad de que hacen alarde dichos padres los deshumaniza, los desnaturaliza hasta convertirlos en verdugos así como exclama el príncipe en *La elección por la virtud*: “tu verdugo seré en lugar de padre”. (p. 349)

Otra medida arbitraria es el encerramiento o encarcelamiento del hijo que no se conforma con la voluntad paterna. En efecto, en el siglo XVII, el jefe de familia tenía derecho a encerrar o encarcelar a sus hijos, sin juicio, hasta los veinticinco años de edad. Molinier ve en esta legislación un fracaso evidente de la autoridad paterna: “Ces demandes d'internement sont comme autant d'aveux d'échec de l'autorité paternelle, aveux aussi d'une éducation manquée, et dans une certaine mesure, elles reflètent la contestation grandissante du père et des normes familiales¹⁴”. En *Ventura te dé Dios, hijo*, Grimaldo encierra a Otón en una granja privándole de recursos económicos mientras que en *La elección por la virtud*, el príncipe ordena el encarcelamiento de César en una torre al igual que Segismundo de *La vida es sueño*.

La actitud de Grimaldo es condenable en la medida en que acarrea la disgregación de la familia. La autoridad excesiva de este *pater familias* ya no garantiza la cohesión de su familia. Otón se exilia del hogar como un marginal para trasladarse a la aldea. Grimaldo, padre castrador, no sólo separa a su hijo Otón de Clemencia sino también de su madre Octavia:

Una granja está aquí cerca
de un padre, que por castigo
de que el estudio no sigo,
que ni se hereda ni merca,
en este traje me ha puesto.
Tiene condición terrible mi padre. (p. 353)

El artículo indefinido del verso 1067 “un padre” sirve para expresar la ruptura definitiva de los lazos de parentesco.

Comedias como *Ventura te dé Dios, hijo* y *La elección por la virtud* ilustran el tan mentado tópico barroco por excelencia del mundo al revés. En efecto, el hijo es un vasallo rebelde en una situación alienante mientras que el padre es un verdugo. El encarcelamiento del hijo significa su penitencia y el calabozo viene a ser emblema de la condición humana. El conflicto padre / hijo es el reflejo del malestar, del desorden de una época en crisis según subraya Maravall:

Es más, esa conciencia de malestar y de inquietud se acentúa en aquellos momentos en que comienzan a manifestarse trastornos graves en el funcionamiento social, trastornos que, en su mayor parte seguramente, son debidos a la intervención, bajo nuevas formas de comportamiento, de esos mismos individuos, a la presión que, con

¹³ Molinier (2000 : 119–120).

¹⁴ Molinier (2000 : 137).

nuevas aspiraciones, ideales, creencias, etc., instalados en un nuevo complejo de relaciones económicas, ejercen sobre el contorno social¹⁵.

Conviene agregar que el encerramiento del hijo se vincula con otro castigo más grave aún : el del desheredamiento. Al expulsar al hijo y renegar de él, el padre lo deshereda de modo simbólico. Ahora bien, el hijo que vive en el hogar paterno no posee ningún patrimonio. En efecto, cuanto adquiere pertenece al padre. Esta potestad paterna pesa sobre el hijo y lo ahoga mientras vive el padre.

Grimaldo no es el único padre tirsiano en desheredar al hijo ingrato. El padre de Bruno de *El mayor desengaño* exhereda a su hijo haciendo de él un ser marginalizado, aislado, huérfano y arruinado:

Desde aquí te desheredo,
que aunque te faltan hermanos,
sobrinos ilustres tengo,
no cual tú locos e ingratos¹⁶.

A todas estas medidas represivas (corrección, encerramiento, desheredamiento) se suman otras condenaciones muy graves : la maldición, arma verbal muy eficaz de la cual se vale el padre para aniquilar tanto físicamente como psicológicamente al descarado hijo. Tal sanción, sagrada e irremediable, amenaza al hijo, lo acecha y le recuerda incansablemente su mala conducta. Precisemos que el padre recurre a dicha medida cuando no le queda otro remedio para hacer entrar en razón al hijo. Por eso, surge la maldición paterna cuando el conflicto padre / hijo alcanza su paroxismo.

El análisis de la comedia *El mayor desengaño* da cuenta del poder aterrador de la maldición paterna. Así, Bruno, el hijo extraviado, huérfano y despojado sufre repetidos fracasos, desengaños, humillaciones y el sarcasmo de sus allegados : “Que a sus letras y padres ha perdido, / desheredóle en fin ; forzoso efeto / de un hijo inobediente y atrevido” (p. 137). La maldición paterna, verdadera calamidad, se abalanza sobre el hijo y pese a la ausencia del padre en las dos últimas jornadas, su sombra pesa a lo largo de la comedia. Podemos dejar constancia aquí de la presencia espectral casi fantasmal del personaje paterno : “Presto me alcanza, / padre, vuestra maldición” (p.136). De hecho, un hijo maldito ya no tiene identidad y consecuentemente existencia. La maldición paterna sólo constituye el cumplimiento de la voluntad divina.

Atengámonos en adelante al último castigo, reflejo de la crueldad y de la omnipotencia del padre : el derecho de vida o muerte sobre el hijo, *ius vitae necisque*. Aunque en el siglo XVII, esta prerrogativa ya no existe, muchos padres tales como Fulgencio de *La villana de la Sagra* o Honorato de *El honroso atrevimiento* la reivindican en numerosas ocasiones:

Y para que aquesta espada
cobre venganza debida,
su muerte es bien empleada ;
no son mis hijos, la vida
les quitad ya deshonrada
El honroso atrevimiento (p. 93).

Diremos que las más veces, el infanticidio es un fantasma, una tentación muy fuerte por parte de los padres. En efecto, la mayoría no pasa al acto porque es el amor paterno el que triunfa finalmente. Otra vez resalta aquí no sólo la visión cristiana que el

¹⁵ Maravall (1975 : 57)

¹⁶ Tirso de Molina (1970 : 125).

dramaturgo tiene del mundo sino también su optimismo vital. Todo hombre tiene la posibilidad de salvarse o condenarse.

En resumidas cuentas, no podemos silenciar el carácter decididamente terrorífico del *pater familias* en algunas comedias serias de Tirso de Molina. Dispone de una potestad sagrada, legítima y absoluta ya que dimana directamente de Dios. El padre tirsiano gobierna a su familia como el rey regenta a sus súbditos. La imbricación entre poder paterno, real y divino adquiere relevancia. Si el *pater* cumple con sus deberes (sustentar a la familia, educarla, transmitir su nombre y su patrimonio), detenta sobre todo prerrogativas peculiares : derecho de corrección que tiende a castigar los yerros de un hijo extraviado, derecho de encerramiento o de encarcelamiento, derecho de administrar el peculio¹⁷ y los bienes de los hijos menores, derecho de autorizar o de rechazar el casamiento del hijo o de la hija (hasta los veinticinco años). A veces, el *pater familias* sobrepasa sus derechos reivindicando en numerosas ocasiones el derecho de vida o muerte sobre sus hijos o el de venderlos. Este sello patriarcal acuña fuertemente la producción dramática de Tirso de Molina.

Sin embargo, si bien Tirso, hombre de su tiempo, no pone en tela de juicio la valorización de la autoridad paterna ni el poder estabilizador y disciplinario del jefe de familia, defiende incontestablemente el poder paterno gobernado por el sentido de la autoridad, esto es, del derecho de mando y del deber de obediencia. El dramaturgo otorga al padre, símbolo de la Ley, un papel esencial pero de tal manera que demistifica un poder basado en la opresión. En otras palabras, Tirso condena los abusos de poder tan frecuentes en aquella época. Por eso, tanto en *Ventura te dé Dios, hijo* como en *La elección por la virtud*, la figura del padre queda restaurada y rehabilitada.

¹⁷ La palabra “peculio” del latín *peculium* se refiere “a los bienes o al caudal que el padre o señor dejaba al hijo o al siervo para su uso”, ver María Moliner, *Diccionario de uso del español*, (1997 : 677).

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (2002) : *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- BONNEY, Richard (1989) : *L'absolutisme*, Paris, Presses Universitaires françaises.
- CARCOPINO, Jérôme (1939) : *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Paris, Hachette.
- DELUMEAU, Jean (2000) : *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse.
- MARAVALL, José Antonio (1975) : *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel.
- MOLINIER, Annie, (2000) : "Nourrir, éduquer et transmettre" en *Histoire des pères et de la paternité*, Larousse, Paris, pp. 115-142.
- PALLARES, Berta, (1986) : "El matrimonio clandestino en la obra de Tirso de Molina" en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 2, pp.221-234.
- TIRSO DE MOLINA, (1989) : *La elección por la virtud*, en *Obras de Tirso de Molina*, ed. Blanca de los Ríos, vol. I, Madrid, Aguilar.
- (1971) : *Ventura te dé Dios, hijo* en *Obras de Tirso de Molina*, ed. P. Palomo, vol. VI, Madrid, Atlas (BAE, 242).
- (1984) : *La villana de la sagra*, ed. B. Pallares, Madrid, Clásicos Castalia.
- (1971) : *El honroso atrevimiento*, ed. P. Palomo, vol. VII, Madrid, Atlas, (BAE, 243)
- (1970) : *El mayor desengaño*, ed. P. Palomo, vol. IV, Madrid, Atlas, (BAE, 238).
- 1971) : *El cobarde más valiente*, ed. P. Palomo, vol. V, Madrid, Atlas, (BAE, 239).
- (1970) : *La mejor espigadera*, ed. P. Palomo, vol. IV, Madrid, Atlas, (BAE, 239)

LA DECLARACIÓN DE AMOR EN «LA OCTAVA MARAVILLA» DE LOPE VEGA¹

MARÍA NOGUÉS BRUNO
Universidad Autónoma de Barcelona

La octava maravilla es una de las comedias de Lope de Vega Carpio publicada en la *Parte décima* de sus comedias (1618). Se trata de una comedia en que un rey musulmán, Tomar, rey de Bengala, decide edificar un templo en honor a su dios Alá y a su profeta Mahoma, agradecido por la última victoria sobre los enemigos. Para ello convoca a una serie de arquitectos que presentan diferentes modelos arquitectónicos. Así, acuden a dicha convocatoria Sirán, arquitecto indio; Roseto Eloy, de Pegú; Samuel, hebreo, y el español Leonardo, que presenta como modelo los planos del Real Monasterio de El Escorial. Tanta es la admiración y el elogio con el que describe el español a su patria y a su rey, que el propio Tomar siente su “alma enajenada” y, sin más demora, decide ir a España para conocer a su monarca y ver su “octava maravilla”. A la altura de las islas Canarias su expedición naufraga y es recogido por don Baltasar en las islas Canarias, que, en calidad de esclavo, lo llevará a Sevilla, como presente a su sobrino, don Juan de Arellano, que está preparando el casamiento de su hermana, doña Ana, mujer de la que se enamorará perdidamente el bengalí. Entre flores y jardín, el rey declarará su amor a la sevillana y, una vez más, en esta comedia, también triunfará el amor.

1. *Jardines, plantas medicinales y cuitas amorosas*²

En 1555 –como apunta Pedraza– el príncipe Felipe, poco antes de ascender al trono de España, recibió la traducción de la *Materia medicinal* de Dioscórides, debida al doctor Laguna y publicada con el título de *Pedacio Dioscórides Anazarbeo. Acerca de la materia médica y de los venenos mortíferos*, obra utilizada por Lope de Vega para saber de los remedios medicinales de las tantas plantas y flores que cultiva el poeta en sus obras –como más adelante se verá–.

Con esta obra se le proponía al monarca el modelo italiano, donde abundaban los huertos y jardines botánicos³. Es posible que esto influyera en la afición del rey a las plantas, a las flores y a los jardines. Esta afición y gusto que en esta época se pondera, se refleja tanto en la poesía como en el teatro. En el reinado de Felipe II, Garcilaso se convierte en el clásico español por excelencia gracias a las anotaciones y estudios del Brocense y Herrera. Con sus églogas se disfruta de la visión del paisaje cuyo origen se encuentra en las descripciones de Sannazaro y Ariosto, en Teócrito o Virgilio.⁴

Este *topos* bucólico y placentero de Garcilaso, sufre un nuevo y decisivo impulso décadas después con Lope de Vega, como podía ser menos, que reflejará el jardín tanto en poesía como en teatro y en prosa. El teatro heredará la tradición que ya aparecía en *La Celestina*, entre otras obras, y llegará hasta el Barroco con diferentes

¹ Esta comunicación se inscribe en el proyecto “Edición de treinta y seis comedias de Lope de Vega” cuyos directores son Alberto Blecuá y Guillermo Serés, (BFF200302480), Ministerio de Ciencia y Tecnología.

² Aunque la bibliografía sobre el jardín es muy extensa, sigo fundamentalmente en esta mera introducción los siguientes trabajos: Miguel Zugasti (2002:583–619) y el completo artículo de Felipe Pedraza (1998: 307–329).

³ Véase Felipe Pedraza (1998: 307–329).

⁴ Véase Felipe Pedraza (1998: 307–329)

manifestaciones en casi todos los autores. Vida y literatura se hacen todo uno en el jardín, como se ve en la obra de Soto de Rojas, cuyo *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, es una descripción gongorina del jardín que el poeta tenía efectivamente en el barrio granadino de Albaicín⁵.

Y vida y literatura se hacen todo uno en el jardín de Lope de Vega. Es hacia 1589, cuando desterrado a Valencia, escribe “Hortelano era Belardo”, un romance que contiene una extensa relación de plantas, aplicadas mágica y simbólicamente a las calidades de las mujeres, como ya la crítica ha estudiado. Por el romance, como describe Riera, desfilan solteras, casadas que pasan ya de los treinta, viudas frías y apasionadas, niñas que aun no conocen el amor, muchachas de edad indefinida; tampoco faltan las preñadas y las que padecen opilación⁶.

Por esos años, y aunque no se ha encontrado relación con el romance de Lope, ve la luz la obra de Gregorio de los Ríos *Agricultura de los jardines*, como otro ejemplo de la pasión, en esa época, por enumerar plantas⁷. Esta tendencia va a tener prolongación en el romance *A la creación del mundo*, donde Lope pinta el jardín del Edén por medio de la retahíla de casi un centenar de especies de árboles, plantas y flores, con breves comentarios sobre algunas de sus características.

Junto a esta poesía enumerativa, la descriptiva se asienta también por esas fechas. Lope compone hacia 1592 su *Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba*, que se estampó en 1604 en la edición sevillana de las *Rimas*⁸.

Que Lope es un gran amante de las flores nos lo demuestran sus textos, adornados de referencias florales, con su significado, sus aromas y colores. En muchas ocasiones, el jardín que encontramos en las comedias del Fénix no es tan sofisticado como el que él describe en las anteriores composiciones. Es un jardín más modesto, parecido tal vez al

⁵ Véase el artículo citado de Miguel Zugasti (2002: 583–619). Y para la obra de Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, la magnífica edición de Aurora Egido (1981: 11–67).

⁶ Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño (1998: 56–59). El texto rodó manuscrito y en las bocas de las gentes hasta que en 1593 se estampó en el *Ramillete de flores. Cuarta parte de Flor de romances nuevos y canciones*, que vio la luz en Lisboa. También aparece en el *Romancero general*. Lope lo incluye además en la comedia *La venta de la zarzuela* y, ligeramente modificado. Véase asimismo C. Riera (1975: 213–226).

⁷ Como afirma M. A. Tejerio Fuentes (1993: 20–25) la lista de este tipo de obras cuya característica común es la preocupación por todo aquello relacionado con las flores y las plantas, con los árboles y la Naturaleza, sería innumerable, destacan por ejemplo entre otras, la obra de Gabriel Alonso de Herrera con su tratado *Obra de Agricultura* (1513), editado en veinte ocasiones a lo largo del siglo XVI. En 1530 el canónigo de la Iglesia de Segovia, Pedro Ciruelo, alude a la nueva medicina naturista y a la importancia que tiene en la sociedad de la época el mundo vegetal en su libro *Reprobación de supersticiones y hechicerías*. En 1565 el médico sevillano Nicolás Monardes, publica en Sevilla *Dos libros. El uno trata de todas las cosas que traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven al uso de la Medicina, y cómo se ha de usar de la rayz del Mechoacán, purga excelentísima. El otro libro, trata de dos medicinas maravillosas que son contra todo veneno, la piedra Bezaar, y la yerba Escuerçonera. Con la cura de los venedados. Do veran muchos secretos de naturaleza y de medicina, con grandes experiencias*. Por primera vez. Con esta obra, se acerca al estudio de las plantas llegadas de América y aporta noticias curiosas acerca del Nuevo Mundo. Como último ejemplo de esta muestra, el libro de Sorapán de Rieros titulado *Medicina española contenida en proverbios vulgares* del año 1616.

⁸ Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño (1998: 443–460) En este poema, se describe con puntualidad la ubicación del jardín, el microclima que disfruta, las flores, la representación del Parnaso, la galería de retratos, la fuente en forma de barca, la fuente de los dioses, la parte que cae sobre el río con sus arcos y adornos y la fuente de las hazañas de Hércules. En ella muestra la incorporación de los modelos del Renacimiento italiano a nuestras tierras, empleando los tópicos destacados de la comparación con la Antigüedad y la imagen del paraíso, entre otros. Este motivo se repite en otros muchos textos paralelos como *La Arcadia*, *La pastoral de Jacinto*, *La hermosura de Angélica*, etc.

que él mismo tendría en su casa, en la calle Francos de Madrid. Como espacio cerrado, el jardín se presenta como un lugar de privacidad, un espacio propicio para desvelar secretos, para llorar y lamentarse en silencio, haciendo a las flores testigos y sobre todo, un lugar ideal para los encuentros amorosos. En el huerto, la huerta, el vergel o el jardín se desarrolla la acción en el *Diálogo entre el Amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *O velho da horta* de Gil Vicente, la *Aquilana* de Torres Naharro y tantas obras de la literatura áurea⁹. En estas obras, la huerta recrea el instante del encuentro amoroso, el «locus amoenus» que escucha los requiebros apasionados de la pareja y, en las más atrevidas, anima a la consumación de la unión íntima.

En *La octava maravilla* no se llega a este último extremo, pero sí es en el jardín donde el enamorado Tomar espera a su amada y avisa a las flores, testigos de amor, de la llegada de doña Ana. En este jardín florido, con una gama interminable de colores y frutos con variedad de sabores, el hortelano justifica su amor a través de las diferentes plantas y hierbas. Comienza aquí un diálogo entre estos dos personajes que ocupa una parte del acto segundo de la comedia, y dará lugar, por una parte, a la declaración de amor de Tomar a través de flores, y por otra parte, a una adivinanza que desvelará el nombre del hombre al que doña Ana ama, como más tarde se verá.

2. *El rey jardinero*

Tomar, como se anunciaba al principio, tras la presentación elogiosa que hace el arquitecto Leonardo, deja el reino de Bengala para ir a España y conocer a su rey y ver su octava maravilla. Llega el rey bengalí a tierras españolas de una manera un poco desafortunada; la nave en la que viajaba naufraga y, como náufrago, aparece en las Islas Canarias, donde es recogido por el capitán don Baltasar que lo acepta en calidad de esclavo y, como tal, lo entregará en Sevilla a su sobrino don Pedro, hermano de doña Ana. Se presenta así Tomar causando curiosidad en todos los personajes de la comedia, ya que, al principio, no quiere hablar ni de su origen ni de las circunstancias por las que ha llegado hasta allí y sólo al final de la comedia se sabrá que es rey. Lo único que dice al cabo de poco tiempo es que tiene una habilidad: la de hacer jardines. Se presenta el personaje como jardinero sensible y excepcional.

BALTASAR

(...)En una tabla salió
 en mis islas de la mar,
 mas no me quiere contar,
 cómo o dónde se perdió.
 Preguntele qué sabía,
 y al cabo de un mes, en fin,
 dijo que hacer un jardín,
 y acertó, por vida mía,
 porque de suerte le ha hecho
 que el número de sus flores,
 su variedad, sus colores,
 paredes y verde techo,
 vencen los huertos pensiles,
 de suerte que por su ausencia,
 lloraban en competencia,
 las flores perlas sutiles.

⁹ Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (1993: 20–25).

DON JUAN

Agora le estimo en más,
que estaba el nuestro perdido.

TOMAR

Curioso en cuadros he sido,
tú la experiencia verás.

La octava maravilla, II, vv. 1217-1236

El rey jardinero era una asociación que en la época no resultaría extraña. Como en el primer apartado se dejaba entrever, era de sobras conocida la afición que por las plantas y flores tenía Felipe II, considerado como el rey jardinero. Felipe II, con la fama de hombre que no simpatizaba con el teatro (aspecto discutido por la crítica), en palabras de Carmen Añón¹⁰, se presenta como “el hombre renacentista que aprendió con Petrarca a subirse a una colina para admirar el paisaje”. Recordemos además que mandó construir el Real Monasterio de El Escorial (elogiado en esta comedia como octava maravilla¹¹) reuniendo en él palacio, convento, colegio, biblioteca y panteón, rodeado de jardines con vistas a la sierra de Guadarrama.

El caso de Felipe II, no es un caso aislado, en el *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Ch. Daremberg y E. Saglio el artículo dedicado al *hortus* comenta que los autores griegos alababan los paraísos de los reyes y los grandes de Persia; en esa época, la península helénica no poseía nada tan bello y cuenta la siguiente anécdota: Lisandro estuvo de embajada en Sardes junto al soberano Ciro (407 a. J.C), hijo de Darío II –rey de Persia–, quien le invitó a visitar su jardín: “Lisandro se extasió frente a la belleza de los árboles, la simetría de las plantas, alineación de los caminos, la precisión de los cuadros, la suavidad de los perfumes que hacían de cortejo a los que por allí paseaban” pero la admiración de Lisandro fue aún mayor cuando supo que había sido el mismo rey quien lo había diseñado y dispuesto todo y que algunos árboles habían sido plantados por su propia mano. Los jardines pensiles de Babilonia, cuentan también con una leyenda parecida: se dice que fue la misma reina Shamumaramat, Semíramis para los griegos, la que ideó los famosos jardines en el s. XI a. C, que llegaron a ser célebres en toda la antigüedad por su gran belleza, y por estar plantados sobre terrazas dispuestas en pisos y soportados por bóvedas y columnas; fueron una de las siete maravillas de la Antigüedad¹².

3. La declaración de amor en *La octava maravilla*. “¡Gala bien nueva en amores!”

En el jardín, Tomar y doña Ana, entablan una entretenida conversación en la que ambos confiesan los nombres de las personas a las que aman. Los dos se muestran tímidos y a causa del pudor que tienen ante tal desvelo, utilizan unos “juegos”, que podríamos considerar actos de habla indirectos, para descifrar las iniciales de la amada,

¹⁰ Carmen Añón Feliú (1995: 185–210).

¹¹ Sobre el elogio que se hace al Monasterio y su valor simbólico, véase el artículo: María Nogués Bruno (en prensa). A cerca de las fuentes empleadas por Lope en esta comedia véase el completo artículo de Ramón Valdés (2000: 165–189).

¹² Ch. Daremberg y E. Saglio (1969: 276–293) El artículo que dedican al *hortus* es fundamental para tratar sobre el tema del jardín, ya que en él se explica la evolución de los jardines tanto públicos como privados desde la Antigüedad, tratando la decoración, las flores, estatuas, fuentes, etc. La cita entrecomillada es traducción mía.

en el caso de Tomar, y del amado, en el caso de doña Ana. El esquema que se utiliza, no es original, y, como vamos a ver, se encuentran ejemplos bien conocidos que son similares al que Lope utiliza aquí. Evidentemente, los poetas, se las ingenian para que la forma utilizada en la declaración sea, como no ha de ser menos, original, novedosa y cause la admiración y el encarecimiento deseados. El esquema es el siguiente: la mujer es siempre la que se interesa en saber los amores del que casualmente, está enamorado de ella; él se turba ante tal petición y por último ella se enoja al saberse y reconocerse en el espejo, en la fuente, en el retrato, o en el “acróstico”, como se verá. En *La octava maravilla* es doña Ana quien pregunta a Tomar: ¿amabas en tu tierra? (acto II, v. 1523), y él, y viendo ya por dónde iban los tiros, retrasa el momento de la “verdad” y le contesta “amaba libros árabes y indianos, / las armas y la guerra, ...”(acto II, vv. 1524-1546) en la enumeración del buen Tomar, se nombra a Aristóteles, Platón, Hipócrates, Galeno... Esta contestación, sin embargo, gusta a doña Ana, que ante tanta sabiduría, le considera hombre de buen entendimiento y noble... pero no se conforma con la respuesta del rey bengalí e insiste: “Dime a quién amas y yo, / a quién amo te diré, / aunque ingrato me olvidó”. (acto II, vv. 1563-1565). Tomar, entra en el juego y le contesta: “(...) pero pues me has animado/ para decirte a quién quiero./ Oye el nombre. (Estoy turbado.../ ¿Cómo osaré?)” (acto II, vv. 1568-1571). Ana espera y él explica la manera con la que ella compondrá, por fin, el nombre de dichosa mujer.

ANA: El nombre espero / TOMAR: Quiero dártelo pintado /ANA: ¿Cómo?
TOMAR: Cogeré seis flores,/de cuyas letras primeras,/porque me salen colores,/saques el nombre que esperas./ANA: ¡Gala bien nueva en amores! *La octava maravilla*, II, vv. 1571-1577

De muchos paralelismos que podemos encontrar en la literatura, citaré unos pocos que dan cuenta de este momento de la *declaratio* y en los cuales, como ahora veremos, podemos encontrar elementos que se repiten.

En la égloga II de Garcilaso de la Vega, Albanio le recita a Salicio cómo se declaró a Camila después de que la amistad entre ellos pasara a convertirse en amor “fuerte” y “desasosiego”¹³.

Como ya apuntó Rafael Lapesa, casi toda la narración de Albanio parece proceder, con pocas variantes, de la prosa VIII de la *Arcadia* de Iacopo Sannazaro. Reproduzco a pie de página sólo algunos versos que muestran su paralelismo¹⁴.

¹³ “mil veces ella preguntó qué había,/ y me rogó que el mal le descubiese,/ (...) Aconteció que en un’ ardiente siesta (...)/ a la sombra d’ un árbol aflojamos/ las cuerdas a los arcos trabajados (...)/ Y en medio aquesta fuente clara y pura,/ que como de cristal resplandecía, (...) ella, que con cuidado diligente / a conocer mi mal tenía el intento (...)/ me conjuró y rogó que le contase/ la causa de mi grave pensamiento;(...)/ Yo, que tanto callar ya no podía (...)/ le dije que en aquella fuente clara/ vería d’ aquella que yo tanto amaba/ abiertamente la hermosa cara./ Ella, que ver aquésta deseaba, (...)/ a la pura fontana fue corriendo,/ y en viendo el agua, toda fue alterada,/ en ella su figura sola viendo./ Y no de otra manera, arrebatada,/ del agua rehuyó que si estuviera/ de la rabiosa enfermedad tocada”. Sigo y cito de los siguientes trabajos: Beltrán y Requena (2002: 13–26) B. Morros (1995: 162–164), (2001: 3–22), (2002: 545–569) y (2004: 159–174).

¹⁴ “Y no teniendo, así como tú dijiste antes, el valor de manifestarlo en ninguna ocasión (...) incluso ella, que no conociendo el motivo me amaba afectuosamente (...) estaba sorprendida; y no una vez sino mil, rogándome con gran insistencia que el cerrado corazón le abriese, y el nombre de aquélla, que de esa situación me era la causa, le hiciese saber (...) casi con lágrimas en los ojos le respondía que a mi lengua no le estaba permitido nombrar a la que como mi celeste deidad veneraba, pero que le mostraría pintada su bellísima y divina imagen cuando me pareciese oportuno (...) a lo que yo respondí alcanzado por un abundante llanto, no ya con la acostumbrada, sino con voz temblorosa y sumisa, que en el bello manantial lo vería (el prometido retrato) (...) y ella (...), inclinando los ojos sobre las tranquilas aguas, se vio a sí misma pintada en aquéllas (...) se turbó súbitamente, y su rostro perdió el color de tal manera que estuvo

Como vemos, la manera de mostrar el nombre pintado que tiene Tomar entre turbación y temor, aparece en el magnífico pasaje recién citado. Ejemplos paralelos, como estudian Beltrán y Requena, los encontraríamos asimismo en obras como en el *Tirant lo Blanc*, donde Joan Martorell reelabora el motivo de la declaración a través del espejo. En *Lai de l'Ombre* de Jean Renart donde el cotejador emplea la técnica de colocar un anillo en el dedo de la dama requerida, y jugando con la imagen reflejada en el agua y la sombra, muestra el anónimo enamorado una declaración muy habilidosa que es elogiada por el narrador de la historia y encarecida por la dama, que se queda sorprendida ante tan bello acto de cortesía. En el *Heptamerón* también se utiliza el recurso del espejo en el pecho que el caballero muestra a la reina para mostrar a la mujer a la que él ama¹⁵.

Por citar otro ejemplo más, saquemos aquí uno de Lope, la declaración de amor, analizada por Bienvenido Morros¹⁶, que aparece en *El peregrino en su patria* y que presenta coincidencias con alguno de los anteriores textos citados¹⁷.

Volviendo a *La octava maravilla*, Tomar y Ana también son desiguales (“Yo, moro; ella, cristiana; / desigualdad sin proporción humana” (acto II, vv. 1491-1492). Ana, como en los ejemplos anteriores hacen las damas, es la que interroga a Tomar; él asimismo se turba y cuando le declara con juegos galantes su amor, ella, por su parte, responde negativamente y en el desenlace triunfará el amor; en nuestra comedia, él se convertirá al catolicismo y volverá al reino de Bengala para recuperar su trono y reinar junto a su querida doña Ana.

Pasemos a analizar, finalmente, la original manera empleada por Tomar para dar con el nombre solicitado. En el marco del jardín, empleará el jardinero las flores que en él ha dispuesto.

Coge las flores TOMAR: Por ellas lo entenderás. / Toma aquesta dormidera. / ANA: D la primera me das. / TOMAR: Tómalas todas. ANA: Espera, / ¿cuántas son? TOMAR: Seis son no más: / Dormidera, hoja de oliva, narciso, azahar. ANA: D y O / N y A, doña. TOMAR: Así viva / que me dejes. ANA.: Eso no, / que ya con flores se escriba. / TOMAR: Toma esta azucena. ANA: Es A. / TOMAR: Y aqueste narciso. ANA: Es N. / TOMAR: Ésta es albahaca. ANA: Ya: / Doña Ana por nombre tiene; / gusto la invención me da. / Dame el sobrenombre. TOMAR: Espera. / Angélica la

muy cerca de caer desmayada” .Traducción de Julio Martínez Mesanza (1997: 135–136), recogida en Beltrán y Requena (2002).

¹⁵ Para ver más ejemplos paralelos ver el completo artículo de Beltrán y Requena (2002: 13–26).

¹⁶ Para el análisis del *Peregrino* seguimos aquí el artículo de Bienvenido Morros (2004: 159–174).

¹⁷ En el *Peregrino*, Nise se interesa por el amor de Pánfilo diciéndole: “(...) y te suplico, por el amor que conoces de la blandura de mi condición en los años que has servido a mis padres, que me digas si yo conozco a quien quieres y si puedo serte de algún provecho, que me han enternecido tus lágrimas”. A lo que Pánfilo más adelante dice: “estoy de suerte, que aún no me atrevo a decirte su nombre, pero podré enseñarte un retrato que tengo suyo, causa original de mi desdicha, y por quien desde la mía vine a esta tierra (...). Ya diciendo estas palabras, le había dado Pánfilo el naípe en que estaba su rostro hecho de aquel singular pintor de nuestros tiempos, Filipe de Liaño”. Al contemplar el retrato, Nise no quiso reconocerse en la imagen que se reproducía en él, y Pánfilo, recordando la dificultad que según los filósofos entrañaba el conocimiento de uno mismo, simuló entregarle otro, cuando en realidad le estaba mostrando un espejo. Ella se identifica finalmente y aunque en su primera reacción le recrimina su osadía y descaro, (le contesta “Tu atrevimiento te costará la vida”), pensando tal vez en la desigualdad existente entre ambos, se pasa de la ira al amor, y finalmente, ella huirá con él. Para explicar la primera reacción negativa de la pretendida, que de distinta manera y con distinto grado, aparecía en todos los anteriores ejemplos, utilizamos las palabras de otro personaje del *Peregrino*, el hermano de Nise, Celio, quien, sorprendido también del cambio de su hermana dice: “Porque todas (las mujeres) dijo Celio, consultan la primera respuesta con su vergüenza y la segunda con su flaqueza, aunque yo para mí tengo (no sé si en esto disculpo nuestra honra) que Pánfilo, desesperado de remedio, se valió de hechizos”. Bienvenido Morros (2004: 159–174). Véanse al respecto Bienvenido Morros (2001: 3–22) y (2002: 545–569).

primera. / ANA: Es contra peste notable. / TOMAR: Romero. ANA: Muy saludable. / TOMAR: Espuela. ANA: Celos afuera. / TOMAR: Llantén. ANA: Dos LL también. / TOMAR: Y este almoradux. ANA: Bien vas. / TOMAR: Este nardo. ANA: Huele bien. / TOMAR: Oliva otra vez. ANA: ¿Hay más? / TOMAR: ¿Qué más quieres que te den? / ANA: Angélica es A, romero, / R; y esta espuela es E. / Juntar las dos LL quiero / del llantén, aunque se ve / tu intento. TOMAR: (Temblando espero) / ANA: El almoradux es A, /nardo es N, oliva es O. / Aquí Arellano dirá./TOMAR.: Y esa misma digo yo, / que es quien la muerte me da. / ANA: ¡Perro! ¿Un bárbaro? *La octava maravilla*, II, vv. 1578-

La práctica empleada por Lope es “gala bien nueva en amores”, y aunque esta técnica puede recordar, por ejemplo, a las que utilizaban los trovadores, grandes amantes de juegos de palabras y acrósticos, no hemos encontrado un paralelo exacto. Formalmente, este recurso parecería una especie de acróstico en el que no son las iniciales de los primeros versos los que forman un nombre sino las iniciales de unas flores, las que Tomar va cogiendo, y dispuestas en los versos de manera intercalada, componen el nombre. Esas iniciales además, responden a un determinado tipo de flores. En concreto, las utilizadas para componer el sobrenombre, tienen remedios determinados y peculiares, que tal vez, el lector actual no reconozca pero que, en aquel entonces, y como en el primer punto se trató, al público no le resultaban desconocidos. La propia doña Ana parece asociar espontáneamente y sin titubeos las propiedades que algunas de estas flores presentadas tenían. Así, de la angélica se dice que es contra peste notable. En *La historia de yerbas y plantas con los nombres griegos, latinos y españoles* de Leonard Fuchs (Amberes, 1557), traducida por Juan de Jarava la define así: “Angelica sativa. Angélica que la plantan. Nasce en los huertos, aviéndola en ellos plantado y puesto. Floresce en julio y en agosto. Los modernos dicen que abre, adelgaza y digere y que es muy contraria a las ponçoñas. La raíz es buena contra la pestilencia y mal ayre. Y teniéndola en la boca solamente, guarda que no sean tocados de la peste. En fin, por dezir en breve, es un soberano remedio contra la peste” (cit. Por CORDE)¹⁸. Del Romero se dice que es muy saludable. Dioscórides en *Plantas y remedios medicinales* afirma que “tiene virtud calorífera, curativa de ictericia, si se cuece en agua y se da a beber al enfermo antes de los ejercicios; después de hacer el ejercicio, conviene que tome un baño y beba vino. Se mezcla en los remedios que evitan el cansancio y en el unguento gleucino”¹⁹. De la espuela se dice “celos afuera”, Dioscórides en su manual, hace coincidir la etimología de la “espuela de caballero” con el del dauco, en griego, *daũkos* significa, “picante”, “ardiente”, por el sabor de la raíz de ciertas especias. “La simiente de todas las especies (dauco) es calorífera. Bebida, ocasiona los menstruos, el parto y la orina; libera los retorcijones de vientre y mitiga la tos antigua. Bebida con vino, auxilia para las picaduras de tarántulas. Aplicada como cataplasma, resuelve también las hinchazones. El uso es el de la semilla de las otras especies y de la raíz del crédico, la cual se bebe con vino, principalmente contra las fieras venenosas”. Si nos quedamos con este final de cita (se bebe contra las fieras venenosas) podemos inferir que tal vez bebiéndolo se expulsará el veneno que causan los celos, hijos bastardos del amor.

Vemos pues que el jardín de Tomar está provisto de flores que pueden remediar algunas enfermedades. Sin duda, es una manera muy original de conjugar flores, remedios y agudeza, la agudeza de mostrar y componer el nombre de la mujer a la que ama con las iniciales de cada flor. Juego es el que también emplea doña Ana para dar el nombre del que ella ama empleando una adivinanza.

¹⁸ Leonard Fusch (1557).

¹⁹ Dioscórides (1998: 424–426).

Queda claro con estas muestras que a Lope le gusta inventar nuevas formas para divertirse él mismo con sus composiciones y para hacer divertir al público que asistía a ver sus comedias. Entre acertijos, adivinanzas y juegos, flores y acrósticos da Lope con las iniciales del amor. Como en su vida, llena de un vaivén de mujeres y aventuras y entre encuentros y desencuentros, sus ratos de sosiego en su jardín, el que con tanta delicadeza regaba antes de emprender su trabajo por la mañana temprano –como recuerda su amigo Montalbán en *Fama póstuma*– Un hortelano sensible, un jardín de flores y colores y aromas, un jardín al que homenajea el Fénix en sus obras.

BIBLIOGRAFÍA

- AÑÓN FELIÚ, Carmen (1995): “Imagen de la naturaleza en el Escorial de Felipe II” en *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 185-210.
- FUSCH, LEONARD, *La historia de yerbas y plantas con los nombres griegos, latinos y españoles* (1557): Amberes.
- BELTRÁN, Vicente y REQUENA, Susana (2002): “La declaración de amor a través del espejo” en *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, publicaciones del Semyr, pp.13-26.
- DAREMBERG, Ch. y Saglio, E (1969): *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, pp. 276-293.
- DIOSCÓRIDES (1998): *Plantas y remedios medicinales*, trad. Manuela García Valdés, Biblioteca clásica, Madrid, Gredos, pp. 424-426.
- MORROS, Bienvenido (2001): “*El Tirant lo Blanc* y la égloga II de Garcilaso” en *Voz y letra*, XII, pp. 3-22.
- MORROS, Bienvenido (2002): “Joanot Martorell, Sannazaro y Garcilaso” en *Analecta Malacitana*, XXV, pp. 545-569.
- MORROS, Bienvenido (2004): “El arte de la seducción en el peregrino en su patria”, en *Lope en 1604*, eds. Alberto Blecua y Guillermo Serés, Lérida, Milenio, 2004, pp. 159-174.
- NOGUÉS BRUNO, María (en prensa): “La octava maravilla o el simbolismo de El Escorial”, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, en prensa.
- PEDRAZA, Felipe (1998): “De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II” en *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Aranjuez, pp. 307-329.
- RIERA, Carme (1975): “Un curioso jardín de Lope: Notas al romance «Hortelano era Belardo» en *Papeles de Son Armadans*, año 20, 77, nº 23, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 213-226.
- SANNAZARO, Iacopo (1997): *Arcadia*, ed. Francesco Tateo, trad. Julio Martínez Mesanza, Cátedra, Madrid, pp. 135-136.
- SOTO DE ROJAS, Pedro (1981): *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra.
- TEIJERIO FUENTES, A (1993): *Lope de Vega, Belardo y su huerta. La mágica pervivencia de una tradición*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 20-25.
- VEGA, Lope de (1998): *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, pp. 56-59.
- VEGA, Lope de, *Comedia famosa de la octava maravilla de las Comedias de Lope de Vega*, parte X, ed. M. Nogués Bruno y R Valdés, UAB, Milenio, Lérida, en preparación.
- VALDÉS, Ramón (2000): «Claves e hipótesis para la interpretación de *La octava maravilla*: fuentes, motivos simbólicos y trasfondo histórico» en *Anuario de Lope de Vega*, VII, Lérida, Milenio, pp. 165-189.
- ZUGASTI, Miguel (2002): “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina” en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal et alii, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, pp. 583-619.

PERCEPCIÓN Y FUNCIÓN DE LAS UNIDADES DRAMÁTICAS EN LA COMEDIA *EL PINTOR DE SU DESHONRA*

LIÈGE RINALDI
Universidad de Navarra

1. *Los preceptistas aristotélicos y la comedia aurisecular*

La ley de las tres unidades dramáticas (de tiempo, lugar y acción) la fijaron los preceptistas italianos, basándose en la *Poética* de Aristóteles, y sobre todo en los comentaristas del Estagirita. En su *Poética*, Aristóteles discurre sobre la unidad de acción, y son sus comentaristas renacentistas quienes, a partir de reinterpretaciones de la *Poética*, elaboran las unidades de tiempo y lugar, lo que restringe el desarrollo del drama a un límite espacial y temporal que busca asemejarse al de la representación dramática.

El límite temporal dictado por los preceptistas más rígidos era de 24 horas, pero algunos aceptaban plazos un poco más flexibles, como los establecidos por los españoles El Pinciano y el rígido crítico Cascales: 3 y 10 días, respectivamente. Ya la unidad de lugar consistía en la concentración de la acción en un solo espacio dramático.

La unidad de acción exigía una acción única y completa, como comenta Aristóteles en su *Poética*:

En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio (...) ¹

No obstante, los dramaturgos del Siglo de Oro no siguen rigurosamente las unidades dramáticas. La única unidad que se mantiene es la de acción, pero teniendo en cuenta que su concepto no implica una sola acción, sino la integración de los elementos que componen el enredo. El resultado sería, por lo tanto, una acción principal y otras secundarias, generalmente subordinadas a la principal.

Se admite la ruptura de las unidades de tiempo y lugar con la consecuente extensión de los límites espacio-temporales, cuando pueda posibilitar el aumento de la gradación psicológica y contribuir a la verosimilitud de la obra. Y, por el hecho de ser la verosimilitud lo más importante, las unidades dramáticas están a su servicio y no se deben mantener cuando la ponen en riesgo. Respecto a esta cuestión, dice Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo*:

Porque si aquellos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche? ¿Qué lugar tiene para fundar celos, encarecer desesperaciones, consolarse con esperanzas y pintar los demás afectos y accidentes sin los cuales el amor no es de ninguna estima? Ni ¿cómo se podrá preciar un amante de firme y leal si no pasan algunos días, meses y aun años en que se haga prueba de su constancia? Estos inconvenientes, mayores son en el juicio de cualquier

¹ Aristóteles, 1974: 215 (1459a 17–22).

mediano entendimiento que el que se sigue de que los oyentes, sin levantarse de un lugar, vean y oigan cosas sucedidas en muchos días.²

Sin embargo, este pasaje sigue a una comedia de enredo, *El vergonzoso en palacio*, y su función es señalar la libertad creativa del dramaturgo áureo para respetar o no los preceptos y usarlos de acuerdo con el objetivo de la obra y con los rasgos de cada género. En varias comedias cómicas, como las de capa y espada, se mantienen las unidades de lugar y tiempo, lo que produce un efecto cómico de inverosimilitud. Los episodios que pasan en estas comedias generalmente son plausibles y poseen una verosimilitud interna, pero la concentración de varias coincidencias y episodios equívocos en un tiempo y espacio reducidos los hace menos creíbles. No obstante, ésta es una característica del género y el público aurisecular comprendía la ruptura de la verosimilitud en estas comedias, la aceptaba y se admiraba con ella.

Pero lo que nos interesa aquí son las comedias serias, en las que, como ya ha sido mencionado, a diferencia de las cómicas, lo que las rige es la verosimilitud, y sus dimensiones espaciales y temporales se pueden ensanchar.

La comedia de que trato en este trabajo –*El pintor de su deshonra*– es una tragedia de honor conyugal de Calderón de la Barca. Una comedia cuya temática se centra en la cuestión de los celos y del honor, y cuyo desenlace trágico es el resultado de una serie de episodios que despiertan la desconfianza del marido y culminan con el rapto de su esposa. De ese modo, impulsado por los celos y por el código de la honra, el marido se venga de su esposa y del galán que la cortejaba.

Durante mucho tiempo, los críticos interpretaron los dramas de honor calderonianos como una terrible defensa de las venganzas sangrientas o advertencia contra la infidelidad conyugal. Sin embargo, es imprescindible leerlos desde la perspectiva de la época, en que el código de honor regía la vida social del noble, y, asimismo, tener en cuenta la reflexión crítica y los cuestionamientos que los protagonistas de estos dramas hacen sobre ese código y la necesidad de cumplirlo. Además, y fundamentalmente, hay que considerar el efecto artístico-dramático que conlleva el tema del agravio y de la venganza.

En verdad, el grado de culpabilidad de las esposas no es lo que determina la venganza, sino la necesidad que los maridos ofendidos tienen de limpiar su honor, que dependía de la opinión, con lo cual lo mismo daba sospecha que hecho. Y, para que la trama se desarrolle de modo verosímil, la extensión espacio-temporal es fundamental, pues permite que ocurra una sucesión de hechos que provoquen celos en el marido, y permite también que su desconfianza crezca hasta tal punto que el desenlace trágico sea inevitable.

2. La construcción y función de las unidades dramáticas en la comedia *El pintor de su deshonra*

2.1. Acciones principal y secundarias

La acción principal de *El pintor de su deshonra* trata del matrimonio que el maduro noble aficionado a la pintura don Juan Roca contrae con su prima, la joven Serafina, y los intentos de don Álvaro –antiguo novio de Serafina a quien se creía muerto en un naufragio– de reconquistar el amor de la dama. Esta acción reúne el encuentro de los esposos; la desesperación de Serafina, que se casa obligada y todavía sigue enamorada

² Cf. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, 1972: 209–210.

de don Álvaro; el reencuentro y reconocimiento de los antiguos novios; el asedio de don Álvaro y el rechazo de Serafina, que defiende su honra y la de su marido; el carnaval en Barcelona, donde los celos empiezan a atormentar a don Juan Roca, y el incendio que permite a don Álvaro raptar a su amada; la ida de don Juan a la corte napolitana, donde se finge pintor y es encargado de pintar un retrato de una dama que, coincidentemente, es Serafina; el encuentro con su esposa y el raptor; y el desenlace trágico, en que don Juan los mata y venga su honor. Enseguida es perdonado por los padres de ellos por haber cumplido con su obligación, según el código de honor.

A esta acción principal se añaden episodios secundarios en una relación de subordinación, sea por la coincidencia temática o por otras relaciones de enredo. Estos episodios secundarios pueden reflejar o explicar lo que pasa en la acción principal, o bien ejercer una función de enlace de la trama y sus personajes.

Los cuentos que introduce el gracioso Juanete juegan con el nivel de ficción de la obra, pues son un mundo imaginario dentro del mundo imaginario del drama, estando siempre subordinados a su temática. En algunos casos sus cuentos poseen una genialidad que adivina o percibe lo que los demás personajes ignoran, e indican verdades que se esconden detrás de las apariencias y el desenlace a que se dirige la trama; otras veces, en cambio, no revelan las intenciones reales de los personajes ni caracterizan exactamente el rumbo de la historia, sino solamente intentan conferir un tono jocoso a la escena, aunque nunca logren provocar la risa dentro del universo trágico de este drama, y también pueden funcionar como un recurso dramático que sugiere cosas que serían posibles en una comedia, pero que al final no pasan en ésta.

La acción que se desarrolla entre Porcia y el Príncipe Federico de Ursino se liga a la estructura del drama, pero no coincide con su tema. El Príncipe galantea a Porcia, que es hermana de don Álvaro y amiga de Serafina, además de hija de don Luis, gran amigo de don Juan Roca. Y es por intermedio de Porcia que el Príncipe conoce a Serafina, de quien también se enamora, y, por no poder consumar su amor, encarga a un pintor, que en verdad es don Juan, un retrato de la dama. Tras la muerte de don Álvaro y Serafina, el Príncipe propone matrimonio a Porcia. Aunque en la Segunda Jornada las canciones y diálogos entre Porcia y el Príncipe hablen sobre amor y celos, no se puede decir que el tema de esta acción coincida con el de la principal, tampoco que converja hacia un mismo objetivo.

En la Tercera Jornada, don Juan entrega al Príncipe de Ursino un cuadro que ha pintado sobre la fábula de Hércules y Deyanira. La temática de esta fábula coincide con la del enredo, pues cuenta el rapto de Deyanira por el centauro Neso y los celos de Hércules. Se puede observar que el lienzo es la representación alegórica de la trama por medio de la relación que se establece entre el mito, en que Hércules le pide al centauro que ayude a Deyanira a atravesar el río Eveno y, durante la travesía, Neso intenta violarla, y Hércules lo mata con un flechazo; y el rapto de Serafina por don Álvaro, cuando don Juan se la entrega en la playa, tras salvarla de un incendio, y don Álvaro huye con ella por el mar, y al final, es muerto por don Juan con un balazo.

Además, en el lienzo pintado por don Juan, también podemos observar dos acciones: la principal, en primer plano, es el rapto de Deyanira, y, en segundo plano, está una secundaria, subordinada a la principal, que es la muerte de Hércules, abrasado por la túnica con el veneno que el centauro había dado a Deyanira diciéndole que con él reconquistaría el amor y la fidelidad de su marido. Don Juan explica la relación entre los dos planos en los siguientes versos: “Quien tuvo celos primero, / muera abrasado después” (vv. 2701-2702), aunque esto no signifique la muerte de don Juan, sino que se pueda referir a su sufrimiento, o bien al hecho de que, tras matar a sus ofensores, suponía que también lo matarían en venganza, lo que al final no ocurre, pues el Príncipe

de Ursino y los padres de don Álvaro y Serafina reconocen que lo que hizo don Juan fue vengar su agravio y limpiar su honor.

2.2. *El tiempo*

El tiempo en que se desarrolla la acción de esta comedia se extiende por más de un mes. Nos lo informa la referencia que hace Porcia en la Tercera Jornada, “falte de tu vista un mes” (v. 2163), sobre cuánto tiempo hace que don Álvaro se ausentó de casa, tras haber buscado y raptado a Serafina (aunque los demás personajes desconocen la razón de su ausencia).

No obstante, aunque haya una dilatación temporal, percibimos que se mantiene la unidad de tiempo en el transcurrir de cada jornada, según sugiere Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias*³. La primera jornada de *El pintor de su deshonra* ocurre en un día; la segunda, en una tarde, una noche y el día siguiente; y la tercera, en un solo día. Los lapsos temporales más largos coinciden con los intervalos entre las jornadas, y eso es más aceptable y verosímil que grandes saltos en el tiempo en el interior de una jornada. Además, en las réplicas de los personajes se mencionan los hechos anteriores fundamentales para la construcción y comprensión del enredo.

La extensión temporal, como ya había afirmado Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo*, es necesaria para la construcción de las relaciones de amor, celos, y del deseo de venganza, puesto que requieren una gradación psicológica que sólo es posible con el pasar del tiempo. Además de posibilitar la verosimilitud psicológica, el ensanche temporal garantiza también la de los desplazamientos físicos de los viajes, las largas ausencias de personajes y el tiempo que el marido lleva buscando a su esposa raptada.

Por otra parte, se pueden mencionar aun los espacios temporales subjetivos, que constituyen uno de los rasgos ficcionales de la literatura.

SERAFINA(...)
 tanto, que aun no conservando
 la memoria del olvido,
 han sido, son y han de ser,
 en fuerza y en desperdicios,
 ejemplo de lo que acaba
 la carrera de los siglos.
 DON ÁLVARO
 ¿Qué siglos? Si aún por instantes
 cuentan hoy mis desatinos,
 que recién nacida edad
 de tus rigores esquivos.
 Ayer fue cuando me amaste;
 (vv. 1363-1373)

Se puede percibir en este diálogo que el mismo tiempo vivido por los personajes Serafina y don Álvaro tiene un valor distinto para cada uno de ellos. En el tiempo decorrido desde su último encuentro, la vida de Serafina ha cambiado por completo y ahora está casada, mientras que don Álvaro esperaba que todo siguiera como antes y pudiera retomar su vida y sus planes tales como los había dejado.

³ Cf. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, 1972: 154–165.

2.3. *El lugar*

La acción de *El pintor de su deshonra* se desarrolla con una amplitud espacial que permite el desplazamiento de los personajes por espacios externos e internos de Gaeta, Barcelona y Nápoles, lo que se puede percibir en las didascalias explícitas e implícitas.

La Primera Jornada transcurre en la casa del hospitalario don Luis, en Gaeta y se puede decir que en esta jornada hay una concentración espacial, cuya función es la de provocar encuentros y situaciones sorprendentes. ¿Qué se puede esperar cuando por un mismo espacio pasan los recién casados don Juan Roca y Serafina; don Álvaro, que es el antiguo novio de la dama de quien ella sigue enamorada; Porcia, la hermana de don Álvaro, además de amiga y confidente de Serafina; y el Príncipe de Ursino, quien corteja a Porcia y se enamora de Serafina?

En la Segunda Jornada, con todo, hay un ensanche espacial que acarrea el desplazamiento de los personajes y el conocimiento, por parte del lector / espectador, de lo que pasa en las dos ciudades donde se desarrolla la trama: Nápoles y Barcelona.

El primer bloque de esta jornada se sitúa en la casa de don Juan, en Barcelona. El espacio interior de la casa donde se encuentran los esposos al inicio de la jornada es un ambiente que denota la armonía de su vida conyugal, armonía que desaparecerá con la presencia de don Álvaro. El segundo bloque tiene lugar en una calle en Nápoles con "Muros, con rejas, del jardín de don Luis". Este espacio del jardín permite el encuentro de los amantes Porcia y el Príncipe de Ursino y el disimulo ante el padre de Porcia. En el tercero la acción vuelve a Barcelona y se desarrolla en el espacio urbano y festivo de una plaza y, enseguida, en la playa por cuyo mar el amante puede huir con la dama.

No obstante la necesidad de extensión espacial para el desarrollo del enredo, la concentración de personajes y acciones en un mismo espacio causa situaciones de tensión y determina la dirección trágica que tomará el drama: la presencia de don Álvaro en la casa de Serafina y la llegada de don Juan y Juanete, que a oscuras topa con el galán; el encuentro del Príncipe de Ursino y Porcia en el jardín de don Luis, y el recelo frente a la presencia de don Luis; y la coincidencia de estar don Álvaro, con traje de marinero, en la playa cuando don Juan saca a Serafina del incendio, y se la entrega a este marinero.

La Tercera Jornada transcurre enteramente en Nápoles, pero en distintos espacios: el primer bloque, en la sala de la casa de don Luis; el segundo, en la sala de la casa de monte o castillo de don Luis; el tercero, en el salón del palacio del Príncipe; en el cuarto, la acción vuelve a la sala de la casa de don Luis; y en el quinto, se sitúa en un monte con vista de la casa o castillo de don Luis, y enseguida, en el jardín de esa casa o castillo.

En esta jornada, la casa de monte de don Luis es el espacio donde don Álvaro esconde a Serafina tras haberla raptado. Asimismo es el punto de encuentro entre Porcia y el Príncipe de Ursino. Esta coincidencia provoca que los hermanos don Álvaro y Porcia intenten disimular sus planes y ocultar a sus amantes, Serafina y el Príncipe de Ursino respectivamente, y acarrea el encuentro de éstos, que propulsará el desenlace trágico, una vez que el Príncipe, enamorado de Serafina, y consciente de donde está, le ordenará a don Juan Roca, disfrazado de pintor, que le haga un retrato a esta dama, ocasionando el encuentro entre galán ofensor, esposa raptada y marido ofendido.

La extensión espacial es, sin duda, fundamental para la construcción de esta comedia y garantiza su verosimilitud. Sería poco plausible la sucesión de tantos hechos, como el rapto y escondimiento de la dama, en un espacio dramático único y limitado. Sin embargo, la concentración espacial que ocurre en algunas escenas es un potenciador

de tensión, pues posibilita encuentros y coincidencias responsables por el desarrollo del drama, y provoca la sorpresa y suspensión en el espectador / lector.

3. Conclusiones

En vista de lo que ha sido investigado y presentado a lo largo de este estudio, se puede concluir que en las comedias auriseculares las unidades dramáticas se mantienen o se rompen según las exigencias del enredo. En el caso específico de *El pintor de su deshonra*, así como en otras obras, a la acción principal se subordinan acciones secundarias, con coherencia temática o como hilos intermediadores; la extensión espacial permite el desplazamiento de los personajes y situaciones de raptos, largas búsquedas y ausencias, mientras que la concentración potencia la tensión y propicia complicaciones a la trama; y el tiempo se construye de modo que se mantiene su unidad en cada jornada, pero la extensión temporal que hay entre ellas garantiza el desarrollo de los sentimientos, relaciones y conflictos entre los personajes, y la verosimilitud del desenlace.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
– (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
ARISTÓTELES (1974): *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
CARBALLO, Luis Alfonso de (1997): *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1973): “El pintor de su deshonra”, en *Comedias. A Facsimile Edition*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Gregg – Tamesis, Vol. XVI: Séptima parte de comedias (Madrid, 1683), pp.437-480.
GRIMAL, Pierre (1994): *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, Paidós.
LÓPEZ PINCIANO (1998): Alonso, *Obras completas, I: Filosofía antigua poética*, ed. J. Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro.
SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto (1972): *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Madrid, Gredos, 2a edición aumentada.
ZUGASTI, Miguel (1998): “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, eds. F. Pedraza y R. González, pp. 109-141.

LO VEROSÍMIL SOBRE LAS TABLAS

MÓNICA ROIG I TIÓ
Universidad de Navarra

1. Introducción

En el desenlace de *La vida es sueño* concurren algunas acciones capaces de sorprender al lector del siglo XXI: Segismundo reparte premios y castigos de modo poco convencional: mercedes para su carcelero y la torre para su libertador; el amor no triunfa, ya que Segismundo concede la mano de Rosaura a Astolfo y la suya propia a Estrella, intercambiando las parejas que dicta el corazón; el rey supersticioso, el padre injusto y cruel, sólo recibe perdón. En realidad, Segismundo no habría podido obrar de otro modo, dada su condición de príncipe: premia la lealtad que se debe al rey y castiga la traición, aunque haya sido en su beneficio; se vence a sí mismo para desagraviar el honor de Rosaura, ya que un rey –o futuro rey, en este caso– no debe moverse por pasiones particulares, sino buscar el bien común; y vence la superstición astrológica al mostrarse y actuar como el príncipe que es. De no hacerlo así, el público al que se dirigía la comedia la habría rechazado por inverosímil.

La verosimilitud es uno de los temas de discusión recurrentes en las poéticas del Siglo de Oro. Para los tratadistas de la época es verosímil aquello que tenga apariencia de verdad. No hay que confundir este concepto con nuestra actual concepción de la verosimilitud; una lectura anacrónica de los textos áureos puede llevar a su incomprensión o, lo que es peor, a una pésima interpretación. Esta ‘apariencia de verdad’ se refiere a varios aspectos, internos y externos: lo posible, lo ejemplar, lo creíble y lo retórico¹. Lo verosímil posible está supeditado al público al que se dirige la ficción: es necesario conocer al potencial receptor para saber qué merecerá su crédito. En este sentido, importa la máxima aristotélica de preferir lo imposible verosímil a lo posible inverosímil. Pero, ¿por qué servirse de imposibles cuando es amplio el campo de concomitancia entre verosimilitud y posibilidad? Porque es necesario causar admiración en el público para que la ficción cumpla su doble función ejemplarizante y de entretenimiento: “Lo truculento y las peripecias o cambios bruscos de fortuna son deseables a fin de deleitar e instruir un provecho moral a través de la admiración” [Miñana, 2002: 148]; pero siempre teniendo en cuenta el límite que impone la verosimilitud.

Para buscar esta necesaria admiración sin faltar a las reglas de la verosimilitud, una norma fundamental es atribuir la maravilla a la intervención divina: es creíble y, además, ejemplarizante. Pero el abuso de este recurso puede dar lugar a excesos de credulidad o a supersticiones, por lo que se buscan otros métodos, como la autorización con fuentes documentales del hecho maravilloso, y su racionalización. Lo verosímil ejemplar –apariciones, resurrecciones...– es, probablemente, lo más difícil de aceptar para el lector actual, pero se trata del recurso más efectivo en el Siglo de Oro. La ejemplaridad sustenta la validez de la ficción, ya que se reconoce una verdad moral tras la fábula, y justifica lo hiperbólico y macabro como herramienta de adoctrinamiento.

En cuanto a lo verosímil creíble, en la epístola quinta de la *Philosophía Antigua Poética* los interlocutores del Pinciano discuten cómo puede guardarse la verosimilitud en el teatro cuando es necesario gritar simulando susurro o secreto, o si brilla el sol

¹ Rogelio Miñana: *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2002

cuando se supone noche cerrada, o una casa supuestamente lejana está a dos pasos. Fadrique disculpa esta falta de verosimilitud arguyendo que no hay otra forma de hacerlo². En realidad, la ficción presupone un pacto con el lector: “La verosimilitud debe entenderse como una suspensión voluntaria y consciente de la incredulidad [...], pues sólo se presenta como tal [verosímil] cuando el receptor es consciente de la ficcionalidad de la obra” [Miñana, 2002: 77]. Es imprescindible para la verosimilitud resultar creíble, pero siempre a través de este ‘pacto’ con el receptor. Un exceso de credulidad por parte de éste que le lleve a confundir la ficción con verdad histórica será perjudicial tanto para el receptor como para la ficción.

El último aspecto es lo verosímil retórico, cuyos elementos principales son la coherencia interna y el decoro. En primer lugar, es indispensable para el buen funcionamiento de la ficción que los episodios que componen la fábula no se aparten del tema principal: hay que conjugar la variedad con la unidad; además, estos episodios deben responder a una secuencia lógica y necesaria. El decoro atiende a la imitación de modelos literarios prestigiosos y a la adecuación del estilo de un personaje tanto a su condición (origen, posición, psicología...) como a las normas propias del género literario en que se inmiscuye.

La verosimilitud es condición indispensable de cualquier tipo de ficción, pero en el teatro se hace aún más necesaria –según afirma el Pinciano³–, puesto que la acción representada entra por el ojo, y la falta, de haberla, será más evidente. Veamos de qué modo se guarda la verosimilitud en un texto dramático áureo: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega.

2. *El castigo sin venganza*

La acción se desarrolla en Italia, donde el Duque de Ferrara, conocido por su vida casquivana, está a punto de casarse con la joven y bella Casandra. Federico es el hijo ilegítimo del Duque, que perderá su mayorazgo si su madrastra da al Duque descendencia legítima. Las relaciones tensas que Ferrara teme, porque ama sinceramente a Federico, quedan descartadas desde el mismo momento en que el Conde y su madrastra se conocen. Ambos son hermosos, son jóvenes y, como tales, actúan inconscientemente. Casandra –quien se siente desatendida por su esposo– y su alnado se enamoran y, a espaldas del Duque, consuman su amor. Tal comportamiento de un hijo hacia su padre es imperdonable; el Duque urde una trama para castigar a la infiel Casandra y al desagradecido Conde. La muerte, razona Ferrara, es el castigo que merecen, no la venganza que el amante padre es incapaz de tomarse.

Esta trama no es invención de Lope. Se trata de la historia de Bandello «Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara». Incluso parece ser que tiene un trasfondo histórico que se remonta al reinado de Nicolò III d’Este, en el siglo XV⁴. Lope toma pues una historia ya conocida y urde con ella una nueva ficción. ¿Recibirían con gusto los espectadores del XVII esta nueva fábula? Es de suponer que sí –aunque sólo tenemos noticia de una representación–, al menos si atendemos a los criterios de verosimilitud, que el poeta no descuida en ningún momento.

Centrémonos, en primer lugar, en las unidades clásicas pseudoaristotélicas. Lope ya había matizado su pertinencia en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En la

² Véase *Philosophía Antigua Poética II*, 1953: 71 y siguientes.

³ Véase la epístola quinta de la *Philosophía Antigua Poética*.

⁴ Tomo estos datos del estudio de la obra realizado por A. Carreño para la edición en Cátedra, 1998.

tragedia analizada el tiempo transcurrido es más o menos de cinco meses. Por supuesto, los saltos temporales se relegan a los entreactos. En el segundo acto Casandra nos proporciona el dato; confiesa a Lucrecia que, desde el primer acto,

Sola una noche le vi
en mis brazos en un mes [vv. 1034-5]

Durante este segundo acto el Duque es requerido por el Papa para que luche a su lado; en el acto tercero Ferrara regresa victorioso. Han transcurrido cuatro meses:

eres el sol de sus ojos,
y cuatro meses de eclipse
le han tenido sin paciencia. [vv. 2153-5]

No se respeta la unidad de tiempo, puesto que transcurren más de 24 horas, pero esta ruptura (que no es nueva, ya que CSV pertenece a la etapa de senectud de Lope) es precisamente uno de los pilares de la verosimilitud: la acción trágica debe transcurrir en tanto tiempo como ésta requiera, procurando no alargarlo sin motivo. No sería creíble que en el lapso de un día un hombre olvide su antiguo amor por uno nuevo, que resulta ser su madrastra, luche consigo mismo para rehusar este imposible, pierda la batalla, entrevea la posibilidad de consumar ese amor y lo haga, pierda el valor ante su padre y, finalmente, mate y muera.

En cuanto a la unidad espacial, toda la obra transcurre en el ducado de Ferrara, y casi toda dentro de los muros de palacio. La excepción la introducen las dos primeras escenas, que se sitúan en escenarios contrapuestos: si en la primera nos encontramos a los personajes en plena noche, vagando por las callejas de la ciudad en busca de entretenimiento poco honroso, en la siguiente estamos ante un despliegue estival de la hermosura de la naturaleza, alrededor de mediodía. El paso de una a otra escena puede resultar un poco brusco, pero no cabe duda de que esta misma brusquedad acentúa la antítesis con que se presentan los tres protagonistas.

La unidad de acción sí se respeta: la trama principal se desarrolla alrededor del Duque, Casandra y Federico. Unida a ella se desenvuelven las vidas del Marqués y Aurora y de Batín y Lucrecia. Estos cuatro personajes, imaginados por Lope, adornan con sus acciones y palabras la fábula que, en un principio y según parece, nació de la Historia, como queda dicho. Al poeta no solo le es lícito tomar la anécdota histórica para tramar una ficción, sino incluso recomendable, en el caso de la acción trágica. Recordemos que los preceptistas áureos no ponen en duda la superioridad de la materia poética, dada su potencial universalidad, y gracias, precisamente, a su capacidad de alterar los hechos para pintarlos como debieron ser: «así la Poesía llega después de la historia i, imitándola, la emmienda, porque aquélla pone los sucesos como son, y ésta los exorna como deúan ser, añadiéndoles perfección, para aprender en ellos.» [Tdt, 50]. El campo en que se mueve el historiador es mucho más limitado, dado que su mérito está en no apartarse de la verdad histórica.

En cuanto a los personajes, no hay afrenta en mezclar nobleza y humildad; así lo asegura el mismo Lope en su *Arte nuevo* [vv. 157-164]. La mezcla de distintos estratos sociales se conjuga con la mezcla de sucesos trágicos y cómicos para dar lugar a la tragicomedia, tan propiamente española, que no todos los preceptistas entienden (Cascales, por ejemplo, es un gran detractor de la fusión de géneros). En CSV aprovecha Lope para afianzar su visión de la comedia [vv. 214-25]:

DUQUE. Agora sabes, Ricardo,

que es la comedia un espejo,
 en que el necio, el sabio, el viejo,
 el mozo, el fuerte, el gallardo,
 el rey, el gobernador,
 la doncella, la casada,
 siendo al ejemplo escuchada
 de la vida y del honor,
 retrata nuestras costumbres,
 o livianas o severas,
 mezclando burlas y veras,
 donaires y pesadumbres.

En una comedia, por tanto, van a caber personajes de todo tipo y acciones varias, todo ello sujeto, claro está, por las tensas correas de la imitación y la verosimilitud.

Sí es importante atender al decoro. En CSV tanto el habla de los distintos caracteres como su modo de comportarse corresponde –en principio– a su calidad. Buen ejemplo de ello nos lo proporcionan Federico sacando del río a Casandra y su parodia entre Batín y Lucrecia [vv. 340-66]:

(FEDERICO *sale con CASANDRA en los brazos.*)

FEDERICO. Hasta ponerlos aquí, 340
 los brazos me dan licencia.
 CASANDRA. Agradezco, caballero,
 vuestra mucha gentileza.
 FEDERICO.
 Y yo a mi buena fortuna
 traerme por esta selva,
 casi fuera de mi camino.
 CASANDRA. ¿Qué gente, señor, es ésta?
 FEDERICO. Criados que me acompañan.
 No tengáis, señora, pena;
 todos vienen a serviros. 350

(BATÍN *sale con LUCRECIA, criada, en los brazos.*)

BATÍN. Mujer, dime, ¿cómo pesas,
 si dicen que sois livianas?
 LUCRECIA. Hidalgo, ¿dónde me llevas?
 BATÍN.
 A sacarte por lo menos
 de tanta enfadosa arena,
 como la falta del río
 en estas orillas deja.
 que fue treta suya,
 por tener ninfas tan bellas,
 volverse el coche al salir; 360
 que si no fuera tan cerca
 corriérades gran peligro.
 FEDERICO. Señora, porque yo pueda
 hablaros con el respeto
 que vuestra persona muestra,
 decidme quién sois.

El breve diálogo que aquí mantienen Federico y Casandra –quienes aún no se conocen– muestra la calidad de ambos: el Conde es atento y cortés; la Duquesa es agradecida y discreta. Batín interpreta una parodia de la acción inmediatamente precedente al salir llevando en brazos a Lucrecia, a quien empieza reprochando su peso:

Mujer, dime, ¿cómo pesas, /si dicen que sois livianas? A continuación, siguiendo con su imitación paródica, la equipara a una ninfa, en un intento de reproducir las razones cortesanas. Compárese, por ejemplo, el distinto tratamiento que emplean los personajes: Federico llama a Casandra *señora*, Batín aplica a Lucrecia el vocativo *mujer*, más coloquial; a su vez, Casandra utiliza las formas *caballero* y *señor*; mientras que Lucrecia trata, burlescamente, a Batín de *hidalgo*.

En los primeros once versos del romance se está usando un tratamiento de cortesía normal entre desconocidos; en cambio en los once siguientes Batín y Lucrecia se tutean, dada su condición de criados. Los versos 363-66 apuntan, precisamente a estas formas de cortesía: Federico necesita saber con quién habla para tratar a Casandra con el debido respeto. Más adelante, también Batín pregunta con quién trata [vv. 415-19], aunque, como antes, en clave paródica:

sólo resta que yo sepa
si eres tú, vuesa merced,
señoría o excelencia,
para que pueda medir
lo razonado a las prendas.

Esta parodia de los criados continúa en los versos 412-66; son los ‘donaires’ a que se refiere Lope: *mezclando burlas y veras, /donaires y pesadumbres*. [vv. 224-25]. Por otro lado, el tratamiento entre madrastra y alnado irá evolucionando a lo largo de la obra. En el momento en que Casandra se da a conocer, Federico se dirige a ella como *vuestra Alteza*, mientras que ella, intentando afianzar la relación madre-hijo, lo tutea. Este statu quo se mantiene hasta el final del segundo acto. Aquí, Federico revela su amor a Casandra, aún manteniendo el respeto debido a su persona, pero cuando ella le confiesa también el amor que siente, Federico ve la puerta abierta para una relación más íntima, y cambia el *vuestra Alteza* por el *tú*:

CASANDRA.
[...]

Huye de mí, que de ti

yo no sé si huir podré,
o me mataré por ti. (vv. 1996-98)

FEDERICO.
[...]

Sola una mano suplico
que me des; dame el veneno
que me ha muerto. (vv. 2006-8)

Al hablar como les corresponde, están indicando al público cuál es su estrato social y, además, qué tipo de relaciones se establecen entre ellos.

También el comportamiento de los personajes es signo de su nivel social. Y también aquí respeta Lope el decoro que manda la verosimilitud. Por ejemplo: la calidad de Casandra, hija del Duque de Mantua y Duquesa de Ferrara, haría inverosímil que viajase sola; pero sería igualmente inverosímil que su séquito no la socorriese en el río. ¿Cómo conjuga Lope esta aparente contradicción para que la historia pueda seguir su curso? Poniendo los motivos en boca de los propios personajes [vv. 371-87]:

FEDERICO.
¿Cómo puede ser que sea
vuestra Alteza, y venir sola?

CASANDRA.

No vengo sola, que fuera
 cosa imposible; no lejos
 el Marqués Gonzaga queda,
 a quien pedí me dejase,
 atravesando una senda,
 pasar sola en este río
 parte desta ardiente siesta,[...]

Tampoco sería adecuado que la Duquesa declarara abiertamente su amor ilícito por su hijastro; por eso, Casandra se sirve de un cuentecillo, de una historia, para dar pie a Federico a declararse [vv. 1879-1905]:

CASANDRA.
 Pues oye una antigua historia,
 que el amor quiere valor.

De acuerdo con lo establecido por el decoro, resulta paradójico, en cambio, el comportamiento del Duque. Según el *Arte nuevo*, [vv. 269-71]

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
 la gravedad real; si el viejo hablare,
 procure una modestia sentenciosa;

Ferrara pertenece a la alta nobleza y es, además, viejo, pero su comportamiento dista mucho de ser grave o modesto. Recuérdese que el personaje se presenta ante el espectador de noche, embozado, rondando calles de la ciudad en busca de malcasadas y prostitutas. Y en este estado oye la opinión de que goza entre sus súbditos [vv. 97-104]:

CINTIA.
 [...]

 pues toda su mocedad
 ha vivido indignamente,
 fábula siendo a la gente
 su viciosa libertad.
 Y como no se ha casado
 por vivir más a su gusto,
 sin mirar que fuera injusto
 ser de un bastardo heredado,
 [...]

Si bien es cierto que sus acciones son contrarias al decoro que le impone su estado, esta aparente inverosimilitud forma parte del juego dramático: la actitud del Duque, atento a sus apetitos, le impide gobernar con sabiduría, lo ciega en sus relaciones y, en última instancia, provoca –aunque no es el único culpable– la caída de su desatendida esposa y de su desheredado bastardo.

En cuanto a la fábula, a pesar de su supuesta raíz histórica, ¿es verosímil la traición del Conde hacia su padre? ¿Es verosímil el amor ‘incestuoso’ que siente Casandra hacia aquél a quien llamó hijo? [vv. 488-91]:

Madre os seré desde hoy,
 señor Conde Federico,
 y deste nombre os suplico
 que me honréis, pues ya lo soy.

El poeta recurre a la autorización de ejemplos conocidos por el espectador para que apuntalen la verosimilitud de su ficción [vv. 1846-50]:

A sus padres han querido
sus hijas, y sus hermanos
algunas; luego no han sido
mis sucesos inhumanos,
ni mi propia sangre olvido.

En Casandra se debaten el amor que siente por Federico y la lealtad que debe al Duque. Ella aporta argumentos a favor del honor, pues sabe que el amor que pretende es ilícito, pero también los encuentra en defensa de sus apetitos, como los versos precedentes, que podrían aludir a las historias bíblicas de la seducción de Lot por parte de sus hijas (Gén 19, 30-38) y la violación de Tamar por su hermano Amón (2 Sam 13).

También el Duque, al conocer la acusación que se cierne sobre su esposa e hijo, encuentra en la Biblia antecedentes que apoyan la posibilidad del hecho, por aborrecible que éste sea [vv. 2508-21]:

Ésta fue la maldición
que a David le dio Natán;
la misma pena me dan,
y es Federico Absalón.
Pero mayor viene a ser,
cielo, si así me castigas;
que aquéllas eran amigas,
y Casandra es mi mujer.
El vicioso proceder
de las mocedades mías
trujo el castigo, y los días
de mi tormento, aunque fue
sin gozar a Bersabé,
ni quitar la vida a Urías.

El Duque se ve a sí mismo como rey David, quien escuchó de labios del profeta Natán el castigo que le imponía Dios (así como él ha gozado a la mujer de Urías, Yavé tomará sus mujeres y las entregará a su prójimo); y, además, fue traicionado por su hijo Absalón. El Duque también es consciente de su pecado (*El vicioso proceder/ de las mocedades mías/ trujo el castigo*), pero, al contrario que el rey de Israel, considera desmesuradas las consecuencias. Estas reflexiones morales lo deciden finalmente a ejecutar un supuesto ‘castigo sin venganza’ contra Federico y Casandra; para justificar su acción el Duque buscará el apoyo de otros parricidas históricos [vv. 2892-96]:

Cincuenta mató Artaxerxes
con menos causa, y la espada
de Dario, Torcato y Bruto
ejecutó sin venganza
las leyes de la justicia.

El final presentado por Lope es truculento, sí. ¿Es verosímil? También, de acuerdo con la obra que nos ha presentado: con la ficción urdida y con los personajes implicados. Los acontecimientos se han ido dirigiendo hacia un final trágico, pero no por la fuerza del destino, sino empujados por figuras concretas a quienes hemos visto debatirse y decidir su camino, y que por tanto son responsables de los actos que provocan el desenlace trágico. No hay final feliz para nadie: los tres son culpables de uno u otro modo, y los tres reciben su castigo: Casandra muere a manos de Federico, Federico mata a Casandra y muere por orden de su padre, y el Duque se queda solo, sin

esposa ni heredero. Con todo lo dicho, podemos concluir que *El castigo sin venganza* respeta lo verosímil creíble, posible y ejemplar, y que guarda el decoro y la coherencia de personajes y fábula. Y ello, por supuesto, sin perder de vista el deleite que debe proporcionar la ficción al espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO DE CARVALLO, Luis (1997): *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Kassel, Edition Reichenberger, (Teatro del Siglo de Oro, Ediciones críticas, 82).
- BANCES CANDAMO, Francisco (1970): *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis Books Limited, (Colección Támesis, serie B-Textos, III).
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1975): *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Barcelona: Planeta, (ensayos/planeta, De Lingüística y Crítica literaria, 37).
- LÓPEZ PINCIANO, L. (1953): *Philosophía Antigua Poética* ed. A. Carballo Picazo, vols. I-III, Madrid, CSIC, (Biblioteca de antiguos libros hispánicos, 19-21).
- MIÑANA, Rogelio (2002): *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- VEGA CARPIO, Lope de (1998): *El castigo sin venganza*, ed. A. Carreño, 3.ª ed., Madrid, Cátedra, (Letras Hispánicas, 316).

LOS RASGOS DE LAS COMEDIAS PICARESCAS EN *EL AMANTE AGRADECIDO* DE LOPE DE VEGA*

OMAR SANZ BURGOS
Universitat Autònoma de Barcelona

En diferentes lugares se ha señalado la importancia de reconocer en el teatro de Lope de Vega fases o épocas diferenciadas que respondan a movimientos internos en la propia producción de su obra¹. Como consecuencia de esa exigencia se ha venido estudiando en las últimas décadas la obra del escritor con este propósito y se han desentrañado algunas de las claves de su globalidad, ya sea como dramaturgo o como poeta. Sin duda, el hecho de haber dibujado una nueva pintura llena de matices, contribuye a enriquecer considerablemente la apreciación de su obra y al mejor conocimiento de una trayectoria literaria, que como observaremos también aquí, no presenta una unidad definitiva.

Entre el conjunto de subgéneros que J. Oleza ha señalado para clasificar el teatro de Lope se hallan las comedias pastoriles, novelescas y palatinas asociadas al universo de irrealidad, y las comedias urbanas y las picarescas –a su lado–, comprendidas en el mundo de la verosimilitud. Según esto, las comedias urbanas compartirían con las picarescas esa materia verosímil, que, dicho de un modo simple, se nutre de referentes literarios que el espectador puede identificar en la realidad que conoce.

1. *Los rasgos de las comedias picarescas*

Entre los rasgos fundamentales que se han señalado para identificar las comedias picarescas destacan la ambientación de la trama en la Italia dominada por los ejércitos españoles y la presencia del ambiente rufianesco en el que se mueven sus personajes. *El amante agradecido* se sitúa siempre en la España peninsular, pero las referencias a Italia están presentes desde el comienzo de la comedia en que el criado, Guzmanillo, tras toparse ambos con la que será la dama que el galán tendrá que cortejar, le advierte a don Juan que la dama piensa que ambos han llegado de Italia a Zaragoza cargados de riquezas (vv. 155-163)². Don Juan, antes del viaje, había sido estudiante en Salamanca durante un tiempo impreciso en el texto (vv. 117-120), y su vuelta de ser soldado en Lombardía (v. 2666) ha estado motivada por la muerte de su padre en Sevilla, donde se desarrollará el segundo y tercer acto.

Otro de los rasgos de la comedia picaresca es la presencia de soldados y rufianes que desempeñaban su actividad en este tipo de ambientes marginales (Oleza 1991: 172). Aunque los únicos personajes de *El Amante agradecido* que parecen haber vivido en un ambiente semejante son el criado Guzmanillo, Belisa –la alcahueta– y su hija Julia, también es representativo Gerardo, caballero sevillano amigo del galán antes de su viaje a Italia, quien buscará damas a las que cortejar en la misma casa en que se encuentra Lucinda, donde “hácese poca labor/ porque no se come della” (vv. 1250-1251), y a la que “indianos como picones/ bobos, vienen a la red” (vv. 1260-1261). Señala Oleza

* La versión completa de este trabajo será publicada en *Anuario Lope de Vega*, 13 (2007), en prensa.

¹ Las justificaciones de la necesidad de fragmentar el corpus dramático de Lope se suceden en la crítica (v., por ejemplo, Oleza 1991: 165; 1994: 236; y 1997: IX–LV; o Arellano 1988: 27–28).

² Véanse, además, las referencias de los vv. 57–63; 556–559; 1442–1454; y 2361 (ed. Gómez Martín y Sanz Burgos).

(1991: 172) que aquellos soldados “es más fácil encontrarlos en lupanares o negociando con rufianes y alcahuetas que en los cuarteles”, soldados que aquí ya están de vuelta en España y que se acercan a los burdeles por diversas razones. En esta línea de ambientación sevillana resulta muy interesante la descripción que Belisa, la vieja alcahueta, hace de sí misma (vv. 1288-1298), en la que el lector recordará fácilmente a la Celestina de Rojas. El autoelogio de la efímera juventud y de un pasado mejor es lo que ella misma pone de manifiesto en este otro fragmento, que ilustra el ambiente de mancebía con la descripción que hace de su propia casa cuando, al partir Claridano, tío de Lucinda, ésta le reprocha a la vieja su derecho a entristecer. A lo que Belisa contesta: “No, a fe,/ porque esta tierra es amable,/ y del poder escapáis/ de aqueste viejo, y quedáis/ con gente noble y tratable./ Aquí no os apretarán/ a que no habléis si queréis./ No hay “aquí entréis” ni “no entréis”,/ si es pariente o si es galán./ Es casa, aunque muy honrada,/ libre y no con ceremonias./ Vendrán aquí las Antonias,/ gente de gusto y que agrada,/ vendrá Felicia, que es bella,/ canta bien y habla mejor./ Hácese poca labor/ porque no se come della./ No hay noche que esté acostada/ esta muchacha a las tres;/ yo con mis cincuenta y tres/ también ando desvelada.” (vv. 1235-1254). Lucinda se da cuenta de que acaba de ser puesta en un burdel por su tío, lo que servirá de pretexto a Lope para desarrollar a partir de este momento el ambiente rufianesco y prostibulario. En relación con esto, como señaló L. Carreter (1972: 201) al comentar la obra de Salas Barbadillo, la presencia de lo celestinesco “anduvo siempre merodeando por el género”.

El uso a lo largo de la comedia de un sustrato de la lengua de germanía, propia de los ambientes bajos, corresponde a esos mismos personajes. Se pueden ver algunos ejemplos en *guinchar* (v. 185), *jábega* (v. 2945), *picones* (v. 1260). Es sólo una breve muestra del habla –en ocasiones con alusión a realidades de la germanía– de los entornos rufianescos y celestinescos que aparecen en la obra. En cuanto al uso del disfraz, considero que no tiene demasiada importancia en la constitución del subgénero picaresco. A pesar de ello, en *El amante agradecido* pone de manifiesto –aunque no comporta un cambio de sexo– el exigido ingenio como rasgo intrínseco que sí se ha señalado en la conformación de la naturaleza del pícaro³: es Guzmanillo quien propondrá a su amo ser vestido de indiano para probar la honra de la dama, encerrada en la mancebía.

Uno de los rasgos más importantes –por su carácter diferencial frente a otros subgéneros– es la trayectoria vital del personaje estudiado. Según ha apuntado Oleza, todas sus historias pretenden mostrar la carrera vital de éstos, aunque sólo uno llegará a lo que se ha visto como el ciclo completo desde el origen humilde, el ascenso social y económico de dudoso procedimiento y la caída final, que cumple las veces de ejemplo moralizador (*El caballero de Illescas*). El resto de las obras estudiadas, desarrollará sólo alguna de esas fases (*El anzuelo de Fenisa*, *El caballero del milagro* y *El galán Castrucho*). Pero además de tener en cuenta las fases de ese ascenso-enriquecimiento-caída, lo que también se revela interesante es la consideración de un final moralizante en estas obras. Algunas de ellas incluyen esa puntilla ejemplarizante y otras la suprimen, lo que se ha explicado ateniéndose, una vez más, a la trayectoria cronológica en la concepción del teatro de Lope, en el que se ha visto una evolución entre la etapa que él mismo ha denominado el primer Lope, “un Lope desenfadado, irreverente, de exaltada concepción vitalista, poco sujeto a coartadas moralizadoras [...] impregnado de un sentido dionisiaco del placer y de la conducta humana” (Oleza 1991: 181), y el Lope posterior, que estará más condicionado por el sentido moral. En cuanto a los orígenes de los protagonistas del *Amante*, se sabe de don Juan por sus propias palabras que nació en

³ Afirma Salillas (*apud* Parker 1971: 12): “Al hacer un estudio serial, importa, ante todo, advertir que la picardía está ligada inseparablemente a las manifestaciones del ingenio”.

Sevilla, y también es él mismo quien alude a su origen montañés (vv. 940-947). La referencia a la montaña se entiende si se pone el fragmento en relación con las pruebas de limpieza de sangre que eran habituales en la España de la época. De igual modo hará la alcahueta cuando se retrata en el acto II y afirme que es natural de Astorga, lo que, a buen seguro, provocaría la risa del auditorio, que ya conocía la deshonra de su oficio. Además, ambos son hijos de indianos: en el caso de la dama, su padre vive en Lima y le ha dejado una dote de cien mil ducados, mientras que de don Juan se dice “hijo soy de un padre indiano” (v. 201) y, además, se juega con esa condición (vv. 172-182). En cuanto al origen del personaje que ahora más interesa a nuestro estudio, Guzmanillo, se revelará deshonoroso al ser relacionado con el ambiente prostibulario encabezado por Belisa, cuando la primera vez que los dos se encuentran en la comedia, ambos aluden a un pasado común⁴: “GUZMANILLO: ¿Rigor tanto/ con hijo de tu compadre?/ ¡Jesús! Olvidada estás/ de aquellas tres niñerías./ BELISA: Como eso llevan los días,/ como eso dejan atrás.” (vv. 2119-2124). De todo el texto se desprende una actitud de complicidad entre los personajes que provienen del mundo del hampa y Guzmán, de quién, además, existen varias referencias explícitas que lo asocian directamente al mundo picaresco. Señalamos una de ellas, conscientes de las críticas hechas a estas marcas para delimitar el género picaresco (Lázaro Carreter 1972: 217), en la que se elogia la picardía, en el momento en que Julia y Belisa se pelean por ver quién de las dos gozará los deseos del criado Guzmanillo: “JULIA: Sí, madre mía./ En buena fe, que de Guzmán me agrada/ el desgarrado hablar, la *picardía*,/ la libertad, la risa mesurada,/ la Italia y soldadesca valentía.” (vv. 2771-2775). La actitud de Guzmanillo desde el inicio, en que anima a don Juan a volver a Sevilla para heredar la renta de su padre, y su comportamiento descarado y ridículo con las criadas que acecha o con el resto de caballeros y criados con los que trata, así como la jerga que utiliza para expresarse, el ingenio intrínseco a todo pícaro, su discurso a favor de las mujeres mayores (vv. 2142-2180 y cfr. con Oleza 1991: 177), y su continuo interés por el dinero (vv. 549-646, 3141-3156), llevan a pensar que, en su personaje Lope, estaba plasmando algunos de los rasgos que se ha asociado a la literatura picaresca (v. también los vv. 1437, 1460-1461, 1745-1746 y 2133). Guzmanillo, procedente del mundo del hampa, aspira, como le concederá el final de la comedia, a una mujer y una pequeña fortuna, lo que, conocido el origen de este personaje, nos induce a pensar en el cambio que la Fortuna ha obrado sobre él, y a observar a Guzmanillo como posible ejemplo de un relativo ascenso social.

Se ha fechado la producción de la comedia picaresca en Lope en la última década del siglo XVI y la primera del XVII, más concretamente, entre los años 1596 y 1606.⁵ La datación de la redacción de *El amante agradecido* se ha delimitado en torno al año 1602⁶. Rebuscando entre las fechas, quizás no resulte gratuito poner de relieve que Lope viajó a Sevilla movido por los amores de Micaela Luján –dicho sea de paso, transfigurada en sus comedias bajo el pseudónimo de Lucinda (nombre de la dama del *Amante*) como ha reconocido la crítica–, donde frecuentó a Mateo Alemán, quien a finales de 1601 había regresado a esta ciudad. La relación entre ambos escritores fue estrecha, tal y como se deduce de algunos documentos de la época. La primera parte de *Guzmán de Alfarache* ve la luz en 1599, y en 1602 se publica la *Segunda parte de la vida del pícaro*, versión apócrifa de Luján de Sayavedra, que Alemán se preocupó de

⁴ Cfr. con Bataillon (1969: 221), donde se alude a que en la picaresca, es una constante la infamia de los padres del pícaro, admitida o insinuada por el propio héroe desde el comienzo mismo de su autobiografía”.

⁵ Oleza 1991: 187.

⁶ Aparece en la lista de *El peregrino* (1603) y existe una referencia en el texto que alude a la situación de la Corte en Valladolid en este momento (1601–1606). Morley y Bruerton la datan en 1602.

desmentir en su *Segunda Parte del Guzmán*, impresa en Lisboa en los últimos meses de 1604. Al principio de este año, Alemán publicó en Madrid la vida de *San Antonio de Padua*, que fue saludada, entre otros, por Lope de Vega⁷, aunque nada hubiera dicho, al parecer, de la vida del *Pícaro*⁸. No deja de ser significativo que en aquellos años de finales de 1601 a finales de 1604, desde el regreso de Mateo Alemán a Sevilla y su nueva marcha a Lisboa, Lope se haya relacionado con el autor del *Guzmán* e, incluso, casi con toda seguridad que Lope escribiera, en algún momento de 1602, *El amante agradecido*. El mismo año de 1602, en que sale publicada en Valencia la segunda parte, apócrifa, del *Guzmán* de Mateo Alemán. Parece relevante que Lope decidiera construir un personaje con todos los rasgos señalados, que viaja a Italia aferrado a su oficio de escudero de un señor y consigue finalmente una modesta renta para casarse con una mujer que procede de su mismo medio social. Resulta significativo también, que este personaje se llame Guzmán, e incluso Guzmanillo o Guzmanico⁹, y que Lope construya su comedia con un tono de tan claros tintes picarescos y marcas relacionadas con el mundo del hampa, si bien puede entenderse también que Lope diera vida a un personaje con esas reminiscencias picarescas y que lo llamara Guzmán, en un momento en que la historia de Alfarache era ya conocida por todos. Probablemente sin la pretensión de establecer un paralelismo entre ambos personajes, ni tampoco de componer lo que se ha dado en llamar una comedia picaresca, Lope dota a su criado de un aura picaresca, que ha sido reconocida por todos los editores modernos del texto¹⁰. Por otra parte, el uso en Lope del nombre de Guzmán para llamar a uno de sus personajes teatrales no es demasiado frecuente: aparece como tal sólo en seis ocasiones, de las cuales, cuatro son personajes graciosos, lacayos o criados, una es un noble y otra un soldado. Además, todas las comedias en que aparece un personaje llamado Guzmán están escritas en la primera mitad del siglo XVII, siendo el de *El Amante agradecido* el primero que inaugura la serie de los que actúan como criados graciosos¹¹.

2. La crítica define el género. El ‘asunto medio picaresco’ de *El Amante agradecido*

Es preciso acudir a lo esencial de la picaresca en sus manifestaciones más originales, como es la novela de la primera mitad del siglo XVII. Desde el *Lazarillo* hasta la *Vida y hechos de Estebanillo González*, el recorrido variopinto del género se ha situado entre 1599, fecha de edición de la primera parte del *Guzmán*, hasta 1646, cuando se publica el *Estebanillo*¹². A pesar de las diferencias de la crítica, se desprenden algunos rasgos

⁷ V. Micó (1997), pp. 15–24 y 64–72.

⁸ V. nota 13.

⁹ En el *Guzmán* se dice: “¡Ay, Guzmanico, hijo de mi alma! Gran mal, gran desventura, amarga fui yo, desdichada la hora en que nací, en triste sino me parió mi madre” (ed. Micó 1997: 306).

¹⁰ Cotarelo dice que “el asunto es de inventiva del poeta y *medio picaresco* y medio cortesano, que hace tan agradables estas obras de la juventud de Lope” (1917: XIII), mientras J. Gómez y P. Cuenca (1994: IX) hablan de que “Lope recrea la *vida nocturna y picaresca* de la capital andaluza”.

¹¹ Existen otros en las comedias que son sólo aludidos pero que también actúan como lacayos, como el de *Las mudanzas de fortuna* (ca. 1597–1608) y el de *Los esclavos libres* en 1600. El resto de personajes que responden a este nombre, curiosamente datados todos ellos también en ese primer cuarto de siglo, desempeñan papeles de nobles o de soldados. V. Morley y Tyler (1961: 111–112).

¹² Las opiniones de la crítica sobre la novela picaresca son variadas, pero se suele coincidir en que la obra cumbre es *Guzmán de Alfarache*, y se considera el *Lazarillo* como precursora del género. Además se ha visto en el uso del molde autobiográfico de ambas obras, que “obligaba a establecer un nexo entre el pícaro actor y el pícaro autor”, uno de los rasgos esenciales del género (Rico 1989: 134). El resto de obras (*Las aventuras del bachiller Trapaza*, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, *La garduña de Sevilla*, *La vida del escudero Marcos de Obregón*, etc.) se han seguido estudiando para reconsiderar el

fundamentales: parece que el personaje que cuenta sus propias hazañas vitales ha de tener un origen ignominioso, de donde podría explicarse la existencia en todas estas obras de una buena dosis de delincuencia –por el ambiente en el que se mueve–, y su preocupación por los problemas de la honra; la ejemplaridad, en ocasiones, también cobraría importancia; la naturaleza ingeniosa y sagaz del protagonista, que va aplicando a lo largo de su vida azarosa; el interés por el dinero, del que al mismo tiempo se critica su poder; la comicidad de los personajes; y quizás, también, el ambiente urbano; y todo ello, engarzado, técnicamente, en un procedimiento narrativo que permite unir al protagonista y al narrador de la historia, mediante el uso de la autobiografía, que da lugar al relato de una sucesión coherente de episodios. Asimismo, al analizar la relación de Lope con la literatura picaresca, se ha explicado la ausencia en su producción de una novela de este género, que estaba obteniendo tanta repercusión en los años centrales de su escritura, por su “aversión a la sátira”, y también por estar desarrollando ya un género popular como era la comedia, cuando sus intereses se encaminaban más bien hacia el triunfo en las materias más nobles: “lírica, épica nacional, caballeresca y mitológica; narrativa bizantina y pastoril; historia” (Sobejano 1980: 994)¹³.

3. *El conflicto de la ficción autobiográfica en el texto teatral. Comedias picarescas y ‘comedias con pícaros’*

El teatro desecha de antemano la posibilidad de la artimaña narrativa basada en la identificación de narrador y protagonista, que, junto al tratamiento serio de seres degradados, dio origen al nacimiento de la novela moderna, y, por tanto, no se puede proceder del mismo modo al determinar los rasgos de las comedias para considerarlas representantes del subgénero picaresco. Parece esencial la existencia de un personaje protagonista que pretende ascender socialmente mediante diferentes tretas y engaños, normalmente vinculadas a una o varias historias amorosas que, en ocasiones, son el medio de su acenso (véase *El anzuelo de Fenisa*, *El rufián Castrucho* y *El caballero del milagro*). Dicha trama suele estar vinculada, aunque no siempre, al mundo de los prostíbulos, herencia directa de *La Celestina*, obra de cuyos personajes y descripciones hay diferentes referencias en estas comedias. Además, el protagonista conseguirá sus fines siempre a través de su ingenio, y de la capacidad que tiene para desarrollarlo en las

corpus en relación con ese rasgo inicial, como es el caso del análisis que se ha hecho de *La hija de Celestina* (1612), de Salas Barbadillo, o *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632), de Castillo Solórzano, concluyendo que su inclusión en el género canónico es legítima (Cabo Aseguiolaza 1992: 48 y sig.). Una de las consideraciones más acertadas, a nuestro modo de ver, es la que observa el género como una suerte de dialéctica entre dos niveles distintos “en el ámbito de la picaresca –quizá, de cualquier género–; aquel en que surgen determinados rasgos, y un segundo, en que se advierte la fecundidad de aquellos rasgos, y son deliberadamente repetidos, anulados, modificados o combinados de otro modo” (Lázaro Carreter 1972: 199). Entre los intentos de explicación de la picaresca como fenómeno literario en un contexto más amplio, destaca la que lo concibe como una continuación –en forma, si cabe, vulgar– de las críticas que el movimiento reformista encabezado por Erasmo había lanzado contra la literatura de naturaleza idealista (Parker 1979); o la focalización de estas manifestaciones literarias sobre los problemas de la honra (Bataillon 1969), analizando la “pureza o impureza de los personajes de las obras” (*ibidem*: 214), pero dejando de lado el origen de sus autores, como había preferido A. Castro.

¹³ El crítico, en un trabajo en que se llama la atención acerca del “silencio [en Lope] sobre el *Guzmán de Alfarache*, obra de su amigo Mateo Alemán” (Sobejano 1980: 988), recorre la producción del dramaturgo para analizar su uso de la picaresca, pero sólo le resultan de interés algunas referencias a los mendigos del *Isidro*, que luego volverán a aparecer en la comedia *San Isidro, labrador de Madrid* (1604–1606), así como a las comedias *El gran duque de Moscovia* (¿1606?) y las mencionadas aquí *El caballero del milagro*, *El caballero de Illescas*, y *El galán Castrucho*.

situaciones más comprometidas¹⁴. Igualmente, el protagonista –e incluso sus criados, cuando los tiene– pueden ser aludidos como *pícaros* (o su variante *picaños*), lo que revela ya una intención de Lope de presentarlos al público con los matices que suponen tales calificativos. Además, estos personajes que pretenden enriquecerse a través de su astucia, suelen engañar también respecto a su origen, normalmente pretendiendo una falsa hidalguía, lo que consiguen por desarrollarse estas comedias en el extranjero y resultar difícil –por lejana– su verificación. La ambientación en ciudades italianas, aunque se presenta en todas ellas, no la creemos necesaria para caracterizar la comedia picaresca. Más bien, dicho ambiente urbano e italiano, viene exigido por tratarse de comedias cuyos protagonistas son rufianes y gallardos españoles, en contacto con los prostíbulos, que han llegado de España en busca de bienes y fortuna, para lo que se alistán al servicio del ejército español en Italia. Es, sin embargo, la presencia de burdeles y prostitutas, de rufianes que acuden a rondar y de alcahuetas que pretenden sacar provecho de todo esto, junto con el origen incierto, en ocasiones, de los protagonistas, lo que, en buena medida, hace que se deduzca de toda la trama un tono picaresco. Si bien es importante la codicia y el deseo del protagonista de ascender socialmente, pensamos que este rasgo esencial no puede aparecer solo, pues ahí está el caballero de Illescas, quien pretende todo eso, sale de España perseguido por la justicia, llega a Italia, burla a un fiador y huye enriquecido con su hija de vuelta a España, pero el tono picaresco no se nota, a nuestro parecer, en toda la comedia, a no ser por el deseo de medrar; sí deja ver, sin embargo, un cierto tono de comedia palatina como ha señalado Oleza (1991: 187), y apunta ya al intenso desarrollo que conocerá después la tragicomedia del honor villano. Por tanto, *El caballero de Illescas* sería un ejemplo de que la comedia picaresca no se puede asociar sólo a la existencia de un personaje que quiere ascender por medios poco honrosos, sino que será el ambiente celestinesco de rufianes, prostitutas y criados vulgares –tan asociado a la evolución del género– el que acabe de matizar en la comedia un tono picaresco, ya que, en definitiva, son estos personajes los protagonistas de las novelas picarescas. Según esto, y teniendo en cuenta la diferencia que se ha hecho entre novelas picarescas y “narraciones con pícaro” (Rico 1989: 132), pero borrada la marca de autobiografía ficticia en el teatro, puede diferenciarse en la producción dramática de Lope entre *comedias picarescas*, aquellas en que el protagonista, sobre el telón de fondo de los ambientes degradados y prostibularios de los que puede provenir o no, agudiza su ingenio para lograr bienes y dinero que le proporcionen un ascenso social; y “comedias con pícaros” en las que los personajes propios del ambiente celestinesco, rufianesco y del mundo del hampa son secundarios, y constituyen la materia complementaria a la acción principal. Tal sería el caso de *El amante agradecido*, donde Guzmanillo recuerda en tantas cosas a un pícaro, por su aguzado ingenio, su origen ínfimo revelado en el transcurso de la acción, su saber hacer en el ambiente del burdel, la codicia de sus acciones, sus usos lingüísticos de la germanía, etc. Una comedia, por tanto, desarrollada en un ambiente urbano muy marcado, donde la materia picaresca ha tomado una importancia relativa al servicio de la trama principal, y de manera oblicua, se ha ido introduciendo en la historia mediante personajes que representan lo que Oleza (1991: 186) ha considerado la materia prima del género picaresco: “engaños y trapacerías de prostitutas, rufianes, soldados y alcahuetas”.

¹⁴ Los ejemplos del ingenio pasan casi siempre por burlar a las damas (o caballeros, en el caso de *El anuelo de Fenisa*) a través de las que los protagonistas se pretenden enriquecer, a los soldados e hidalgos que las pretenden, así como a los padres que las protegen. Como ejemplo, los disfraces a los que tienen que recurrir en ocasiones, las idas y venidas para acudir a todas las citas concertadas, o los enredos que los diferentes personajes (fundamentalmente Juan Tomás, Fenisa, Luzmán y Castrucho en cada una de las comedias citadas) provocan para salvar su vida y conseguir ejecutar los planes maquinados. Por el contrario, el destino final de estos personajes no es siempre el mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1988), “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de teatro clásico. La comedia de capa y espada*, 1, 27-48.
- BATAILLON, Marcel (1969), *Pícaros y picaresca. La pícaro Justina*, Taurus, Madrid.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992), *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela.
- COTARELO, Emilio (1917), “Prólogo”, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas, III*, RAE, Madrid, v-xxviii.
- GÓMEZ, Jesús y Cuenca, Paloma (1994), “Introducción”, *Obras completas. Lope de Vega. Comedias VIII*, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, ix-xiv.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1972), *‘Lazarillo de Tormes’ en la picaresca*, Ariel, Barcelona, reimpr. 1978.
- LOPE DE VEGA, *El amante agradecido*, ed. M. D. Gómez Martín y O. Sanz Burgos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte Décima*, Milenio-PROLOPE, en prensa.
- LOPE DE VEGA, *El anzueto de Fenisa*, ed. Federico Sainz, *Obras escogidas, I, Teatro, I*, Aguilar, Madrid, 1990, 886-924.
- LOPE DE VEGA, *El caballero de Illescas*, ed. Cotarelo, E., *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas, IV*, Madrid, RAE, 1917, 108-144.
- LOPE DE VEGA, *El caballero del milagro*, ed. Cotarelo, E., *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas, IV*, Madrid, RAE, 1917, 145-182.
- LOPE DE VEGA, *El galán Castrucho*, ed. Cotarelo, E., *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas, VI*, Madrid, RAE, 1928, 31-67.
- MATEO ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, ed. Micó, J. M., Cátedra, Madrid, 1997.
- MICÓ, José María (1997), “Introducción”, ed. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Cátedra, Madrid, 15-78.
- MORLEY, S. Griswold y Tyler, Richard W. (1961), *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología, I*, Castalia, Madrid.
- OLEZA, Joan (1991), “Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero”, M. Diago y T. Ferrer eds. *Comedias y comediantes*, Universitat de Valencia, 165-188.
- OLEZA, Joan (1994), “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, I. Arellano, V. García y M. Vitse eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a C. Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 235-250.
- OLEZA, Joan (1997), “Del primer Lope al Arte Nuevo”, estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, ix-lv.
- PARKER, Alexander A. (1971), *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y en Europa (1599-1753)*, Gredos, (Bib. Románica Hispánica), Madrid.
- RICO, Francisco (1989), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- SOBEJANO, Gonzalo (1980), “Lope de Vega ante la picaresca”, ed. Giuseppe Bellini *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, 25-30 de agosto, Bulzoni, 987-995.

NOTAS PARA UNA EDICIÓN CRÍTICA DE *ORIGEN, PÉRDIDA Y RESTAURACIÓN DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO*, DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA¹

ALEJANDRA ULLA LORENZO
Universidad de Santiago de Compostela

La comedia *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, que dramatiza en tres jornadas autónomas la historia de esta Virgen toledana², apareció publicada por primera vez en la *Segunda parte* de comedias de Pedro Calderón de la Barca, conocida con las siglas *QC*, en 1637. Esta edición se reimprimió en dos ocasiones, en ambas se conserva el texto de nuestra comedia. La primera, a la que actualmente se le asigna la sigla *S*, en 1641; la segunda, que hoy en día denominamos *Q*, lleva por fecha el año de 1637, aunque probablemente se imprimió en torno a 1670. En 1686 Vera Tassis prepara una nueva edición de la *Segunda parte* –a la que llamaremos *VT*–; en ella encontramos de nuevo la comedia que nos ocupa³. Las ediciones de la *Segunda parte* de Calderón han planteado numerosos problemas entre la crítica ya desde los primeros años del siglo XX⁴; hoy en día contamos, por fin, con varios estudios que se ocupan individualmente de las comedias que integran el volumen⁵. Estos trabajos corroboran los presupuestos establecidos por Heaton (1937: 208-224); a saber: *QC* es la edición príncipe de la *Segunda parte*; ésta fue modelo de *S*, en primer lugar y, posteriormente, de *Q*, texto que siguió Vera Tassis para su edición. Asimismo habrá que tener en cuenta que cualquier edición de una comedia de la *Segunda parte* ha de tomar como texto base el de la edición príncipe.

Un cotejo de *QC*, *S* y *Q* nos ofrece la posibilidad de afirmar que, al menos en lo que se refiere a *Origen, pérdida y restauración*, el texto de la príncipe resulta un testimonio aceptable, susceptible de ser utilizado como texto base de nuestra edición. Presenta, no obstante, varios errores. Algunos están directamente relacionados con el proceso de impresión y son corregidos por *S*, *Q* o ambos. Otros, sin embargo, exigen una enmienda *ope ingenii* o bien resultan insubsanables. Me referiré a dos casos concretos. El primero aparece en la segunda jornada:

De humana [angre vue]tro Rey [ediento,
Por no ver celebrar tan alta gloria,

¹ La autora de la comunicación es beneficiaria de una beca del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia. El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación sobre la obra de Calderón financiado por la DGICYTBFF2001–3168, continuación del concedido por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia PGIDT01PXI20406PR, y renovado por el HUM2004–03952, que recibe fondos FEDER y cuyo investigador principal es Luis Iglesias Feijoo.

² La primera jornada explica el origen de la Virgen del Sagrario, centrándose especialmente en la defensa que san Ildefonso hace de la Inmaculada Concepción contra los herejes, así como la santificación de este último y la imposición de la casulla. La segunda relata la pérdida de la Virgen durante la invasión árabe y rendición de Toledo. Finalmente, la tercera jornada atiende a la reconquista de la ciudad a manos de Alfonso VI y la posterior restauración de la Virgen.

³ Para todo lo referido a la publicación de las partes calderonianas véase Cruickshank (1973: 1–19).

⁴ Véanse, a este respecto, los trabajos de Toro y Gisbert (1918: 401–421), Cotarelo y Mori (1924: 187–188) y Astrana Marín (1932: XVIII).

⁵ Vid. Caamaño Rojo (2001), Rodríguez–Gallego López (2004) y, para un estudio de conjunto de las comedias publicadas en esta *parte*, el reciente artículo de Fernández Mosquera (2005).

Pica Aurelia, y en èl de|aparece,
 Donde la humana pompa de|vanece⁶.

Las fuentes literarias de la comedia, apoyadas por documentos históricos, nos indican, tal y como señala E. Marcello (2004: 86-87), que *Aurelia* es una lectura errónea por parte del texto de la *princeps*, ya que el nombre original de la yegua de Rodrigo era *Orelia*. Ante la falta de un testimonio que lea correctamente en este lugar, realizamos una enmienda apoyándonos en el poema *Sagrario de Toledo* de Valdivielso –fuente literaria–, en la *Historia de los hechos de España* de Jiménez de Rada –documento histórico– y, por último, en las reglas sintácticas relativas a la construcción del complemento directo con preposición en el siglo XVII que sitúan la marcación del objeto definido y personal como propiedad semántica y formal del sistema (Girón Alconchel, 2004: 876). Sentadas estas bases, y siguiendo la propuesta establecida por Marcello, aportamos como posible lectura correcta la siguiente: “Pica (a) Orelia y en èl desaparece”.

El segundo error lo encontramos en la tercera jornada, concretamente en la serie de décimas que ocupa los versos 2338 a 2477 de *QC* (f.138v –1^acol.– / f.139v –1^acol.–). Se trata de la omisión alternativa de doce versos a lo largo de esta sucesión⁷. Desconocemos el momento en que se perdieron estos versos; no parece posible que Calderón pasase por alto estas alteraciones métricas en el texto que preparó para la imprenta aunque, habida cuenta de la rapidez con que se preparó el volumen (Valbuena, 1989: 40), quizás no tuvo el tiempo suficiente para revisar ciertos estragos o amputaciones a las que se vio sometido el texto en su paso previo por las tablas. Recuértese, de todos modos, que, tras la revisión del dramaturgo, incluso antes de llegar a la imprenta, y aún en la propia imprenta, el texto pasaba por muchas manos y copias de modo que quizás se perdieron en el curso de estas operaciones. En cualquier caso, habrá que tener en cuenta que ninguno de los testimonios con los que contamos –con la excepción de *VT*, que trata de enmendar uno de los versos que más adelante comentaremos– presenta estos versos perdidos, de manera que por el momento resulta imposible restituirlos para así enmendar el error.

Por otra parte, el texto de *S* parece, en principio, el más cuidado de los tres, pues corrige muchos de los pequeños errores que figuran en *QC*; no obstante, este testimonio no está absolutamente exento de erratas y alguna que otra *lectio facillior* que *QC* o *Q* corrigen sin problema.

En tercer lugar, *Q* es, sin lugar a dudas, el peor testimonio desde el punto de vista textual ya que si bien enmienda, en ocasiones, erratas –muy obvias– de *QC* y *S*, presenta, con diferencia, más errores que los dos testimonios anteriores; entre ellos llama la atención, por su importante valor filiatorio, la omisión de tres versos en el contexto de una redondilla perteneciente a la tercera jornada.

QC *Q*⁸
 de|te Toledo he |alido / *om.*

⁶ Cito por la ed. facsímil a cargo de D.W. Cruickshank y J. E. Varey (1973, vol. V, ff. 127r y 127v, vv. 893–896). Para la edición de *QC* Cruickshank y Varey emplearon el ejemplar F163.d.8.8 de la University Library de Cambridge. Todas las citas que se hagan en lo sucesivo seguirán esta edición, por lo que únicamente se hará referencia al folio en el que se encuentran los versos.

⁷ La décima que empieza en el v. 2418 queda truncada al llegar al v. 2421, pues faltan los seis versos siguientes necesarios para completarla; aquella otra que comienza en el v. 2458, presenta un esquema perfecto en su primera parte, mientras que el primer verso de la segunda aparece omitido (–cddc). Por último, la décima que cierra la serie (vv.2468–2472) está de nuevo incompleta; en esta ocasión, faltan los cinco primeros versos.

⁸ Sigo la edición preparada por Cruickshank y Varey (1973, vol. VII: f.131v).

Huyendo, y oy he venido, /
a Coronarme a Toledo: (ff. 134r/v; vv.1701-1703)

Finalmente, en lo que se refiere al texto de Vera Tassis, habrá que hacer especial hincapié en aquellos errores, altamente significativos, que *VT* comparte con *Q*; señalamos, a este respecto, la omisión, nada casual, de una redondilla al comienzo de la tercera jornada. Recuérdese que en *Q* faltaban los últimos tres versos de la misma.

<i>QC</i>	<i>VT</i> ⁹
Ayer con industria y miedo /	<i>om.</i> (p.270)
de[ste Toledo he]alido /	
Huyendo, y oy he venido, /	
a Coronarme a Toledo: (vv.1701-1703)	

No podemos olvidar, sin embargo, las novedades que establece Vera Tassis en su texto. En ocasiones, mejora lecturas de *QC*; otras veces, sin embargo, introduce innovaciones sin necesidad o justificación textual posible¹⁰. Si atendemos a las acertadas enmiendas tassianas, resulta obligado hacer mención a los versos hipo o hipermétricos del texto de la *princeps* que *VT* resuelve sin problema; otras correcciones afectan a adjetivos no concordados, nombres incorrectos, ausencias de rima u omisión de *dramatis personae* que el amigo de Calderón subsana en su edición. Por otra parte, se encuentran todas aquellas variantes fruto del ingenio de Vera Tassis que no parecen, en principio, necesarias en el texto de la *parte*. Nos referimos a las sustituciones o inmutaciones –valgan como ejemplo aquellos errores de *QC*, ya enmendados por otros testimonios, que Vera Tassis no se limita a corregir, sino que introduce un nuevo término en el texto–, a las transmutaciones o cambios de orden –que afectan, por ejemplo, a los constituyentes de un sintagma– o bien a las adiciones, magníficamente reflejadas en los apartes, acotaciones y versos que no aparecían en la edición príncipe. Cabe hacer referencia a dos ejemplos de adición especialmente problemáticos al enfrentarnos a una edición crítica de la comedia que estudiamos. El primer ejemplo lo encontramos entre los versos 394 y 396 de *QC*, en el contexto de una relación de las Vírgenes más famosas.

<i>QC</i>	<i>VT</i>
Porque la Virgen de Atocha que e[sta en Madrid, noble centro de Ca]tilla, es]ta]entada del mi]mo modo, y es cierto, que de Antioquia la truxo un dicipulo de Pedro: en A]torga hay otra Imagen venerada con re]peto (vv. 389-396, f. 123r)	Porque la Virgen de Atocha, que e[sta en Madrid, noble centro de Ca]tilla, e]sta sentada del mi]mo modo, y es cierto que de Antioquia la traxo vn Di]cipulo de Pedro, como la de la Almudena, que la traxo el mayor Diego: en A]torga hay otra Imagen venerada con re]peto; (p. 247)

Según indica Elena Marcello (2004:80), resulta imposible saber si los dos versos añadidos son atribuibles a Calderón o bien se deben a una interpolación posterior.

⁹ Para todas las citas de *VT* sigo una fotocopia del ejemplar T/1841 de la BNE.

¹⁰ Una valoración de la labor editorial de Vera Tassis puede verse en los trabajos de Cotarelo (1924: 12), Astrana Marín (1932: IX–X), Hesse (1941: 343 y 1948:50), Shergold (1955: 212–218), Cruickshank (1973:13–14) y en el reciente de Iglesias Feijoo y Caamaño Rojo (2003: 207–233).

Marcello apunta igualmente que, ya que estos versos hacen referencia a la Virgen de la Almudena, conviene resaltar que “Calderón escribió una comedia, hoy perdida, titulada *La Virgen de la Almudena*, que tuvo el aval del éxito con una segunda parte y fue escrita, según el testimonio de Pellicer, el 26 de Agosto de 1640, día de su traslado” (2004:80). Frente a esto, quizás, sea interesante recordar también que en 1692 se publicó una *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de nuestra señora de la Almudena: antigüedades y excelencias de Madrid*, cuyo autor no era otro que Juan de Vera Tassis. Nótese la relativa cercanía de fechas entre la edición de la *Segunda parte* que preparó Vera Tassis (1686) y su *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de nuestra señora de la Almudena* (1692)¹¹. Además, resulta conveniente señalar que, en el *Al que leyere* de su edición de la *Cuarta parte* (1688), Vera Tassis advierte al lector la próxima publicación de la *Historia de la Almudena* y, si nos remontamos un año más en el tiempo, la *Historia de la Almudena* figura anunciada ya en el *Prólogo* de su edición a la *Tercera parte* (1687)¹². Habrá que considerar entonces que cuando Vera publicó la *Segunda* quizás ya tenía pensada o incluso empezada la *Historia de la Almudena* y, por lo tanto, conocía la historia de esta Virgen. Dada esta situación, contamos con sendos argumentos que apoyan respectivamente la autoría de Calderón para estos versos o bien la intervención de Vera Tassis, aunque, habida cuenta del gran número de innovaciones que Vera introduce a lo largo del texto, quizás resulte más plausible pensar que, una vez más, se trata de una novedad textual salida del ingenio tassiano y, por tanto, no susceptible de ser incorporada a nuestro texto crítico.

El segundo ejemplo se sitúa al final de la serie de décimas deturpadas de la tercera jornada (vv. 2338-2477) a las que ya hemos hecho mención líneas atrás. *VT* parece detectar una de las omisiones que se encuentra en esta sucesión de décimas, concretamente aquella que corresponde al verso 2463, y trata de restituirlo para que la décima no quede incompleta. Una vez más desconocemos el origen de la enmienda, quizás Vera se basó en algún testimonio hoy perdido revisado o corregido por Calderón pero, de nuevo, considerando las restantes innovaciones, optamos por pensar que el verso proviene directamente de su ingenio.

<i>QC</i>	<i>VT</i>
<i>om.</i> (v.2463)	<i>Iuã</i> . Arriba, diziendo e[sta]. (p. 280)

Según hemos explicado, los textos de *S* y *Q* hacen en ocasiones lecturas comunes que no presenta el texto de la *princeps*; se trata, no obstante, de correcciones muy obvias de erratas que aparecen en el texto de *QC*. Tanto *S* como *Q* presentan, por otra parte, lecturas y errores separativos que alejan un testimonio del otro. En segundo lugar, a grandes rasgos, *VT* mantiene dos errores por omisión que tan solo aparecían en el texto de *Q*, el más significativo, desde luego, aquel que atañe a la redondilla que ocupa los versos 1700-1703 de *QC*. Dada esta situación, y siguiendo las bases sentadas por Heaton (1937: 208-224), proponemos una filiación para las cuatro ediciones de la *Segunda parte* en las que aparece nuestro texto en la que *QC* sea la primera y de ella deriven, separativamente, *S*, en primer lugar, y *Q*, en segundo, que será, a su vez, modelo de *VT*.

¹¹ Se conserva un ejemplar en la BNE.

¹² Para los respectivos *Al que leyere* y *Prólogo –Cuarta y Tercera partes* de *VT*– seguimos la edición preparada por Hartzbusch (1944: xxiv–xxv).

A estas cuatro ediciones se suma la reciente aparición de dos sueltas, sin lugar o fecha de impresión¹³, de las que ha dado cuenta Germán Vega (2002:3762); en ambas se conserva el texto de la comedia ahora titulada *Las tres edades de España*¹⁴. Tal y como afirma Vega (2002:47) las dos sueltas están “estrechamente relacionadas en grafías, puntuación y texto. Las escasas variantes que las separan permiten deducir, con mínimas objeciones¹⁵, que la suelta *T-55309/7* –a la que llamaremos *A*– fue el modelo de *T-55360/58* –*B*–”. Un cotejo de *A* y *B* nos ofrece efectivamente los datos mencionados, a saber: la suelta *A* presenta doce variantes con respecto al texto de *QC* que no comparte *B*, ésta última lee igual que el texto de la príncipe. Frente a esto, la suelta *B* muestra veintinueve lecturas distintas que, sin embargo, comparten *QC* y *A*, en la mayor parte de los casos, erratas fácilmente subsanables.

Por otra parte, el cotejo del texto de la suelta *A*¹⁶ con el de *QC* nos permite afirmar que existen pocas variantes entre ambos textos. En primer lugar cabe hacer referencia a los errores del texto de la suelta, entre los que resulta especialmente significativo aquél causado por la omisión del verso 1383 de *QC*: “diciendo aji que morire de honrado” (f. 131v).

En segundo lugar, conviene indicar la existencia de numerosas variantes equipolentes entre la suelta y el texto de la príncipe; la más llamativa, si es que ésta puede considerarse equipolente, es el cambio de título¹⁷:

QC	A
Del origen, perdida y restavracion de la Virgen del Sagrario	Las tres edades de España

Resulta obligado hacer mención, en tercer lugar, aquellas lecturas de *A*, en principio, mejores que las de *QC*. Así, por ejemplo, la suelta será el único testimonio que corrija el nombre de uno de los personajes en la lista de *dramatis personae* de la primera jornada (*Trudio* por *Teudio*) o que enmienda una intervención asignada al rey en los restantes testimonios (v. 547 de *QC*) que, sin embargo, efectúa la reina. El texto de *A* resuelve, igualmente, dos casos de hipometría y dos de hipermetría y establece cambios apropiados en las personas de las formas verbales.

A la vista de los resultados expuestos, parece que *A* no tuvo como modelo a *VT*, ya que la suelta corrige ciertos errores de *QC* que, sin embargo, *VT* mantenía. Además, los versos referidos a la Virgen de la Almudena que encontrábamos en *VT* no figuran en el texto de *A* y, del mismo modo, la redondilla omitida en *VT* sí se encuentra en la suelta. En cuanto a *S*, hay que tener en cuenta que esta edición hacía alguna lectura mejor que

¹³ Ambas se encuentran en la BNE bajo las signaturas: *T-55309/7* y *T55360/58*.

¹⁴ Antes de la aparición de las sueltas ya Varey y Shergold [1989: 230] habían anunciado que, en algún momento de su transmisión textual, *Origen, pérdida y restauración* había recibido este título alternativo.

¹⁵ Estas objeciones a las que se refiere Vega responden a que no todas las divergencias –con respecto a *QC* y *A*– que presenta el texto de *B* son errores; así, cabe hacer referencia a dos lecturas que hace *B* en los vv. 1491+ y 2610. En la primera lee igual que *VT* que, en este lugar, corregía un error de *QC*. Algo semejante ocurre en el segundo verso aludido, un error de *QC* enmendado por *S*, *Q*, *VT* y *B*. Por otra parte, conviene llamar la atención sobre la convergencia de una lectura equipolente entre *VT* y *B* en los vv. 2115 y 2465. Finalmente, percibimos cuatro ejemplos de lecturas equipolentes en relación al texto de la *princeps* con el que lee *A*.

¹⁶ Todas las variantes y errores que señalemos a partir de ahora para *A* se repiten en *B*.

¹⁷ Para una explicación de las causas que provocaron el cambio de título véase Vega (2002: 43; 2003: 1090).

las de *QC*, lecturas que la suelta no comparte, ya que en estos lugares lee igual que el texto de la príncipe. Cabe señalar igualmente que los pocos errores que presentaba el texto de *S* no aparecen en *A*. No es posible entonces que la suelta pueda derivar de *S*. Tal y como afirma Germán Vega (2002:47), las variantes que se observan entre *QC* y *A* “son relativamente escasas tratándose de un volumen grande de versos. También se aprecia una cercanía notable en la puntuación (incluso en aspectos tipográficos de detalle, como puede ser la sangría francesa de las octavas)”. Nos planteamos que, quizás, el texto de *QC* podría haber tenido como modelo el de la suelta; sin embargo, tal y como hemos visto, el texto de la *parte* lee mejor que el de *A* en varias ocasiones, siendo la principal la omisión del verso en la suelta que sí tenemos en *QC*. Partiendo de esta última idea, concluimos que la suelta *A* pudo tener como modelo a *QC* y que, por tanto, podría ser posterior a 1637. A su vez, tal y como se ha señalado, la suelta *B* derivó de *A*.

El final del período áureo no detuvo la transmisión textual de nuestra comedia, sino que ésta siguió editándose, con más o menos fortuna, en el XVIII, XIX, y aun en el XX. *Origen, pérdida y restauración* se conserva, en primer lugar, en varios testimonios del XVIII¹⁸; posteriormente apareció en las sucesivas ediciones que se prepararon de las comedias de Calderón en el XIX: Keil (1827-1830) y Hartzzenbusch (1862-1874). En el siglo XX, finalmente, la comedia se publicó en la edición de Astrana Marín (1932) y, a continuación, en el volumen de *Obras Completas* de Calderón que edita Valbuena Briones (1966). Los ocho textos tuvieron como modelo –con pequeñas salvedades– la edición de Vera Tassis, ya que todos presentan, por una parte, los versos referidos a la Virgen de la Almudena mientras que omiten, por otra, la redondilla de la tercera jornada¹⁹. Estas ediciones de la comedia, aunque relevantes para cuestiones de recepción y transmisión, carecen de valor textual para la fijación de nuestro texto crítico.

A la vista de la situación, y habida cuenta de los resultados obtenidos gracias al cotejo de los distintos testimonios del siglo XVII, proponemos una edición crítica de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* en la que se reproduzca el texto de *QC* considerando que ésta es la edición príncipe en cuya preparación, suponemos, Calderón tomó parte activa²⁰. Enmendaremos el texto de la *princeps* en aquellos lugares en los que sea necesario y posible; para esto seguiremos, en ocasiones, el texto de *S*; cuando resulte estrictamente necesario, tomaremos como mejores ciertas enmiendas de *VT*; finalmente, tendremos en cuenta las lecturas de la suelta *A* ya que, aunque nada nos dice que provengan de Calderón, tal y como explica Germán Vega (2002: 48), “estas mejoras, avaladas por su antigüedad, y una posibilidad no del todo descartada de provenir de una copia que mantuviera lecturas auténticas desaparecidas, siempre serán preferibles a las introducidas con posterioridad por otros editores”.

El objetivo último de este largo proceso será presentar, a los ojos del lector, un texto “depurado en lo posible de aquellos elementos ajenos al autor” (Blecua: 2001, 18-19)

¹⁸ En un impreso de 1761 (BMM), un manuscrito de 1771 (Ms 17152, BNE), un segundo impreso de 1771 (Barcelona, Francisco Surià) conservado, entre otros lugares, en un ejemplar de variedades en la Biblioteca General de la Universidad de Santiago de Compostela bajo la signatura *RSE.VAR. 15 19* y, finalmente, en la edición de comedias de Calderón que preparó Apontes entre 1760 y 1763.

¹⁹ Habrá que señalar únicamente la excepción de la edición de Valbuena que sí presenta esta redondilla por lo que intuimos debió manejar tanto la edición de *VT* como la *QC* para su texto.

²⁰ Para todo lo relacionado con la participación de Calderón en la preparación de la *Segunda parte*, véase Fernández Mosquera (2005: 321).

que refleje las *intenciones finales* del dramaturgo²¹: omitimos, por ello, algunos versos producto de una empresa editorial loable aunque no salidos del ingenio caderoniano, rescatamos aquéllos que quedaron olvidados en las ediciones modernas, y denunciemos, en fin, la pérdida, quizás algún día remediable, de otros versos a día de hoy irrecuperables.

²¹ Vid. Ruano de la Haza (1991: 497–498).

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRANA MARÍN, Luis (1932): ed., Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1932.
- BLECUA, Alberto (2001): *Manual de crítica textual*, Barcelona.
- CAAMAÑO ROJO, María J. (2001): *El mayor monstro del mundo de Calderón de la Barca. Estudio Textual*, Santiago de Compostela, Universidade.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1924): *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Revista de archivos, bibliotecas y museos; edición facsímil al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- CRUICKSHANK, Don W. y J. E. VAREY (1973): eds., P. Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil, London, Gregg Internacional / Tamesis, vols. V, VI, VII.
- CRUICKSHANK, Don W. (1973): "The textual criticism of Calderón's comedias: a survey", en P. Calderón de la Barca, *Comedias*, edición facsímil a cargo de D.W. Cruickshank y J.E. Varey, vol. I, *The textual criticism of Calderon's Comedias*, ed. D.W. Cruickshank, London, Tamesis, pp. 1-53.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2005): "Defensa e ilustración de la Segunda parte (1637) de Calderón de la Barca", en *Estudios de Teatro Español y Novohispano, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. de Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 303-325.
- GIRÓN ALCONCHEL, José L. (2004): "Cambios gramaticales en los Siglos de Oro", en *Historia de la lengua española*, coord. Rafael Cano, Barcelona, Ariel.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1944): ed., P. Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, BAE, t.VII.
- HEATON, Harry C. (1937): "On the Segunda Parte de Calderón", *Hispanic Review*, V, pp. 208-224.
- HESSE, Everett W. (1941: *Vera Tassis' text of Calderón's plays (Parts I-IV)*, New York, New York University.
- ___ (1948), "The publication of Calderón's plays in the seventeenth century", *Philological Quarterly*, XXVII, I, January, pp. 37-51.
- IGLESIAS FEJOO, Luis y María J. CAAMAÑO ROJO (2003): "Calderón, del texto a la escena. Con la noticia de una nueva Segunda Parte de Vera Tassis" en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia, 10-14 Julio, 2002, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 207-233.
- JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo (1989): *Historia de los hechos de España*, ed. Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza Editorial.
- MARCELLO, Elena E. (2004): "De Valdivielso a Calderón: Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario", *Criticón*, 91, pp. 79-91.
- RODRÍGUEZ-GALLEGU LÓPEZ, Fernando (2004): *El astrólogo fingido de Pedro Calderón de la Barca: estudio textual y edición de las dos versiones*, Santiago de Compostela. Memoria de licenciatura (inédita).
- RUANO DE LA HAZA, Jose M^a (1991): "La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico", en *Crítica Textual y anotación filológica en Obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, pp. 493-517.
- SHERGOLD, N. D. (1955): "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, 22, pp. 212-218.
- TORO Y GISBERT, Miguel de (1918): "¿Conocemos el verdadero texto de las comedias de Calderón?", *Boletín de la Real Academia Española*, V, pp. 401-421.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1966): ed., Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas, Dramas*, Madrid, Aguilar, 5^a ed.
- ___ (1989): "Una metodología para precisar los textos de la Segunda parte de comedias de Calderón", en *Estudios sobre Calderón y el Teatro de la Edad de Oro*, ed., Francisco Mundi Pedret, Barcelona, PPU, pp. 39-46.
- VAREY, J. E. y N. D. SHERGOLD (1989): *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y su estudio bibliográfico*, London, Tamesis.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2002): "Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la Segunda Parte", *Ayer y hoy de Calderón*, eds. J. M. Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, pp.37-62.
- ___ (2003): "La transmisión del teatro en el siglo XVII", en *Historia del teatro español*, vol. I, dir., Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 1298-1320.

HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA DE LA COMEDIA *AMOR, HONOR Y PODER* DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA¹

ZAIDA VILA CARNEIRO
Universidade de Santiago de Compostela

La comedia *Amor, honor y poder* de Calderón de la Barca, representada el 29 de junio de 1623, es una de las más tempranas del dramaturgo. No conservamos manuscrito alguno de esta obra, pero sí una rica tradición impresa. En las primeras ediciones fechadas se atribuye el texto a Lope de Vega, atribución común en la época utilizada por los libreros como recurso para captar la atención de los lectores. Así, aparece en el tomo *El Fénix de España Lope de Vega Carpio. Veinte y tres parte de sus comedias y la mejor parte que hasta hoy se ha escrito*, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, con el título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*. Data de 1629, aunque en realidad no es una “verdadera parte” sino un conglomerado de sueltas que según Cruickshank (1989: 232-235) parecen ser obra del mismo impresor. Él mismo asegura que el volumen no fue producido en Valencia como dice el pie de imprenta, sino en Sevilla, en las prensas de Simón Faxardo y Manuel de Sande. Luis de Soto Velasco –a costa de quien se hacía la impresión– debió de comprar unas sueltas a Faxardo y encargar a otro la producción de los preliminares que, probablemente, hayan sido producidos en Sevilla por otra imprenta.

Con el mismo título y atribuida nuevamente a Lope, esta comedia aparece en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* con licencia dada en Huesca y fechada en 1634. Este volumen que, en palabras de Maria Grazia Profeti (1988: 36), es “altra parte misteriosa e poco attendibile”, mantiene una clara relación con la *Parte 23*, pues siete de las obras que contiene se hallan también en ésta.

Por otro lado, en la Biblioteca Nacional de España nos encontramos con dos ejemplares de una misma edición de la comedia, cuyas siglas son T-15031/21 y T-55309/14. Se trata de dos sueltas que, aunque presentan el mismo título que las *partes 23 y 28 –La industria contra el poder y el honor contra la fuerza–*, aparecen ya a nombre de Calderón. Otro ejemplar de la suelta se halla en la British Library con la signatura c.108.bbb.20.(3.) y en un principio formaba parte de un volumen –signatura 1072.h.9– carente de portada en cuya hoja preliminar aparecía escrito a mano el título *Trece comedias nuevas. Parte Novena de don Pedro Calderón*². Este tomo es, en realidad, un conjunto de trece sueltas encuadernadas juntas por lo que fue recatalogado posteriormente bajo la signatura c.108.bbb.20.

Otras sueltas que he cotejado, custodiadas también en la British Library, son las que responden a las siglas 11725.ee.3(12) y 11728.f.66. La primera data de 1754, está atribuida a Calderón, presenta el título *Amor, honor y poder* y fue impresa en Madrid por Antonio Sanz. La segunda en Valladolid en la imprenta de Alonso del Riego, parece

¹ La autora del artículo es beneficiaria de una beca del Programa Nacional de Formación de Personal Investigador (FPI) del Ministerio de Educación y Ciencia. Este trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación sobre la obra de Calderón de la Barca financiado por la DGICYT BFF2001–3168, continuación del concedido por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia PGIDT01PXI20406PR, y renovado por el HUM2004–03952, que recibe fondos FEDER y cuyo investigador principal es Luis Iglesias Feijoo.

² Las comedias que se incluyen en este volumen facticio son: *De una causa, dos efectos, La banda y la flor, La industria contra el poder y el honor contra la fuerza, La desdicha de la voz, La cruz en la sepultura, Enseñar a ser buen rey, El alcaide de sí mismo, Los empeños de un acaso, Los cabellos de Absalón, El pintor de su deshonor, Las cadenas del demonio, La vida es sueño y Los trabajos de Tobías.*

ser también de mediados del siglo XVIII, el título es el de *Industria contra el poder y el honor contra la fuerza* y aparece a nombre de Lope de Vega.

Asimismo he localizado otra suelta en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid de signatura C/18862(18) en cuyo colofón –en el que no se nos proporciona ninguna fecha– se indica que dicho ejemplar se podrá encontrar en las librerías de Quiroga³. Nuevamente está a nombre de Calderón y presenta el título de *Amor, honor y poder*.

Además de estos testimonios contamos con las tres ediciones de la *Segunda Parte de Comedias* aparecidas en vida de Calderón: *QC*, *S* y *Q*, y con la edición póstuma que lleva a cabo Juan de Vera Tassis y Villarroel en 1686. La *editio princeps* es *QC*, siglas que responden al apellido de la impresora del volumen –María de Quiñones– y al del librero Pedro Coello, data de 1637. *S*, cuya impresión fue realizada a costa de Antonio de Ribero, data de 1641 y su sigla fue tomada del apellido del impresor –Carlos Sánchez–. La tercera edición, conocida con el nombre de *Q* en atención a la impresora que figura en la portada del volumen –nuevamente María de Quiñones– es una edición contrahecha que deriva directamente de *QC* y que presenta la fecha de 1637, aunque en realidad todos los indicios apuntan a una fecha bastante más tardía –finales de los 60 o principios de los 70–.

La edición crítica de *Amor, honor y poder* ha de llevarse a cabo atendiendo fundamentalmente a sus testimonios más relevantes: *QC*, la *Parte 23 de comedias de Lope y Su* –sigla bajo la que englobo las sueltas mencionadas de la Biblioteca Nacional de España y la de la British Library que presenta el mismo texto–.

He excluido la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* como *codex descriptus* pues, en el caso de la comedia que tratamos, ésta parece haber sido editada siguiendo a plana y renglón a la que aparece en la *Parte 23*. Ambas contienen el mismo número de versos (2753) y difieren una de la otra solamente en 38 ocasiones. En ninguno de estos casos la *Parte 28* presenta mejores lecturas y no coincide en ellas con ningún otro testimonio que conozcamos de la comedia, se trata de erratas y sustituciones de palabras fonológicamente similares a las que presenta la *Parte 23*. En el caso inverso, únicamente contamos con tres buenas lecturas en la *Parte 28* que son compartidas con los demás testimonios de la comedia y que no se encuentran en la *Parte 23* debido a lo que son, con toda seguridad, simples equivocaciones del impresor.

Todos estos mínimos cambios nos permiten asegurar que, en lo referente a la comedia *Amor, honor y poder*, la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* tiene como modelo directo a la *Parte 23*. Además de este hecho, si observamos las fechas de publicación vemos que la *Parte 28* es, al menos, cuatro años posterior a la salida de las imprentas de la *Parte 23*, por lo que puede ser que en Huesca conociesen la suelta sevillana y la hayan reproducido añadiendo errores.

Con respecto a las sueltas de mediados del siglo XVIII conservadas en la British Library y la suelta localizada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid ninguno de estos testimonios contiene lecturas pertinentes. Esta última y la suelta 11725.ee.3(12) de la biblioteca británica contienen un texto idéntico al de la edición que hace Vera Tassis de *Amor, honor y poder*, mientras que la otra suelta custodiada en la British bajo la signatura 11728.f.66 presenta el mismo texto que la *Parte 23* –y por tanto, la *Parte 28*–.

En cuanto al texto que nos ofrece Vera Tassis en su edición de la *Segunda Parte* podemos observar que no aparece ninguna variante de importancia ni en el texto de las acotaciones ni en el de los diálogos. La diferencia más plausible del texto de *VT* con

³ Dicho colofón reza así: “Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Jerónima; y asimismo un gran surtido de Comedias antiguas, Tragedias y Comedias modernas, Saynetes y Entremeses: por docenas á precios equitativos”

respecto al texto de la *princeps* de la *Segunda parte* es la eliminación de los versos 2243-2247, omisión que se explica por la ausencia ya de éstos en *Q* –texto que toma Vera como base de su edición–.

Parecen existir pues, tres estados diferentes del texto: los conformados por *QC*, *Su* y la *Parte 23*. El texto es básicamente el mismo aunque *QC* añade respecto a los otros dos testimonios 106 versos y asimismo coincide con la *Parte 23* en presentar 36 versos que en *Su* no se hallan y con *Su* en presentar 131 que no se encuentran en la *Parte 23*.

En cuanto a las ausencias de *QC* observamos que hay 29 versos que faltan en la *editio princeps* y que sí se hallan en la *Parte 23* y *Su*, del mismo modo, *Su* cuenta con 13 versos que no aparecen ni en *QC* ni en la *Parte 23*.

Como se puede advertir, cada uno de estos testimonios –salvo la *Parte 23*– contiene cierto número de versos que los demás no, aunque sin duda quien añade más es *QC*, quizá por una revisión de Calderón previa a la llegada a la imprenta de la *Segunda Parte* que pretendería, en la medida de lo posible, pulir y afinar el texto original.

En lo tocante a estos versos añadidos en *QC*, podemos ver que una gran mayoría son imprescindibles para el sentido de la obra, por lo que debieron de hallarse en el original. A continuación incluyo varios ejemplos:

(1)			
<i>QC</i> (vv.76-92)	<i>Su</i> (vv.78-86)	<i>P.23</i> (vv.77-85)	
Por el arçon miſmo ſaca a la dama,que en los braços ſin aliento y desmayada el ſobreſalto al peligro Lo que le deve le paga <i>Y tirando el freno,quando</i> <i>A la ſilla el brazo alarga,</i> <i>Bolvio el cauſallo,parece</i> <i>Que a mirar lo que lleuaua</i> <i>Porque embidioſo de verſe</i> <i>Dueño de gloria tan alta,</i> <i>quiſo con barbaro intento</i> <i>ſino perderla,robarla,</i> Mas ya con ella en los braços Al valle mi hermano baxa Que parece que del Sol <i>Harto ſu eſplendor la llama.</i>	Por el arçon miſmo ſaca a la dama,que en los braços ſin aliento y desmayada el ſobreſalto al peligro lo que le deve le paga ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- Mas ya con ella en los braços al valle mi hermano baxa que parece que del Sol <i>Hurtó a ſu eſplendor la llama</i>	Por el arçon miſmo ſaca a la dama que en los braços ſin aliento y desmayada en ſobreſalto al peligro lo que le deve le paga. ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- Mas ya con ella en los braços al valle mi hermano baxa que preſumo que del Sol <i>hurtó a ſu eſplendor las llamas</i>	

QC introduce 8 versos más respecto a los otros dos testimonios. Estela y Enrico observan como se despeña en las cumbres un caballo con una mujer en sus lomos, Enrico acude en su auxilio y Estela describe la escena. Los versos añadidos por *QC* parecen constituir la primera parte de una construcción sintáctica de tipo adversativo: Enrico sujeta a la mujer para salvarla y el caballo se rebela, pero él consigue su propósito y con ella en los brazos baja al valle. Son versos métricamente correctos que dan un mejor sentido al pasaje y que podrían haber estado en el original, debido a esa relación adversativa que los une a los que vienen después.

(2)			
<i>QC</i> (vv.987-1006)	<i>Su</i> (vv.965-976)	<i>P.23</i> (vv.997-1009)	
TEOBALDO La eſperança en el amor, es vn dorado veneno, puñal de <i>hermoſuras</i> lleno,	TEOBALDO La eſperança en el amor es vn dorado veneno puñal de <i>hermoſura</i> lleno,	TEOBALDO La eſperança en el amor es vn dorado veneno puñal de <i>hermoſura</i> lleno	

voluntad entonces fuera: determinarme quisiere yo eſtoy a Enrico inclinada, mas rendida que obligada, <i>amar</i> no es ſatisfazer; luego tanto padecer es eſtar enamorada. <i>Animame vn noble intento, acobardame vn temor, alma, que es aqueſto amor? y aquello agradecimiento, defenderme en vano intento: deſſeo, yà eſtoy vencida, reſpeto, yà eſtoy rendida: luego eſtar tan obligada, es eſtar enamorada y es eſtar agradecida.</i>	voluntad entonces fuera determinarme quisiere yo eſtoy a Enrico inclinada; mas rendida que obligada <i>amor</i> , no es ſatisfazer luego tanto padecer es eſtar enamorada? ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- -----	voluntad entonces fuera. Determinarme quisiera yo eſtoy a Enrico inclinada mas rendida que obligada <i>amar</i> no es ſatisfazer luego tanto padecer es eſtar enamorada? <i>Animame vn noble intento acobardame vn temor alma, que es aqueſto?amor y aquello?agradecimiento. defenderme en vano intento deſſeo, ya eſtoy vencida; reſpeto, yà eſtoy rendida: luego eſtar tan obligada es eſtar enamorada y es eſtar agradecida?</i>
--	--	--

La décima que falta en la *Parte 23* es necesaria para el sentido del texto. La intervención de la Infanta se organiza en cuatro series de diez versos, en la primera serie se introduce la idea que se va a desarrollar en las dos siguientes y en la final se muestra la resolución de dicha idea. Flérída se plantea si está enamorada de Enrico o es sólo agradecimiento por haberle salvado la vida, en los diez versos siguientes afirma que sí está agradecida y en la décima que le sucede que sí está enamorada. Finalmente resuelve que está enamorada y agradecida, resolución que se omite en *Su*.

Las ausencias de la *Parte 23* pueden deberse a un error de tipo mecánico pues, si nos fijamos, el último verso eliminado finaliza del mismo modo que el anterior al primer verso omitido, por lo que pudo tener lugar un salto de igual a igual por parte del cajista o del copista que preparó el original de imprenta.

Los versos no presentes en *Su* son igualmente necesarios pues constituyen la resolución del juego de ideas que se desarrolla en las estrofas anteriores. En este caso, la supresión no parece causada por un error de tipo mecánico, sino más bien por deturpación del texto de *Su*.

Respecto a las ausencias de *QC* en relación con los demás testimonios, he notado que solamente sería necesario reponer en la edición crítica uno de los versos que presenta a mayores *Su*. Se trata del que conformaría el verso 1332 y que resulta indispensable para completar la siguiente quintilla:

*porque es vuestro intento en vano
que si tanta gloria gano,
y aquesa rosa me obliga,
para que mi dueño diga,
muy bien está en vuestra mano.
(vv. 1332-1336)*

Puede ser que los versos que añade *QC* en detrimento de los otros dos testimonios ya figurasen en el texto que llegó a manos de Calderón a la hora de editar la *Segunda Parte*, que los hubiese añadido el propio dramaturgo para mejorar la obra con vistas a la edición o que los haya añadido simplemente en un intento de reconstruir lo que él creía que había sido la comedia cuando la escribió.

Evidentemente el texto de *QC* no es perfecto, pero parece ser el más fiable. En el extremo opuesto se sitúa la *Parte 23*, que parece ser el testimonio más alejado del

original. *Su* en muchas ocasiones mejora a *QC* pero no de un modo tan exagerado como hace ver Germán Vega (2002) quien sostiene de modo rotundo la superioridad de *Su*.

Es cierto que *Su* contiene buenas lecturas que sirven para corregir en bastantes ocasiones malas lecturas de *QC*, pero no son tantas como para descalificar a la *princeps* en su favor. Vega no indica en cuántos versos difieren los testimonios y hace exclusiva mención a los versos que faltan en *QC* y que *Su* sí presenta. En cambio no se pone en el caso contrario cuando hay 106 versos que *QC* presenta a mayores, de los cuales la inmensa mayoría contiene buenas lecturas.

En cuanto a los versos que se omiten en *QC* –salvo el caso del verso de la quintilla antes mencionado– no hay evidencia alguna de que falten en la *parte* por corrupción del texto y cabe perfectamente la posibilidad de que hayan sido eliminados por Calderón en una posible revisión⁴.

Cabría preguntarse ante el hecho de que *QC* añada tantos versos, si estamos ante un nuevo caso de reescritura. Sin embargo, a pesar de esto y de que contemos con otro título para la misma obra, no existe una doble redacción. Calderón era muy aficionado a reescribir sus comedias, pero no por ello debemos pensar que todas aquellas obras que en su transmisión presentan dos títulos responden a una doble versión.

De acuerdo con Ruano (1991: 496-97):

Dos ediciones de una misma comedia se diferencian de dos versiones de esa comedia en el grado de intervención de un agente externo, que puede ser el mismo poeta, como en el caso de *La vida es sueño*; otro dramaturgo, como es posible que sucediera con *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador*; o un autor de comedias, como seguramente ocurrió con la versión impresa de *El mayor monstruo*. (...) todas las variantes intencionales entre dos ediciones obedecen a un deseo de enmendar, corregir o mejorar el texto copia y no de escribir otro texto diferente, esto es, de refundirlo. Por el contrario, las variantes que existen entre dos versiones de una comedia representan una tentativa consciente por parte del mismo poeta o de otra persona de reescribir o refundir parte o la totalidad de un original y son tan enormes que resultaría infructuoso tratar de determinar la relación entre ellas utilizando el método bibliográfico.

Es decir, un autor puede revisar su obra sólo con la intención de corregir su texto anterior, no con el fin de producir un texto nuevo. El problema está en identificar el grado de revisión de la que ha sido objeto la pieza. En el caso de *Amor, honor y poder* no creo que la revisión sea lo suficientemente profunda como para hablar de dos textos críticos. *QC* añade versos nuevos, pero estos no proveen en ningún momento a la *parte* de un nuevo sentido en los pasajes en los que se introducen. Solamente parece existir un intento de perfeccionar el texto de la comedia.

Todos los versos que *QC* añade respecto a los otros dos testimonios se integran perfectamente en la obra, tanto en cuanto a métrica como en cuanto a sentido. De éstos, un porcentaje muy alto es necesario para que el texto haga pleno sentido, por lo que debieron de estar en el original. A la vista de esto y teniendo en cuenta que *QC* es el único testimonio de esta comedia que, en principio, ha sido preparado con la aprobación del dramaturgo, queda claro que a la hora de emprender una edición crítica de *Amor, honor y poder* deberemos tomar como texto base *QC*. Sin embargo, ante la evidencia de que contiene errores, se hace necesaria la consulta de los demás testimonios para corregirlos cuando se pueda y ofrecer así un texto lo más depurado y cercano posible a los designios de Calderón.

⁴ Véase Fernández Mosquera (2005) al respecto de una posible participación de Calderón en la elaboración de la *Segunda Parte*.

BIBLIOGRAFÍA

- CRUICKSHANK, D. W. (1989): "Some notes on the printing of plays in Seventeenth– Century Seville", en *The Library*, V, XI, pp. 231-52.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2005): "Defensa e ilustración de la *Segunda Parte* (1637) de Calderón de la Barca", en *Estudios de teatro español y novohispano*, eds. M. Romanos, X. González y F. Calvo, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras / AITENSO, pp. 303-325.
- HEATON, H. C. (1937) "On the Segunda parte of Calderón", en *Hispanic Review*, 5, pp. 208-224.
- PATERSON, Alan (1991): "El texto original, ¿realidad o ensueño? Un caso típico: El pintor de su deshonra de Calderón", en *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales* eds. L. García Lorenzo y J. E. Varey, Madrid, Tamesis Books, pp. 285-294.
- PROFETI, M^a. G. (1988): *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger..
- RUANO DE LA HAZA, Jose M^a (1991) "La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico", en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, pp. 493-517.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2002): "Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda parte*", en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, eds. J. M^a. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón, Madrid, Castalia, pp. 37-62.

LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

BARCELONA, UN INFIERNO PARA ANDREA. EL DESCENSO AL INFIERNO EN LA NOVELA *NADA* DE CARMEN LAFORET

EUGENIA M^a ACEDO TAPIA
Universidad de Málaga

A los 23 años Carmen Laforet escribió la obra con la que conseguiría el premio Nadal en 1944. Esta obra fue el resultado del encuentro de la autora con un medio hostil, desconocido, duro, que soportaba todas las vicisitudes que sobrevienen al fin de una guerra. Este miedo la hirió, la atemorizó como a su protagonista Andrea, pero también le impulsó a crear, a construir esta obra, *Nada*.

Leyendo el texto, me he querido detener en el análisis del “topos” narrativo. Destaca una cita que nos lleva a considerar el espacio de esta obra, no como una ciudad reflejo de su época, sino como un escenario mitológico trasladado a la contemporaneidad de la protagonista con múltiples connotaciones: “La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona” (C.Laforet, 2005: 26)¹.

Andrea llega a Barcelona para iniciar sus estudios universitarios. Su llegada se produce en un escenario y de una manera que nos introduce en un ambiente de soledad y oscuridad. Así, la llegada a Barcelona se produce durante la noche: “llegué a Barcelona a media noche” (C.Laforet, 2005: 13) y no habrá nadie esperándola, no existe un guía que le introduzca en el laberinto de calles desiertas, apenas iluminadas: “en un tren distinto del que había anunciado y no me esperaba nadie” (C.Laforet, 2005: 13). Desde el inicio de su andadura se enuncia su soledad y desprotección: “es la primera vez que viajaba sola” (C.Laforet, 2005: 13). Aunque se trata de una sensación nueva que anhelaba: “me parecía una aventura agradable y excitante aquella profunda libertad en la noche” (C.Laforet, 2005: 13), la falta de guía, que en la mayoría de las obras existe como necesidad ante un nuevo mundo, implica la primera decisión de Andrea de seguir a la gente: “Empecé a seguir –una gota entre la corriente– el rumbo de la masa humana que, cargada de maletas, se volcaba en la salida” (C.Laforet, 2005: 13). Pero esa masa humana le durará poco también como guía de su destino ya que “recuerdo que, en pocos minutos, me quedé sola en la gran acera, porque la gente corría a coger los escasos taxis o luchaba por arracimarse en el tranvía” (C.Laforet, 2005: 14).

Toda esa novedad, quizá teñida de miedo o respeto a lo desconocido, se expresa en estas primeras reflexiones de la narradora protagonista: “haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis ensueños por desconocida” (C.Laforet, 2005: 13). La primera impresión que le produce la estación, el lugar al que llega, queda expresado en las siguientes palabras: “el olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes” (C.Laforet, 2005: 13). Apela a los sentidos que van a conducirla por lo desconocido: el olfato, el oído y la vista.

Esta llegada hace plantearse ya una primera reflexión: ¿A qué lugar había llegado Andrea? ¿Se trata realmente de la ciudad de Barcelona? ¿O es una ciudad percibida como infernal? ¿En qué se asemeja esta llegada de Andrea a la ciudad a la de los héroes clásicos a la puerta del infierno?

Hay en estas primeras páginas de la obra una cita clave que refleja o puede resumir todo lo que va a ocurrir en el resto de la novela. Se trata de una conclusión que Andrea hace ante la puerta de entrada del piso de su abuela: “Luego me pareció todo una

¹ Utilizo para todas las citas la edición de C. Laforet, *Nada*, Barcelona, Destino, 2005.

pesadilla” (C.Laforet, 2005: 15). A partir de este momento la narración se desarrolla en un ambiente de nocturnidad, frío, lluvia, soledad, oscuridad... todo lo cual configura un personaje triste, nostálgico, melancólico... o ¿es la perspectiva del personaje la que crea las características del espacio?

El primer lugar al que Andrea habrá de acostumbrarse tras su llegada a la ciudad es el piso donde vivirá, el piso de su abuela. El primer encuentro con la puerta de entrada le produce miedo: “Ante la puerta del piso me acometió un súbito temor de despertar a aquellas personas desconocidas que eran para mí, al fin y al cabo, mis parientes” (C.Laforet, 2005: 15). Para G. Bachelard la puerta es el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, “la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes”².

Quizá por ello ante la puerta, Andrea ya siente ese temor, porque tras ella, deberían aparecer o producirse todas sus ilusiones y deseos. Pero, sin embargo, tan mala impresión recibe que espera haberse equivocado de lugar: “Quise pensar que me había equivocado de piso, pero aquella infeliz viejecilla conservaba una sonrisa de bondad tan dulce, que tuve la seguridad de que era mi abuela” (C.Laforet, 2005: 15).

A juicio de Enrique Fernández³, los rasgos infernales de esta casa están claramente expresados desde el primer capítulo de la novela, en que Andrea describe su llegada a la casa como un descenso a la tumba. El espantoso perro (“le seguía un perro, que bostezaba ruidosamente, negro también el animal, como una prolongación de su luto”, C.Laforet, 2005: 16), la siniestra criada (“al levantar los ojos vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales”, C.Laforet, 2005: 16), la oscuridad, las paredes con agujeros como bocas, los siniestros muebles cubiertos con sábanas (“ambiente que la aglomeración de cosas ensombrecía”, C.Laforet, 2005: 17) y otros muchos elementos típicamente infernales culminan en la cama “parecida a un ataúd” en la que Andrea tiene que dormir. Sin embargo, este descenso comienza un poco antes, con la llegada de Andrea a la estación de Barcelona, donde también aparecen una serie de elementos que considero claves, como son la realización del viaje en soledad, la oscuridad de la noche, la visión de otras “almas” que llegan al mismo lugar, pero con las que no establece ningún tipo de comunicación, y la alusión ya referida a la inexistencia de un personaje que la guíe en este nuevo mundo desconocido, frente a los típicos descensos de Eneas o Dante, en que siempre había un guía.

Desde las primeras hasta las últimas descripciones del nuevo hogar, la casa se revela como un infierno con los rasgos característicos del mismo, como son la oscuridad, la suciedad:

Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba sujeta a los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas, que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros como en las mudanzas (C.Laforet, 2005: 15)

También aparecerá desde el comienzo otro rasgo propio del mundo infernal, como es el calor: “En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviese estancado y podrido” (C.Laforet, 2005: 16). Estas características no son únicamente primeras impresiones, sino que se repiten a lo largo de toda la obra.

² Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 2ª ed., p. 261.

³ Enrique Fernández, “Nada de Carmen Laforet, Ricitos de oro y el Laberinto del minotauro”, *Revista Hispánica Moderna*, 55,1 (2002), p. 128.

En la casa soñada, que todo ser humano busca, se necesita un lugar para la intimidad. Así lo señalaba Bachelard en *La poética del espacio*⁴, pero Andrea no lo encuentra. Al estar todas las habitaciones de la casa ocupadas, a Andrea no se le permite tener una habitación propia, sino que se la obliga a dormir en una cama turca en el salón familiar, un espacio que durante el día tiene que estar disponible. Una serie de citas describen esta primera habitación que conoce Andrea de la casa: “olor a porquería de gato” (C.Laforet, 2005: 20), “para abrir una puerta que aparecía entre cortinas de terciopelo y polvo” (C.Laforet, 2005: 20), “este ambiente de gentes y muebles endiablados” (C.Laforet, 2005: 20), cuadro que produce temor a la protagonista: “tenía miedo de meterme en aquella cama parecida a un ataúd” (C.Laforet, 2005: 20).

Poco a poco Andrea irá familiarizándose con cada una de las habitaciones de la casa, pero no por ello, dejan de provocarle esa pésima impresión. Para S. Crespo Matellán⁵, casi todas las descripciones de la novela aparecen impregnadas o contaminadas por la subjetividad de la protagonista. Su carácter pesimista, sensible, con proclividad a la tristeza y a la melancolía, sentimientos que en ocasiones adquieren un cariz casi morboso, se refleja en el modo en que Andrea percibe el mundo que la rodea. Por todo esto, para Andrea, la casa no se constituirá en su nido protector, frente a la hostilidad de la ciudad, sino que será una parte más de ese lugar infernal que constituye toda Barcelona, casi la boca o antesala del laberinto.

Las exploraciones del espacio que Andrea realiza no se limitan al interior de la casa de la calle de Aribau. Andrea va ensanchando su universo en exploraciones de otros espacios de Barcelona en círculos concéntricos a partir de la casa⁶. De sus desplazamientos iniciales, que se limitan a ir a la universidad y a misa con Angustias, Andrea irá abarcando otras zonas de la ciudad. La ciudad de Barcelona se le aparece vacía, sola, y misteriosa, lo cual se suma al aviso de peligro pronunciado por su tía Angustias:

Aquí vive la gente aglomerada, en acecho unos contra otros. Toda prudencia es poca, pues el diablo reviste tentadoras formas... Un joven en Barcelona debe ser como una fortaleza (C.Laforet, 2005: 26)

Pero es un sentimiento ambivalente, pues junto con el impulso instintivo de repulsión, a Andrea le atrae recorrer esas calles estrechas y oscuras del barrio gótico, que constituyen prácticamente un laberinto, por la libertad de movimientos que le permite como prueba iniciática para su propio conocimiento. Junto al barrio gótico, en el espacio que la novela describe aparecen lugares reales de la ciudad, tales como las Ramblas: “Bajé por las Ramblas hasta el puerto” (C.Laforet, 2005: 236), la Plaza de la Universidad: “Cruzamos las Ramblas, conmovidas de animación y de luces, y subimos por la calle de Pelayo hasta la Plaza de la Universidad” (C.Laforet, 2005: 111), o la calle Muntaner: “Me quedé sin saber qué hacer con la larga calle Muntaner bajando en declive delante de mí” (C.Laforet, 2005: 207). Realmente esta Barcelona no es descrita de forma fiel con la técnica del realismo entonces dominante, porque todo se subordina a la percepción sensorial y a los sentimientos de la protagonista⁷. La Barcelona de *Nada* se constituye como una ciudad con multitud de connotaciones negativas: triste, oscura, asfixiante,...: “La ciudad, cuando empieza a envolverse en el calor del verano, tiene una

⁴ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 98.

⁵ Salvador Crespo Matellán, «Aproximación al concepto de personaje novelesco: Los personajes en *Nada*, de Carmen Laforet», *Anuario de estudios filológicos*, 11 (1998), p. 140.

⁶ Cf. E. Fernández, art. cit., p. 126.

⁷ Cf. B. Torres Bitter, *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 8 y ss.

belleza sofocante, un poco triste. A mí me parecía triste Barcelona” (C.Laforet, 2005: 186).

La ciudad contrasta con algunas escapadas a sus alrededores donde Ena le descubrirá un nuevo sentido de la naturaleza, remarcándose la diferencia entre los árboles de la ciudad y el campo, el olor, e incluso el calor. Es llamativo este contraste incluso acentuado en la misma ciudad, pues en ella no es capaz ni de entender. Normalmente había unas terrazas soleadas cerca del puerto muy alegres, que, cuando Andrea las ve, le provocan una sensación de tristeza, melancolía, etc.

Todas estas sensaciones se ven incrementadas en cierto sentido cuando visita otras casas de Barcelona, como los pisos de las familias burguesas de sus compañeros de universidad. Se siente en un espacio desconocido, por la diferencia monetaria, como por ejemplo, en casa de su amiga Ena, donde ve el contraste entre su familia y la de estos rubios y angelicales seres. Otro espacio donde la diferencia económica le hace sentirse desplazada es el piso de la también acomodada familia de su pretendiente Pons. Andrea también explora el piso que Guíxols y otros estudiantes de la universidad mantienen como estudio y centro de tertulia pseudoboheミア. Este piso-estudio de Guíxols nos es presentado como un laberinto, “un largo dédalo de habitaciones destartadas y completamente vacías” (C.Laforet, 2005: 144)⁸.

El laberinto es consustancial a la ciudad, como el que se refiere a los suburbios, en los que Andrea prefiere deambular, antes que en los barrios lujosos, quizá porque los identifica más directamente con su estado de ánimo:

Para ahuyentar a los fantasmas, salía mucho a la calle. Corría por la ciudad debilitándome inútilmente [...]. Corría instintivamente [...] huyendo de los barrios lujosos y bien tenidos de la ciudad. Conocí los suburbios con su tristeza de cosa mal acabada y polvoriento. Me atraían más las calles viejas. (C.Laforet, 2005: 268)

Dentro de este gran laberinto que es Barcelona, el barrio chino de callejuelas oscuras y sucias es el que más características demoníacas presenta. Andrea desciende a este infierno laberíntico del barrio chino barcelonés siguiendo a su enloquecido tío Juan, que una noche corre allí a buscar a su esposa Gloria, la cual ha ido por dinero a casa de su hermana.

La entrada a ese mundo se produce siguiendo a un guía, su tío Juan, y es llamativa la cita que expresa que tiene la sensación de meta y proyecto final en ese seguimiento: “Corrí en su persecución como si en ello me fuera la vida” (C.Laforet, 2005: 161). Se siente “asustada” en ese viaje y el camino hasta llegar al lugar se le hace interminable: “El recorrido que hacíamos parecía no tener fin” (C.Laforet, 2005: 162). El trayecto se realiza por la noche (“Llegamos a la Plaza de la Universidad cuando el reloj del edificio daba las doce y media”, C.Laforet, 2005: 161), en un ambiente difuso (“Viendo acercarse los faroles y las gentes a mis ojos como estampas confusas”, C.Laforet, 2005: 161) y con gran humedad (“La noche era tibia, pero cargada de humedad”, C.Laforet, 2005: 161). Parece que el guía va buscando las calles más lóbregas:

Juan cruzó la plaza y se quedó parado enfrente de la esquina donde desemboca la Ronda de San Antonio y donde comienza, oscura, la calle de Tallers. Un río de luces corría calle Pelayo abajo.[...] Otra vez llegó a la Plaza de la Universidad y ahora se metió por la calle de Tallers[...] Los faroles parecían más mortecinos y el pavimento era malo. Juan se volvió a detener en la bifurcación de la calle. Recuerdo que había una fuente pública allí, con el grifo mal cerrado y que en el empedrado se formaban charcos. Juan miró un momento hacia el ruido del cuadro de luz que enmarcaba la

⁸ Cf. E. Fernández, *art. cit.*, p. 127

desembocadura de la calle en las Ramblas. Luego [...] torció por la calle de Ramalleras, igualmente estrecha y tortuosa. (C.Laforet, 2005:161-162)

Desde el principio de la obra, ya su tía Angustias le había avisado de que no debería entrar en ese barrio:

Hija mía, hay unas calles en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación. Me refiero al barrio chino... [...] Perdidas, ladrones y el brillo del demonio, eso hay. (C.Laforet, 2005: 56)

Sin embargo, esa noche, casi sin darse cuenta, Andrea se ve sumergida en ese espacio: “Me di cuenta de que esto era el principio del barrio chino. «El brillo del diablo», de que me había hablado Angustias, aparecía empobrecido y chillón, en una gran abundancia de carteles con retratos de bailarinas y bailadores” (C.Laforet, 2005: 163). La descripción que la protagonista da de estas calles y de los personajes que por ellas circulan es claramente infernal.

Podemos destacar, en primer lugar, la oscuridad. Parece que la luna era la única iluminación: “La luna iluminaba el pico de una casa con un baño plateado. Lo demás lo dejaba a oscuras” (C.Laforet, 2005: 168), aunque existían algunas otras tonalidades: “Me parecía que en algunas calles tenían, diluido en la oscuridad, un vaho rojizo. Otras, una luz azulina...” (C.Laforet, 2005: 164).

Es un lugar con mucha humedad: “Del suelo reblandecido se levantaba humedad” (C.Laforet, 2005: 168), “Las casas se apretaban, altas, rezumando humedad” (C.Laforet, 2005: 164), lo que produce frío: “Me empezó a entrar frío a pesar de la noche primaveral. Frío y miedo indefinido” (C.Laforet, 2005: 168). Además, destaca el olor a podredumbre: “Oía indefiniblemente a fruta podrida, a restos de carne y pescado...” (C.Laforet, 2005: 162) y las ratas que habitan por allí: “Ratas grandes, con los ojos brillantes como gatos, huían ruidosamente a nuestros pasos” (C.Laforet, 2005: 162).

Los ruidos que contrastan con el silencio que también aparece en este lugar son llamativos. Así, por un lado, escucha mucha algarabía: “Parecían las puertas de los cabarets con atracciones, barracas de feria. La música aturdía a oleadas agrias, saliendo de todas partes, mezclándose y desarmonizando” (C.Laforet, 2005: 163), y ruidos: “Encima de aquel infierno –como si sobre el cielo de la calle cabalgaran brujas– oíamos voces ásperas, como desgarradas [...] Oí un rugido” (C.Laforet, 2005: 165). Y por otro lado, a veces, las calles se quedan en silencio: “Sé que volvimos a pasar otra vez por la misma calle de la pelea, envuelta ya en silencio” (C.Laforet, 2005: 167).

Quizá lo que más destaca es la gente que visita la zona, que a la protagonista le parece un desfile de máscaras:

Pasando de prisa entre una ola humana [...] me llegó el recuerdo vivísimo de un carnaval que había visto cuando pequeña. La gente, en verdad, era grotesca. [...] Todo el mundo me parecía disfrazado con mal gusto y me rozaba el ruido y el olor a vino. (C.Laforet, 2005: 163)

Todas estas características van creando la sensación de un laberinto en el que los personajes quedan atrapados: “Juan reanudó la marcha, metiéndose –después de mirar para orientarse– en una de aquellas callejuelas oscuras y fétidas que abren allí sus bocas” (C.Laforet, 2005: 164). Es un lugar sin límites ni señas que parecía no acabar nunca: “El recorrido que hacíamos parecía no tener fin” (C.Laforet, 2005: 162). Y la confusión se apodera de la protagonista: “Otra vez la peregrinación se convirtió en una caza entre las sombras cada vez más oscuras. Perdí la cuenta de las calles por donde entrábamos” (C.Laforet, 2005: 164).

La presencia humana ayuda a esa sensación horripilante, tanto por los encuentros fortuitos y bruscos, como por la violencia de los seres que encuentra:

Pasaban algunos hombres y voces resultaban broncas en aquel silencio.[...] Me acuerdo de que íbamos por una calleja negra, completamente silenciosa, cuando se abrió una puerta por la que salió despedido un hombre. [...] Luego me encontré sorprendida por la animación que súbitamente llenó la calle. Dos o tres hombres y algunos chiquillos que parecían brotados de la tierra, rodearon a los que luchaban. Una puerta entreabierta lanzaba a la calle un chorro de luz que me cegaba (C.Laforet, 2005: 164-65)

Pero si algún elemento demoníaco define este barrio chino ése es “el deseo sexual que fluye libremente por calles en que hombres y mujeres ebrios se abrazan obscenamente sin importarles que estén en una vía pública”⁹. Es en pleno corazón del barrio donde Andrea afirma: “Nos cruzamos con una pareja abrazada groseramente y metí el pie en un charco enlodado” (C.Laforet, 2005: 164). Es llamativa esta última frase, pues el lodo siempre se ha identificado con los bajos fondos, las heces, los niveles inferiores del ser. Si se considera el agua como punto de partida con su pureza original, el barro o el lodo aparece como un proceso de involución, un comienzo de degradación. Se trata, por tanto, de un agua manchada, putrefacta¹⁰.

El barrio chino es el subconsciente erótico de la ciudad, el lugar donde se da rienda suelta a los oscuros deseos que, en otros barrios más prósperos, se ocultan. Vendría, así, a configurarse en similitud a los sótanos, según Bachelard¹¹. Por ello, Andrea llega a sentir verdadero miedo ante este escenario: “Yo estaba llena de terror y procuraba permanecer invisible. No tenía idea de lo que podría pasar unos minutos después” (C.Laforet, 2005: 165). Una vez que se queda sola ante ese mundo que no conoce, pues Juan, que parece ser su guía entra en una casa y la deja en la puerta, se mezclan sensaciones en ella:

Al pronto, estaba tan cansada, que me senté en el umbral, con la cabeza entre las manos, sin reflexionar. Más tarde me empezó a entrar risa. Me tapé la boca con las manos que me temblaban porque la risa era más fuerte que yo. ¡Para esto toda la carrera, la persecución agotadora!... ¿Qué pasaría si no salían de allí en toda la noche? ¿Cómo iba a encontrar yo sola el camino de casa? Creo que después estuve llorando. Pasó mucho rato, una hora quizá. (C.Laforet, 2005: 167-68)

Risa y llanto ante lo desconocido que sólo terminarán cuando una mujer la entre en la casa y allí se reencuentre con Juan y Gloria, quienes al poco rato la reconduzcan a casa.

La obra de Carmen Laforet finaliza con un cambio de escenario: “La carta que estaba allí tirada era para mí. Me la escribía Ena desde Madrid. Iba a cambiar el rumbo de mi vida” (C.Laforet, 2005: 272). La protagonista, invitada por su amiga Ena, se traslada a vivir a Madrid, pero nada se dice de ese nuevo espacio al que se dirige. Tan sólo sabemos que vivirá en un principio en casa de Ena, que tendrá una habitación propia y que podrá asistir a las clases a la Universidad y trabajar en el despacho de su padre:

...Hay trabajo para ti en el despacho de mi padre, Andrea. Te permitirá vivir independiente y además asistir a las clases de la Universidad. Por el momento vivirás en casa, pero luego podrás escoger a tu gusto tu domicilio, ya que no se trata de

⁹ Cf. E. Fernández, *art. cit.*, p. 128.

¹⁰ Cf. Chevalier, J. y Cheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, 2ª ed., p. 179.

¹¹ G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 50 y ss.

secuestrarte. Mamá está muy animada preparando tu habitación. Yo no duermo de alegría. (C.Laforet, 2005: 274-75)

Frente al viaje de ida a Barcelona, el viaje hacia Madrid se realizaría en automóvil y sí lo haría con un acompañante, un guía, el padre de Ena, que la recogería en su casa de Barcelona para llevarla a ese lugar de redención, tal y como ella afirma: “La carta de Ena me había abierto, y esta vez de una manera real, los horizontes de la salvación” (C.Laforet, 2005: 274).

Ahora baja las escaleras que en su día subió sintiendo que ninguno de sus sueños se había cumplido en ese espacio que abandona:

Bajé las escaleras, despacio. Sentía una viva emoción. Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces. (C.Laforet, 2005: 275)

Es significativo que en esa mañana siente un ambiente menos hostil justo antes de montarse en el coche. Ve los primeros rayos de sol y siente el aire de la mañana positivo. Está relacionado con la alegría ya de la variación, con el abandono de Barcelona, con todas las sensaciones que allí había vivido y la ida hacia Madrid, espacio privilegiado del cambio, el de la salvación:

El aire de la mañana estimulaba. El suelo aparecía mojado con el rocío de la noche. Antes de entrar en el auto alcé los ojos hacia la casa donde había vivido un año. Los primeros rayos de sol chocaban contra sus ventanas. Unos momentos después, la calle de Aribau y Barcelona entera quedaban detrás de mí. (C.Laforet, 2005: 276)

A través de este recorrido por la obra de la autora barcelonesa, hemos podido comprobar como Barcelona se constituye en un infierno, del que Andrea, quizá después de haber purgado su condena, logra salir ayudada por su amiga hacia Madrid. Quizá entonces Madrid sea el paraíso al que Andrea obtiene la recompensa de ir. Pero si Andrea sale del infierno, lugar del que, por definición, no se puede salir, ¿es porque Barcelona quizá no sea un infierno, sino un purgatorio? ¿o porque Andrea realmente es o fue una heroína que tuvo ese poder para salir de allí como Eneas? ¿o ha sido una pesadilla?

Todas las tradiciones mitológicas recogen el tema de la incursión de unos héroes al Más Allá de donde vuelven victoriosos. Estos viajeros al mundo de ultratumba son los elegidos, los predilectos de los dioses. El mito repetido se ha consolidado como prueba principal que señala a los héroes más destacados, a los elegidos, que deben superar este viaje que adquiere para ellos todo el valor de iniciático¹². El héroe, o en este caso en concreto, la heroína vuelve del Más Allá hecha mujer, enriquecida con la verdad de lo contemplado y vivido allí en única y excepcional experiencia. Andrea cree no haber obtenido *nada* de esta estancia en Barcelona. Así lo afirma en las palabras recogidas anteriormente. Para Adriana Minardi¹³, esta reflexión final supone esa vuelta al tiempo cero, donde la experiencia de lo que no parecía significar más que una terrible estancia termina configurando el modelo de la mujer que escribe; de una narradora que puede

¹² Cf. Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 8.

¹³ Adriana E. Minardi, «Trayectos urbanos: paisajes de la postguerra en *Nada*, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa», en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/laforet.html>

reconocerse en la experiencia de lo despreciable como condición de posibilidad, donde su construcción es también un núcleo que posibilita el reconocimiento del individuo en la sociedad al mismo tiempo que es definida por esta última. Esto implica que existe la necesidad de un funcionamiento recíproco entre la sociedad y el individuo.

Tras la guerra civil, Andrea había llegado a Barcelona, buscando su lugar en la sociedad, su campo de acción donde poder reconstruir su identidad y Barcelona se constituye, en este sentido, en un viaje iniciático, semejante al que los héroes clásicos realizaban al descender al infierno, para conocer su pasado y su futuro. Así también Andrea conoce sus orígenes (su familia) para iniciar una “nueva” vida en un nuevo espacio, Madrid, ya como adulta. Por ello, Barcelona es un infierno de purgación de percepciones y sentimientos para Andrea. Así, el espacio cobra un papel fundamental en la obra. No es únicamente el escenario donde se sitúan los personajes y acontecen las acciones, sino que se erige en elemento estructurador de la trama, presentándose como un lugar cargado de significación mitológica. El marco en el que se mueve Andrea es expresión de su propia figura y llega, en ocasiones, a moldearle: La ciudad de Barcelona genera sentimientos y estímulos en la protagonista, quien se convierte en sujeto productor y consumidor de este espacio mediante su perspectiva y sus sentidos, aunque el final sea su rechazo, y para poder vivir tenga que abandonarlo.

“RARA CIFRA TRANSLÚCIDA Y REMOTA”: LA RUINA EN LA POESÍA DE ANÍBAL NÚÑEZ

PENÉLOPE CASADO LÓPEZ
Universidad de Deusto

La ruina es, por antonomasia, el espacio en el que ocurre la poesía de Aníbal Núñez. Se trata de un espacio antiquísimo, un tópico de largo recorrido, especialmente frecuentado en el pasado, pero aún hoy presente. Polisémico y cambiante, pero (casi) siempre ligado a una meditación sobre el tiempo y la muerte: *memento mori*, *tempus fugit*, aviso a la *vanitas*.... Por eso, no deja de sorprender que el poeta que más odió los hábitos, los gestos aprendidos, las palabras huecas... escogiera como escenario un motivo tan cargado de ropajes culturales, tan esclerotizado por la tradición. ¿Sería capaz Aníbal de insuflarle una nueva vida? ¿qué significan las ruinas en esta poesía? Como anticipo y ejemplo, tomemos la imagen del cadáver. El Barroco, con su gusto por lo tenebroso, encontró en la ruina la metáfora perfecta de la descomposición, de la corrupción, de la muerte al fin. Pero la ruina de Aníbal nunca es tan fácil ni tan unívoca: si la “Morada Quinta” es también un cadáver, el poeta pronto se encarga de alejar todo sentimentalismo, de retorcerle el cuello al tópico a fuerza de contradicciones y ambigüedad:

agradecidos aunque estupefactos
ante un cadáver del que nacen trinos (I, 269¹)

A explicar cómo es posible que de un cadáver nazcan trinos están dedicadas las líneas que siguen.

1. Una palabra sobre el espacio poético

Antes de entrar en materia, digamos una palabra sobre el carácter y la función de los espacios poéticos. En primer lugar, debemos reconocer que este estudio parte de un *a priori* asumido por los investigadores del imaginario: el que afirma que el mundo simbólico es esencialmente espacial, o, lo que es lo mismo, que toda imagen es de carácter topológico. Durand explicó esta naturaleza de las imágenes acudiendo a su génesis: resulta que la imaginación humana se modela por el desarrollo primero de la visión, y después de la audición y del lenguaje, medios todos de aprehensión “a distancia” (Durand, 1982:379-93). No sólo las imágenes, el mismo lenguaje se ha forjado en nuestro intercambio con el mundo espacio-temporal, y ha teñido así de espacialidad el pensamiento².

Este espacio captado por la imaginación resulta en constelaciones de imágenes que se agrupan en coordenadas espaciales: arriba y abajo, dentro y fuera. Es la “cruz

¹ Todas las citas de versos de Aníbal están tomadas de la edición de Rodríguez de la Flor y Pujals en *Hiperión* (Núñez, 1995). A partir de ahora, tan sólo indicaremos entre paréntesis el volumen y la página.

² Como para probar esta espacialidad del pensamiento, Vázquez Medel propone un ejercicio de imaginación al afirmar que “somos capaces de pensar en materia y espacio en un tiempo congelado (no en un no-tiempo) mientras sería imposible pensar en un tiempo sin materialidad ni espacialidad”. (Vázquez Medel, 2001: 39)

tridimensional” de que ha hablado Huston Smith (2001:38-54), en la que aparecen las imágenes incardinadas: el vuelo, el descenso infernal, las puertas, la intemperie, la búsqueda del centro o del límite, la intimidad, el exilio y el éxodo... A estudiar este espacio imaginario se dedicaría el “topoanálisis” que propugnaba Bachelard (2000: 20).

El espacio de la imaginación ha recibido infinidad de nombres: espacio psicológico, mental, o interior; geografías mágicas, universos imaginarios... Pero el que mejor lo define tal vez sea el del propio Durand (1982: 388), que al llamarlo “superespacio subjetivo” ha puesto de relieve su verdadera naturaleza. En efecto, el espacio de la experiencia psíquica no es en absoluto el espacio euclidiano, y en él no rigen, por tanto, las normas de la física ni de la geometría. Por eso se aparece como arbitrario o paradójico: el centro es ubicuo; el afuera y el adentro están siempre prontos a invertirse; caer es ascender y viceversa, etc... Por eso todas las ruinas son la misma (“Ve en la ruina la Ruina” (I: 311), dijo el poeta de las de San Bernardo) y por eso cualquier ruina puede ser un *axis mundi*, el centro del mundo.

Sobre la relación entre ambos espacios, el euclidiano y el simbólico, ha dicho Eliade palabras reveladoras:

Nos hallamos en presencia de una geografía sagrada y mítica, la única efectivamente *real*, y no de una geografía profana, “objetiva”, en cierto modo abstracta y no esencial, construcción teórica de un espacio y de un mundo que no se habita y que, por tanto, no *se conoce*. (Eliade, 1999: 43)

Es en el espacio de la imaginación donde se vive y el único que, según las palabras de Eliade, se puede conocer verdaderamente. En realidad, ambos espacios son igual de “irreales”, pues mientras el espacio “objetivo” no es más que una abstracción, una construcción del pensamiento y del lenguaje, el espacio simbólico es una proyección psicológica. Pero en algo aventaja esta segunda proyección a la primera: el espacio simbólico, en su figuración, permite que lo oculto se haga visible y tangible.

El poeta recurre a la creación de espacios porque necesita representar de modo simbólico lo que no conviene, o no se debe, o no se puede decir de manera directa. Es esta condición la que libera al espacio poético del riesgo de caer en la pasividad o el estatismo. Al hablar de la ruina, más arriba dijimos “escenario”; “personaje principal”, corregimos ahora. Porque, a fuerza de simbolizar, el espacio deja de ser un mero escenario para convertirse en un ser viviente, en un organismo autónomo, que puede incluso rebelarse contra su propio creador. Lo que ha dicho Gullón para el espacio de la novela ilustra a la perfección la relación entre Aníbal y sus ruinas, que no son nunca simples decorados:

Estos espacios son proyecciones del personaje y fuerzas que lo determinan; creación suya, se independizan y actúan con cabal economía, imponiéndose a quien los inventó, que, como el aprendiz de brujo, no logra regular las fuerzas que puso en marcha. (Gullón, 1980: 27)

2. “Identificación con el derrumbamiento”.

El amor de Aníbal por las ruinas se ha interpretado de muy diversas maneras. Hay lecturas muy clásicas, en la estela del tópico: la ruina como ejemplo del poder del tiempo, como enseñanza y advertencia para la meditación filosófica.

Se ha dicho que el paisaje vital de la poesía de Aníbal Núñez, y sobre todo de la que desde 1974 vino escribiendo, es un espacio de ruinas. Ciertamente desprovisto del corolario de una aplicación sentimental –Castiglione, Cetina– o contrarreformista –Caro–, aunque no de la lección de la *vanitas* –Vitalis, Du Bellay, Quevedo–, nunca dictada explícitamente aunque subyace en toda su obra. (Prieto de Paula, 1996: 25)

Y también más sociales, según las cuales la ruina es una metáfora del mundo contemporáneo que el poeta utiliza a modo de denuncia.

...el sentimiento de las ruinas o, para decirlo con palabras suyas, “la tautología vil del deterioro”. No se trata, empero, del lamento barroco por un pasado perdido, ni de la melancolía neoclásica ante las ruinas, sino de constatar el carácter fugaz, evanescente, transitorio, de todo cuanto existe. Como el *Ángelus Novus* de Paul Klee, como el ángel de la historia de Walter Benjamin, el poeta vuelve la cara hacia el pasado, en el momento de alejarse, y sólo ve ruinas sobre ruinas; vuelve la espalda al futuro, hacia donde le arrastra la tempestad del progreso, mientras el cúmulo de ruinas se eleva hasta el cielo. (Neila, 1996: 75)

Un tercera lectura es también bastante evidente: la biográfica. “La ruina que contempla en Salamanca se convierte en símbolo de su propia ruina y de la ruina general que amenaza el mundo” ha señalado Ciplijauskaitė (1997: 148), identificando ambas. Probablemente es acertado ver en las ruinas de Aníbal una metáfora de su decadencia física. Así lo han señalado aquellos que lo conocieron y convivieron con él, como Rodríguez de la Flor, quien afirma que “la degradación del orden arquitectónico alegorizaba –muy secretamente, el poeta era en extremo pudoroso– la de la misma fábrica corporal, ésta siempre eludida, aunque constante y sutilmente aludida”. (Rodríguez de la Flor, 1987:16)

Todas las lecturas anteriores son posibles, pero no son las únicas. La ruina es un espacio demasiado complejo, demasiado polivalente y misterioso como para traducirlo de manera unívoca. Además, ¿habremos de olvidar algo tan significativo como que la “identificación con el derrumbamiento” (I: 269) no es un hallazgo involuntario, sino una vocación?

Qué hacer para mostrarse solidario
de la ruina. Arruinarse. (...) (II: 103)

Que el poeta quisiera “arruinarse”, y se aplicara metódicamente a ello, da un sentido radicalmente distinto a esta identificación de que hablamos. No es que el poeta se descubriera representado en la ruina, es que anhelaba ser como ella. Pues bien, ¿qué significa esto? ¿por qué esta solidaridad? ¿cuál es la verdadera naturaleza de la ruina, la que el poeta desea para sí?

3. *El triunfo de la naturaleza*

El estudio de Simmel (1988:117-25) es sin duda el análisis más penetrante y lúcido que se ha hecho de este motivo de las ruinas, siempre tan presto a deslizarse por los terrenos del tópico. La ruina tiene para Simmel una condición ontológica y metafísica muy singular: ella misma es una “tragedia cósmica”, pues encarna la feroz lucha entre el espíritu y la naturaleza. Primero es la violencia que el espíritu le hace a la piedra, su sometimiento; después es la venganza de la naturaleza por la fuerza que el espíritu le hizo al intentar conformarla a su propia imagen. “Quiso el aire arrebatarse los planos”,

dijo el poeta de su ruina más ilustre, la Casa Lys (I: 256); “el añil de las tablas dando a la cal el tono / de los montes” (I: 268-69), así ocurría en la Morada Quinta.

Pero la ruina no es sólo el resultado de la destrucción, ni tampoco un fragmento. A diferencia, por ejemplo, de un poema mutilado, a la ruina arquitectónica nada le falta: arte y naturaleza se suman para constituir una nueva totalidad y darle un nuevo (y superior) sentido: el de la obra humana percibida como si fuera un producto de la naturaleza.

He aquí el cadáver y los trinos: su aparente decadencia es en realidad su resurrección. El poeta suele recurrir a los oxímoros para describir esta doble naturaleza de la ruina (cuyo resultado, como decimos, no es la suma de sus dos partes, sino una unidad superior): “hierro en flor, tibio cadáver” (I: 253). Pero notemos algo bien curioso, que puede habernos pasado inadvertido. La parte negativa del sintagma corresponde a la participación humana, lo que significa que el cadáver representa, no a la ruina, sino a la construcción humana anterior a la intervención natural. Por eso el poeta se cuenta entre “a los que exalta el desmoronamiento / acaso más que tu esplendor” (I: 255). Es, justamente, la subversión del tópico, auténtica especialidad de Aníbal. Eso sí, nunca como mero juego, sino con consecuencias filosóficas de largo alcance: el hombre se emplea en levantar cadáveres que, sólo al ser derrumbados, se entibian, florecen, “vuelven” a la vida.

Como decíamos, la ruina ha hecho posible la anulación de los contrarios: espíritu y materia, azar y destino se unen en ella para engendrar la belleza.

De la mutilación de las estatuas
a veces surge la belleza, de los
capiteles truncados cuyo acanto
cayera en la maleza entre el acanto
—réplica en viejo mármol de un verdor sorprendido
por la primera lluvia que conoce—: posible
perfección del azar que nada tiene
que hacer para ser símbolo de todo
lo que se quiera (I: 175)

Ambos acantos, el del capitel y el de la maleza, separados por la arquitectura, son reunidos de nuevo por la ruina, que consigue que reciban la misma lluvia. Aquí está la feliz “tragedia”, en la subversión del orden cósmico: ya no es la naturaleza cimienta o materia prima sobre la que actúa, conformándola, el espíritu. El orden se ha invertido, y ahora “el producto alzado por el espíritu se convierte en objeto de las mismas fuerzas que modelaron el perfil de la montaña y la ribera del río” (Simmel, 1988:120). Orozco Díaz, otro agudo escudriñador de ruinas, se ha expresado en términos semejante al reconocer que “ante ellas sentimos ese proceso de tránsito, de asimilación (...). Así, los poetas no sólo perciben este tránsito, este reincorporarse de la materia a su primer origen, sino que lo destacan” (Orozco Díaz, 1989: 123). En dicha asimilación adquiere la ruina su significación metafísica: encarna el regreso a la naturaleza, a la tierra.

Ese carácter de regreso a la tierra natal es sólo una interpretación de la sensación de paz que provoca el ambiente que rodea a las ruinas. Junto a ella hay esta otra: que las dos potencias universales, la ascendente y la descendente, se conjugan en ellas para configurar la imagen tranquilizante de una existencia puramente natural. Dando expresión de esta paz, la ruina forma con el paisaje que la rodea un todo unitario, confundida con él como el árbol o la piedra (...). (...) las influencias de la lluvia y de la insolación, el asentamiento de la vegetación, el calor y el frío, acaban por reducir a los edificios que se abandonan a su influjo a un tono de color semejante al del paisaje circundante, sometido al mismo destino. Estas influencias acaban por reducir su porte,

antes destacado y erguido, a la sosegada unión que se deriva de la pertenencia compartida (Simmel, 1988:121-22)

Y cómo no iba enamorarse de semejante espacio el poeta que quería ser como el cuarzo, como el líquen, el que con desdén llamó a la arquitectura “cobarde / imposición de ritmo al aire” (I: 310), el que añoraba tener “gestos de árbol” y “perfil de la colina”(I: 373). El defensor de la naturaleza frente a las agrimensuras, las inmobiliarias, el metro cuadrado, e incluso la tiranía y la prisión de las palabras... ¿no había de regocijarse en la venganza consumada que es la ruina? Si el germen, el motor generador de buena parte de esta poesía es la tensión desgarradora de los contrarios (mundo / lenguaje, materia / espíritu, naturaleza / cultura, azar / destino...), ¿no había de gozar el poeta con la suspensión de la dualidad y su asimilación en la unidad superior que es la ruina? La ruina es, en definitiva, el lugar de la redención: en ella el hombre puede volver de su exilio, reintegrarse en la naturaleza. Es el hogar perdido y reencontrado, el nido: “atalaya ruinosa / nido del que gozara desvalido / ante tanta belleza” (I: 267). En ella hay perdón para el pecado original, que no es otro que el intento de transferir sentido al mundo, de traducirlo. La ruina es la subsanación del error, y por lo tanto, el lugar de la esperanza.

sobre la excelsa piedra derrumbada
ara cubierta por el musgo
encontrar las palabras que no brillan
donde la luz se extingue para acaso
empezar a nombrarte quinta casa
morada antepenúltima
del abandono y la esperanza (I:266)

La piedra derrumbada es “excelsa” porque no hay humillación ninguna en la ruina: “como cae el acanto no humillado / del capitel” (I: 358). Es una derrota deseada, para él y para su palabra, que quería también cubierta de musgo, escrita para el olvido, arruinada.

4. *Umbral y cifra*

Y pese a todo lo que llevamos dicho, aún la ruina es algo más. No para todos, por supuesto: sólo para aquellos capaces de contemplar, de mirar directamente a la Ruina en la ruina. Así, mientras para sus “recientes moradores” no es más que un tópico caduco con su “motivo inexcusable” (I: 251), un espacio fácil y hueco, para aquellos que saben mirarla y estar en ella resulta un santuario, un “peligroso signo / de lo que no se entiende porque no se repite”.

En lo que fuera atrio y ahora atraviesa un can,
motivo inexcusable en una ruina sórdida,
el mediodía dibuja entre fulgentes
desperdicios y malvas las muecas del bestiario
las fauces de las grietas:
alrededor de esta imagen única,
cima de una colina sobre un río atrapado
recientes moradores te ignoran, absorbida
toda su fantasía por espacios más fáciles,
siendo tú –santuario de los que sufren cerco–
para ellos un escollo, un peligroso signo
de lo que no se entiende porque no se repite. (I: 251)

Ahora bien, no se mira al corazón de la Ruina y se sale indemne de la visión. La herida que inflige su luz, mortal de necesidad, convierte el paso en peligroso: la luz que se alcanza muerde como una víbora, como una quemadura que nunca sana.

recibir en mi pulso las señales
de avanzar aun a tientas traspasado
el peligroso umbral donde se oculta
la víbora el mensaje
la cegadora luz (...) (I: 266)

Ruina celeste, ruina pródiga, lugar del éxtasis y el vértigo, a ratos pavorosa, a ratos sublime. Algo hay de mágico en este espacio, algo propiciatorio que lo convierte en un recinto sagrado, en tanto punto de encuentro. Tal vez se deba a la dualidad de su origen, a su doble condición de obra humana y natural, de materia y espíritu. En todo caso, se puede allí tocar la realidad absoluta, el uno sin segundo, la luminosa sombra. El camino hasta ella es difícil, cómo no: siempre es difícil alcanzar el centro, traspasar el umbral reservado para los iniciados solidarios con la ruina y su desmoronamiento. Pero el que lo consigue, vive para siempre.

lugar bendito para quien traspasa
quedamente mi umbral
maldito para aquellos que tiran sus cartuchos
junto a mis cercas derruidas
en pos de la perdiz que viene a beber agua
de la sagrada fuente ponzoñosa
para quienes perturban su luminosa sombra
Bebe
con unción de mis aguas
y como yo tú vivirás perenne (I: 265)

La definición de la ruina que da título a este trabajo se la debemos a “Casa Lys”, y con ella terminamos. A este “fantasma volante” llamará el poeta “rara cifra / translúcida y remota” (I: 255). Una definición formada por cuatro palabras clave que, a modo de prisma, iluminan las distintas caras de ese complejo que es la ruina. “Rara” por inusitada, no habitual: sólo los elegidos la visitan. “Cifra” y “translúcida” se oponen para complementarse: la ruina es “translúcida” porque ella misma es una puerta, un umbral que se traspasa; eso sí, un umbral oculto y encriptado. Es al descifrarlo, cuando su opacidad deviene transparencia. Y, por último, “remota”: en el espacio de la imaginación lo presente puede ser remoto al mismo tiempo, pues estando aquí está también más allá. Ésta es la característica del umbral mágico, frontera entre uno y otro mundo. Ambos presentes en el título de su poemario “Alzado de la ruina”, pues es del derrumbamiento de donde se sigue la ascensión. Del destino (trágico) del Faetón o del Ícaro que ose emprender el vuelo, se hablará en otro lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio*, Madrid, F.C.E.
- CIPLJAUSKAITĖ, Birutė (1997): “Cambio de sensibilidad: tres visiones de Salamanca”, en *Salamanca en el siglo XX*, ed. C. Kent, Salamanca, Librería Cervantes, pp. 139-57.
- DURAND, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus.
- ELIADE, Mircea (1999): *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- GULLÓN, Ricardo (1980): *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch editor.
- NEILA, Manuel (1996): “Ángelus Novus”, *Clarín*, 2, pp. 75-6.
- NÚÑEZ, Aníbal (1995): *Obra poética*, eds. F. Rodríguez de la Flor y E. Pujals Gesalí, vols. I y II, Madrid, Hiperión.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1989): *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1996): “Aníbal Núñez: una epifanía”, *Ínsula*, 591, pp. 23-5.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1987): “Aníbal Núñez: estética (y ética) de la mirada”, *Ínsula*, 491, pp. 15-6.
- SIMMEL, Georg (1988): *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península.
- SMITH, Huston (2001): *La verdad olvidada. El factor común de todas las religiones*, Barcelona, Kairós.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2001): “Del escenario espacial al emplazamiento”, en *Creación espacial y narración*, eds. C. Pérez, M. Caballos y A. Raventós, Sevilla, A. Vega.

RASGOS DE POÉTICA EN LA OBRA DE TRINA MERCADER

SONIA FERNÁNDEZ HOYOS

Universidad de Granada

Acercarse a Trina Mercader¹ (Alicante 1919-Granada 1984) puede plantearse como un empeño imposible: mujer y poeta en la España de los años cuarenta y cincuenta, llevaría a reconocer no tanto un *silencio* cuanto una *supresión*. Esto es, habría que atravesar un obstáculo histórico común a todas las mujeres escritoras, su ausencia del panorama crítico manifiestamente palpable en las simbólicas fotografías generacionales o de grupos, en lo que algún crítico llamó *ingenuismo* de Trina Mercader, en su propio silencio y postergación y, sobre todo, habría que atravesar el silencio y postergación *sobre* la producción de esta escritora y con ellos la facilidad con que se ha segregado la supuesta crítica poética en la España de la segunda mitad del siglo XX.

Desde luego, los sesenta y cinco años de vida de Mercader (primero en la Zona del Protectorado Español, luego, una vez terminado este, en Granada) nos sitúan muy lejos del poeta-héroe, estamos muy lejos del heroísmo biográfico tal y como es evidente en todo el panorama poético español de postguerra. Lo *propio* o *singular* de una escritora como Trina Mercader, lo que confiere a su producción su posible unicidad y, en consecuencia, el interés para que la leamos hoy, radica en el punto de vista, en el *yo* que organiza los fragmentos del discurso cultural o vital. En este sentido, el material que utiliza, la lengua (en su doble vertiente: referencial y expresiva) se compone a través de una mezcla de vida y escritura, que a su vez comparte un espacio común: la memoria y con ella la construcción del *sentido*, y aquí, en el mundo de la identidad, surge la preocupación por el *otro*, la cuestión de cómo y dónde hay que situar al otro.

Su formación autodidacta, en el erial que suponía la Zona del Protectorado español, explicaría el *des-orden* con el que Trina Mercader accede a los bienes culturales. Añádase que, en su caso, se complica por el aislamiento vital en Larache. Desde la *grisura* de la vida cotidiana, desde la realidad de los tiempos menesterosos de la inmediata postguerra, los amigos (Cesáreo Rodríguez Aguilera o Jacinto López Gorgé) posibilitan el acceso a la tradición cultural con dos funciones distintas y decisivas: la posibilidad de construirse a sí misma a través de la cultura, básicamente la pintura o el dibujo y la literatura, y la posibilidad de utilizar los referentes culturales para *validar* la verdad de esa construcción.

POÉTICA

La escritura, en el caso de Trina Mercader, sirve para construir desde lo incomprensible de la vida cotidiana la normalidad de lo inteligible, aunque trabaje no

¹ Nacida en Alicante en marzo de 1919, viaja en el verano de 1936, con diecisiete años, viaja a Larache (zona marroquí ocupada por España) de vacaciones invitada por unos familiares (parece que primos hermanos) comerciantes que residían allí. Y allí se queda después del llamado *alzamiento nacional*. Alicante había quedado en la zona republicana, de modo que el regreso era imposible. En Larache completa su formación y se inicia la vocación literaria. Preparará oposiciones para la municipalidad, en la que trabajaba en calidad de oficial administrativo para la Junta Municipal o Ayuntamiento de Larache. De ahí que tenga que trasladarse primero a Villa Sanjurjo (después, Alhucemas) y luego a Tetuán (1952) tras diversos ascensos. En 1958 se produce el traslado definitivo a Granada. En el Archivo del Ayuntamiento de la ciudad de Granada consta que se incorpora a ese Ayuntamiento el 5 de febrero de 1958, en 1960 es nombrada jefe de negociado de esa institución, pasa por ocho categorías administrativas y se jubila el 23 de febrero de 1982. Muere en Granada el 18 de abril de 1984 tras una larga enfermedad. *Vid.* Sonia Fernández Hoyos (2006): *Una estética de la alteridad: la obra de Trina Mercader*. Madrid, UNED. Me remito a la bibliografía allí citada.

desde la seguridad de la comprensión, sino desde la inseguridad del desconcierto: la poesía, así, es una propuesta para evitar la desazón, puesto que objetiva lo vivido y, sobre todo, lo diluye en palabras, esto es, en una propuesta de *sentido* que el lector tiene la posibilidad de compartir o no.

El estudio sobre la figura de Trina Mercader nos sitúa ante una producción poética *digna* de ser analizada, puesto que, pese a la brevedad de lo publicado –un primer libro con pseudónimo y dos libros de poemas–, resulta “suficiente para una valoración de esa voz que dentro de la lírica femenina de postguerra será de las más hondamente puras; entre esa ascética y esa mística que comportarían su triángulo temático: vida-muerte-divinidad”.² Una escritora de la que se ha dicho que posee una “sosegada voz, de fácil expresividad retórica y de contenida pasión en su palabra” y representa “una de las voces más sencillas, más limpias y claras de la actual poesía femenina”.³

Podrían establecerse dos núcleos de interés para el estudio de la obra poética de la poeta alicantina y distinguir, entonces, entre los libros publicados: *Tiempo a salvo* (1956) y *Sonetos ascéticos* (1971) y con el pseudónimo de TÍMIDA los *Pequeños poemas* (1944) y los textos o poemas publicados en revistas, básicamente en *Almotamid. Verso y Prosa* –que fundó y dirigió entre 1947 y 1956 –, pero también en otras coetáneas

El primer núcleo se caracteriza por una similitud estructural y una temática de corte ascético que desemboca en la composición de ese triángulo al que se refería Miguel Fernández de vida-muerte-divinidad. Estructuralmente, el libro de 1956 [*Tiempo a salvo*] se divide en tres *tiempos* muy equilibrados (diecisiete, dieciséis y diecisiete poemas respectivamente) en los que el yo poético femenino emprende un *camino* (por decirlo en términos ascéticos): desde el autorreconocimiento del cuerpo y la palabra propia, en el primer tiempo, en el que lo significativo es la defensa de los espacios íntimos y el regreso a la autenticidad (hay una reivindicación *feminista* latente en todo el conjunto), junto al rechazo del silencio impuesto (ligado, además, a una etapa, la niñez, caracterizada por el autoritarismo, que llevarán al yo poético a rechazar el pasado); ya en el segundo tiempo, se opta por una apertura al mundo, a lo exterior y a la naturaleza, a la vida, con una especial atención a la comunicación con los otros; para terminar, en el último tiempo, con el canto de un panteísmo sin fisuras en el que se ofrecerá una particular visión de la divinidad, en muchos casos alejada de la ortodoxia.

Sonetos ascéticos, por su parte, se ajusta perfectamente a la estructura enunciada por el poeta melillense, y su mayor particularidad tal vez resida en retomar la estrofa clásica: el soneto, a través del cual Trina Mercader trata de incardinarse en “la tradición de quienes buscan la concisión conceptual y el rigor de la forma”,⁴ tradición a la que pertenecerían Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Alberti o Miguel Hernández. Estructurado igualmente en tres núcleos, VIDA-MUERTE-DIOS, en este caso podría decirse que Mercader alcanza una mayor perfección gracias a la depuración formal y retórica de sus composiciones. El primer bloque, la VIDA (catorce sonetos), se inicia con un soneto-presentación en el que lo diminuto, lo efímero y, en definitiva, el tópico de la *vanitas* marcan la tonalidad de este apartado, que se abre a los elementos naturales del mundo exterior y que van desde lo más tangible (LA PLANTA, LA FLOR, LAS HOJAS)

² Miguel FERNÁNDEZ: *Obra completa...*, *op. cit.*, I, p. 564.

³ Miguel FERNÁNDEZ: *Obra completa...*, *op. cit.*, I, p. 564.

⁴ Es lo que afirma Antonio CARVAJAL en la nota introductoria al libro de MERCADER: *Sonetos ascéticos*. Barcelona: El Bardo, 1971, p. 9.

hasta la abstracción más absoluta representada por EL ÁNIMA. La segunda parte, MUERTE, ofrece al lector trece variaciones sobre este tópico, en el que soledad y silencio construyen una gélida y turbia atmósfera. Por último, DIOS, el tercer bloque, articula una moderna versión del ascetismo a lo largo de los doce sonetos de los que se compone y que retoman la tradición española conceptista y paradójica que tiene sus máximos representantes en el Siglo de Oro.

El segundo núcleo en la obra de Mercader ofrece una perspectiva ausente en los poemarios anteriores: la tematización del africanismo u orientalismo en general. La mayoría de los textos publicados en las revistas del momento, pero, sobre todo, los reunidos en *Al-Motamid* (hasta treinta y cinco poemas) construyen la mirada de lo *otro*, en este caso del Norte de África, desde la experiencia de quien vivió allí y trató de comprender qué sucedía a su alrededor.

Por tanto, para establecer la poética de Trina Mercader habría que acudir, sin duda, a sus obras literarias, fundamentalmente a los poemas publicados tanto en libros como en revistas o pliegos, puesto que es ahí donde esa práctica poética se concreta, incluso se formula consciente y explícitamente. En una de las cartas de la correspondencia que Mercader mantuvo con el poeta y crítico literario Jacinto López Gorgé entre 1947-1953 (años en los que la empresa de *Al-Motamid* centraba los esfuerzos intelectuales de la poeta alicantina), la fechada en Larache el 7 de noviembre de 1947, Trina enuncia con absoluta precisión cuál es su concepto de poesía, cómo afronta la práctica poética, algo que quizá explique –junto a las dificultades editoriales con las que tuvo que lidiar– la escasa producción publicada o édita. Leemos:

No he vuelto a escribir una sola poesía que me guste; es más: me limito a darle vueltas a una idea poética, sin escribirla. Tengo un nuevo temor en la poesía que voy haciendo, y es que cuanto siento y veo está sentido y visto desde un punto de vista literario del que ya no puedo librarme. Por eso no escribo, no quiero, una sola línea. Para dar un poema sincero, primitivo porque guarda el puro valor elemental de las cosas, es preciso aislarse y vivir, fuera de tertulias, lecturas y charlas. Con nuestro afán de extender un ambiente literario o poético empezamos por sistematizar y limitar la propia poesía. Y a ti te lo digo: odio lo que enfría la pura emoción, lo que convierte lo más natural en crujido de papeles, como aquel papagayo de Tagore, muerto por sabiduría.

Desde muy pronto, pues, nuestra escritora es consciente de que la poesía es un acto de autoafirmación y de que el poema significa disposición técnica sobre la naturaleza *externa*, pero también *represión* sobre la *interna*, casi una teoría de la imposibilidad. La conexión simpática que requiere el acto de la escritura tendría que restablecer una reconciliación con la *verdad*; por eso, reivindica⁵ la autenticidad, reconoce que leer poesía contemporánea la desorienta, se preocupa por el público lector... Al margen de la modernidad que supone esta preocupación por el mercado, por la posibilidad del público y su formación, que tiene que ver sobre todo con su experiencia de directora de

⁵ Un poeta puede cantar, expresar a los demás una vida auténtica o una vida mentida (literaria). Esta última puede ser muy bella, pero no hará llegar al lector un sólo átomo de emoción. Inventar una vida para hablar de ella por crearse una postura es estúpido. Si eso es lo auténtico en el poeta, me cruzaré de brazos. Pero si es dar todo el peso –cuerpo y alma– de sí mismo, entonces escribir es el destino más amplio, más emotivo de la vida.

La lectura constante de poesía –sobre todo la actual– me desorienta. Hay mucho falso en verdad. Por eso el libro de Carmen [Conde] me ha hecho temblar, de puro sincero. Es un libro que duele. Puede ser uno poeta y abstenerse de publicar en ninguna parte. ¿Formarse un público? El público está formado cuando lo que se da es bueno, auténtico.

una publicación periódica, llama la atención su modelo de indagación sobre la poesía porque más allá de la apelación a la lectura constante, le interesa argumentar la visibilidad de la propia poesía, por eso es tan decisivo el ejemplo de Carmen Conde: en la re-formulación y en el re-conocimiento se puede asegurar que el lenguaje tiene que adecuarse a su propia necesidad.

Parte Mercader de una concepción algo *romántica* (en el sentido histórico-literario del término) de la poesía y se plantea problemas propios del debate de la modernidad: la originalidad o cómo enfrentar el peso de la tradición, cuyas *auctoritates* pueden llevar incluso al silencio creativo: decir algo nuevo y bien o no decir nada en absoluto. Se rechaza la mera repetición de lugares comunes, porque otra clave en lo que podemos denominar cartografía poética de Mercader es la obsesión por la *autenticidad*. En este sentido, su obra puede leerse como un esfuerzo continuo y vehemente por dar un producto *único*, no tanto por original cuanto por *sincero*. No es que la VIDA expresada por un poeta no pueda ser inventada, esto es, “mentida” o literaria, ficticia en todo caso; es que esta, siendo *bella* o por más bella que sea, no podrá nunca conmover al lector, transmitir emoción alguna porque no procede de la verdad del sujeto que la produce. Por eso, la poesía *debe* ser verdad, esto es, auténtica, porque quien escribe da todo de sí mismo (“cuerpo y alma”) para ello y sólo contando con una dedicación tal, es decir, sólo partiendo de la supuesta sinceridad del que habla o escribe, el texto *puede* conmover, transmitir “lo primitivo” o emocionar. Por tanto, las condiciones de producción de esta poesía o escritura auténtica sólo pueden darse en soledad y al margen de circuitos más o menos mercantiles o espectáculos literarios (“es preciso aislarse y vivir, fuera de tertulias, lecturas y charlas”). La indicación del *aislamiento* para alcanzar lo primitivo, la pureza... y el presupuesto de meditar la idea antes de formularla nos indican ante qué tipo de escritora cuidadosa estamos. El problema radica en que la teatralización del fenómeno literario, la institucionalización o proyectos que tienden a sistematizar el panorama literario destruyen cualquier intento por formular la *pura emoción* que el poeta ha de transmitir. Es decir, el despliegue *institucional* (el puro espectáculo) o esa parte mercantil que tiene lo literario contamina en definitiva el producto, lo apartan de la *verdad*.

Mercader alude al desconcierto que le produce la lectura de poesía coetánea (tengamos en cuenta, además, que desde la periferia, el acceso a las novedades era dificultoso, tardío, sesgado...), dominada, a su entender, por la *falsedad*, en tanto que todo lo que se pretende representar obedece más que a la expresión sincera, a un intento por crear una *vida* bella tal vez, pero falsa por irreal (*lástima grande / que no sea verdad tanta belleza*). Para Trina Mercader, siguiendo ese principio hegeliano según el cual la poesía debe ser la expresión subjetiva de los sentimientos, una composición poética, además de bella, debe ser real, esto es, sincera, auténtica, de ahí la reivindicación de Carmen Conde, cuya obra verdaderamente emociona y *duele* de puro sincera, siempre según Mercader.

En realidad, la concepción neo-romántica de la escritora hace que conciba la poesía como un viaje de la imaginación y que el mundo de lo material, para la poesía que pretendía, no tenga la menor importancia; por tanto, el peligro de la literatura aparece como disolución y oportunidad, esto es, la exacerbación de la fantasía como catástrofe de lo real y como descubrimiento de lo otro. Ese segundo aspecto, la falta de confianza en sí misma, puede contribuir también a la explicación de la brevedad de su obra literaria, pues la pura formalidad de lo estético acaba por negar la realidad y se produce un desplazamiento hacia una subjetividad cada vez más exigente en la que el yo indaga en su propia interioridad para descubrir lenguajes que le permitan rearticular su relación con el mundo, más allá de la simple presencia limitadora de lo empírico.

Partiendo de estas premisas, y si nos acercamos ahora a la producción literaria de Trina Mercader, podríamos establecer esa *cartografía poética* a la que nos hemos referido. Miguel Fernández, a la luz de sus libros, establecía un triángulo conceptual que condensaba los poemas de la directora de *Al-Motamid*: VIDA, MUERTE, DIVINIDAD, además de ajustarse a la estructura con la que desarrolló *Tiempo a salvo* y *Sonetos ascéticos*, representan también tres núcleos conceptuales sin los que Mercader no podría entender su quehacer poético. Fiel a su principio de autenticidad, Mercader canta en sus poemas el mundo a través de estos tres *prismas* sin por ello dejar de formular o reflexionar acerca del hecho mismo de la escritura.

En esta tríada habría que incluir indefectiblemente el mundo de la *naturaleza*, un referente decisivo en la escritura de Mercader: funciona como catalizador de la mirada del yo poético protagonista de sus versos, es el lugar en el que esa divinidad se manifiesta y vida y muerte suceden. Como se ve desde el primero de los libros (publicado con pseudónimo, Tímida), *Pequeños poemas*, la Naturaleza ejerce de mediadora entre la poeta y el mundo en una primera instancia, de ahí el papel primordial que se le otorga: el mundo de lo natural se eleva sobre el mundo de lo real, sobre sus limitaciones, y propicia una nueva mirada y una nueva *espiritualidad*. La fascinación de la mirada por el espectáculo natural proviene del decir originario que propicia y se formula reiteradamente en los poemas de la alicantina, y no sólo porque supone o representa el *último* reducto de la belleza, sino porque ofrece a quien mira una multiplicidad de signos de la presencia divina, un panteísmo largamente subrayado en la tercera parte tanto de *Tiempo a salvo* como de *Sonetos ascéticos*.

Si atendemos a la propia escritura (y a las palabras de la correspondencia que hemos reseñado), una creadora preocupada u obsesionada por ofrecer algo original (su propio yo, su propia experiencia vital) no podía abordar esa tríada VIDA-MUERTE-DIVINIDAD desde los grandes temas (desde la seguridad que proporciona situarse en el centro del campo literario), con la grandilocuencia y seguridad de alguien que finge o cree haberlo experimentado-vivido todo; Mercader, siguiendo sus principios y tratando de alcanzar lo puro, lo primitivo, desde la periferia y la inseguridad sobre sus creaciones, desde la soledad de ese *desierto*, opta por la estrategia de lo mínimo para configurar su universo poético y, así, escribe sobre lo pequeño, sobre elementos naturales o paisajísticos mínimos, insignificantes en apariencia –desde las hojas de un árbol en otoño, una flor o una manzana, hasta el dibujo que una frágil rama traza continuamente en el río, el vuelo de una libélula o la contemplación misma de la belleza en un paraje singular...–, es decir, construye la ilusión de reconocer(se) en todo aquello que ve y trata de transmitir, quizá desde una modernidad o neorromanticismo más que establecido. En este espacio de lo construido, se quiebra lo empírico, lo racional-lógico y se reemplaza por una vuelta o mirada hacia el interior, hacia esa supuesta interioridad del yo que surge como consecuencia de una naturaleza exterior en la que la pluralidad, el misterio y oscuridad pueden *iluminarse* por una nueva mirada-voz.

De la escritura insegura y titubeante de los primeros libros, muy cercana a la influencia de sus referentes literarios, podemos llegar a la madurez, a lo que se ha llamado *dignidad poética* en su poemario *Sonetos ascéticos* y algunos poemas sueltos publicados: en este último caso destaca el titulado “Lenguajes”, que pertenece a un libro inédito: *Poema*.⁶ Se trata de un texto bien significativo, una suerte de reflexión sobre la

⁶ Se publicó póstumamente en la hoja volandera u hoja-programa que organizó el Aula de Poesía de la Universidad de Granada como homenaje *In memoriam* para el día 18 de abril de 1985 (un año después de la muerte de Trina Mercader). La dirección es del poeta Antonio Carvajal, el homenaje consistió en una conferencia de Jacinto López Gorgé titulada “La obra de Trina Mercader”, y en una *Lectura de poemas*, con la intervención de Elena Martín Vivaldi, Eulalia Dolores de la Higuera, M.^a del Carmen

escritura *fragmentaria*, sugerente, por cuanto son las hablas las que *crean* el universo de palabras en el que domina el ocultamiento, lo efímero, lo inconcluso... para aprehender “lo que sin ver, ya visto se presiente”. Quizá la clave esté en el origen, en ese “idioma balbuciente”, dudoso o no del todo formado o aprendido, que hay que ensayar o proyectar continuamente. El poema lee:

Las hablas de un idioma balbuciente,
 las hablas balbucientes o reclamos
 de un lenguaje común, disperso adrede,
 clave de sí, proyectan
 la delicada brecha de los cálamos,
 las sílabas adversas, inconclusas
 palabras, los vocablos
 efímeros, el puzzle, lo entrevisto,
 disimuladamente insinuado,
 tal clásico tobillo,
 desnudo incitador que, ocultamente,
 vela y desvela el ojo y la mirada:
 lo que sin ver, ya visto se presiente.

El poema, pues, debe ser una elucidación del acto expresivo común y, más allá, debe *fundarse* mediante un acto expresivo que no puede producirse de la nada, sino que se sitúa en una trayectoria (“idioma”, “habla”... “balbuciente”) y a partir de aquí, de este “lenguaje común”, se restituye el conjunto textual en la belleza, en la mirada “entrevista” que genera la existencia de una expresión lírica que se *juega* en el espacio mismo que ella genera, en esa posibilidad de nombrar un nuevo espacio textual que dice la *verdad* imperceptible de la emoción “presentida”. De esta forma, se introduce la posibilidad de una imaginación que rompa con la experiencia material y dé paso a nuevos mundos de ficción.

Junto a la preeminencia de lo natural y al afán por describir lo mínimo como estrategia para *decir* el mundo, otra línea clave en la poética de Mercader es la representada por el *vitalismo*. Aunque pueda parecer contradictorio o paradójico en una obra édita que concede tanto espacio a la muerte (*Tiempo a salvo* y *Sonetos ascéticos*,

Pérez Vera, Julio Alfredo Egea, José Fernández Castro, José G. Ladrón de Guevara, Rafael Guillén, Carlos Villarreal, Francisco Acuyo y el propio Antonio Carvajal. Esa hoja-programa incluía cinco poemas inéditos: tres fragmentos, sin títulos, de lo que parece un libro, *El mar*, y cuyos números corresponderían al 3, 10 y 15, pero que nunca llegó a publicarse; y dos poemas más: “Minerales” y “Lenguajes”, pertenecientes a lo que parece otro libro inédito, que llevaba por título *Poema* y que tampoco se publicó. El profesor Andrés Soria Olmedo, en un minucioso trabajo sobre la poesía en Granada, considera que este último texto “expresa una refinada poética”. El *refinamiento*, aquí, muestra una madurez poética sólida, curtida a través de diversas formas métricas y temáticas, tres libros publicados y un número considerable de poemas en revistas literarias coetáneas. La *curiosidad* de Mercader por el mundo, el intento por establecer un diálogo con instancias habitualmente consideradas importantes o transcendentales como la muerte o la divinidad, la mirada inquieta hacia la naturaleza, la reflexión sobre la escritura... conducen a Mercader a la construcción misma de la identidad o un sujeto poético femenino que se atreve a *decir-escribir* la verdad de lo que ve y que pretende contagiar su entusiasmo vital a través de pequeñas composiciones poéticas, desde los pequeños gestos hasta el ascetismo *sui generis*, desde el desencanto o la melancolía hasta la emoción por la posibilidad de la escritura. Véase Andrés SORIA OLMEDO: *Literatura en Granada (1898-1998): II Poesía*. Granada: Diputación de Granada, 2000, la cita en p. 77, pese a la confusión de fechas: la de la muerte de la poeta – se escribe 1985 en lugar de 1984– y la de publicación de *Tiempo a salvo*, que se da como de 1967 cuando apareció en 1956.

por ejemplo, le dedican uno de los tres bloques de que se componen), hay un decidido canto a la vida y, especialmente, a la manera o actitud hacia ella, es decir, más allá de esbozar un mero panegírico sobre las excelencias de estar vivo, Mercader ensaya una rotunda formulación de la *intensidad vital*: no sólo la determinación básica de su vida se constituye en ser única y exclusivamente poeta o escritora, sino que se trata de vivir cada momento en la utopía de la escritura, cualquier momento, pues, intensamente; ser capaz de aprehender el instante para convertirlo en eterno y, así, conjurar –si bien momentáneamente– lo efímero de la existencia. De ahí que los pequeños movimientos, los gestos mínimos cobren una nueva dimensión significativa: todo, incluso los hechos o acciones irrelevantes y cotidianas, se *vive* de otra manera; la mirada del yo poético femenino experimenta, aplicando todos los sentidos, cualquier hecho vital que trata de celebrar, además, como acontecimiento único. La grisura de la monotonía, entonces, se quiebra y deja paso a la delectación convirtiendo el entorno natural o urbano en un *festival* para los sentidos, en una celebración continua del júbilo de vivir. En este sentido, destaca un texto primero, inicial casi, que titula “Oculto anhelo”, que apareció en *Verbo. Cuadernos Literarios* [sin numerar] (octubre-noviembre 1947), p. 11; como ocurre en este texto, el lirismo se construye desde el yo, con el yo que explora y expresa su verdad en los juegos de sombras y luz, en la pulsión inalterable de lo propio, en la condición de yo-mujer que necesita expresarse para sí y para los demás.⁷ Es posible, por tanto, una escritura y una acción, un poetizar más allá de la realidad, construir un poema al margen de la asfixiante realidad, del pragmatismo de la resignación.

La soledad ofrece, en esta obra poética, diversas perspectivas, pues es simultáneamente algo necesario y deseado para desarrollar, por ejemplo, la propia escritura, para continuar con el aprendizaje vital, y, sin embargo, es fuente de desasosiego y propicia estados de ánimo melancólicos, incluso hasta llegar a la complejidad de la desazón. Todo esto lo encontraremos en los poemas de Trina Mercader, construcciones poéticas que se pretenden *sinceras* y *originales* porque cuentan la *verdad* del sujeto poético. Y esta verdad, como decía W. Benjamin, se muestra a aquél que sabe rodearla, que no le exige condiciones o no busca capturarla en una red de sentido unificadora, y es que la verdad se abre al que está dispuesto a despojarse de sus certezas y de su instrumental explicativo.

Progresivamente, Trina Mercader se va decantando por un solipsismo decisivo en el que es muy consciente del vitalismo *desmoronado*, de cómo la frontera o los límites entre el retorno de lo dicho y del decir cada vez es o son más inseguros y no publica apenas nada a partir de su último libro (1971), se aísla y opta por el silencio: todo viaje hasta el fondo de la interioridad, del radical extravío interior y solitario se salva o con la locura o el silencio y ella opta por el no retorno de hablar y decir desde “otro sitio”, por la imposibilidad de decir lo nuevo, apuesta por vivir en lo extraordinario de lo no-dicho, por la imposibilidad de comunicar esa sensación o lo cenestésico de la vida, esa verdad interior que tanto le había preocupado en la que se juega la propia existencia y la escritura o la poesía, el sentido de vivir y soñar... en soledad, es decir, en silencio, en la rutina extraordinaria del olvido.

⁷ Es lo que afirma Antonio CARVAJAL en la nota introductoria al libro de MERCADER: *Sonetos ascéticos*. Barcelona: El Bardo, 1971, p. 9.

LA AVENTURA DEL HÉROE EN *EL EXPEDIENTE DEL NÁUFRAGO* DE LUIS MATEO DÍEZ

SARA FUERTES ÁLVAREZ
Universidad de León

Un simple recorrido por la obra narrativa de Luis Mateo Díez es suficiente para comprobar la recurrencia del viaje en su trayectoria novelística. La omnipresencia de la idea del viaje en su obra y la multitud de formas en que esta se manifiesta hace conveniente, por motivos de tiempo y espacio, esbozar simplemente una línea de estudio de este tema tan vasto. Se tratará, pues, del mito, como estructura o como principio organizador del viaje. Con precedencia a nuestra breve aproximación al tema del viaje mítico en la narrativa de Díez, me parece procedente anticipar que vamos a centrarnos en un libro concreto del autor, el titulado *El expediente del naufrago*, aparecido en 1992, obra en la que se unen mito y viaje, un viaje que tiene la particularidad de constituirse como un trayecto de descenso a los infiernos.

Resulta evidente la constancia del viaje tanto en la trayectoria vital como literaria de Luis Mateo Díez. En el plano personal, enamorado de los caminos, el propio autor considera el viaje como una parte sustancial de la condición humana⁸. Esta experiencia vital se destila en su obra literaria, de ahí la especial significación que cobra el viaje en sus novelas, ya que como el propio escritor reconoce “la del viaje es siempre una imagen que acomoda muy bien a mi propio entendimiento de la ficción” (Díez, 2000: 15). El motivo recurrente recibe distintos tratamientos en la obra de nuestro escritor. En ocasiones, lo que en apariencia se presenta como un viaje tranquilo es soporte al final de los recorridos interiores por los pensamientos más oscuros del grupo de clérigos que protagoniza *Las horas completas* (1990). Tampoco falta el viaje concebido como itinerario en busca de otra persona, pero que, en última instancia, se revela en reencuentro con uno mismo y con su propia vida en *Camino de perdición* (1995). En *El oscurecer* (2002), el viaje se lleva a cabo sin esperanzas, sin posibilidad de regreso a la Celama que tanto evoca el protagonista.

Un repaso general por las obras mencionadas nos permite concluir que el esquema argumental sobre el que se desarrolla la mayoría de estas novelas del escritor responde a la búsqueda que emprende el protagonista⁹. El motivo de la búsqueda itinerante es inseparable del motivo del viaje, tan empleado por Luis Mateo Díez. Ante todo, el viaje se convierte en imagen de la existencia humana.

Conformado, por tanto, el viaje como una experiencia vital del autor y como un planteamiento temático constante a lo largo de su trayectoria narrativa, exponemos a continuación cómo el mito se convierte en inexorable marca y clave estética a lo largo de la obra de Luis Mateo Díez¹⁰. Será conveniente referirse de manera sucinta a la

⁸ Véase Villanes Cairo (1995).

⁹ Los personajes buscan, ya sea un objeto, como el venero de la eterna juventud en *La fuente de la edad*, ya sea una persona, como el protagonista de *El expediente del naufrago*, que sigue el rastro del poeta Saelices o como Sebastián Odollo, que emprende su particular “camino de perdición” tras las huellas de un compañero desaparecido.

¹⁰ Lo mismo ocurre con los autores de la denominada *generación del 68*. Fue Sanz Villanueva, en su artículo “La generación novelesca del 68”, quien le dio ese nombre. Nacidos en la década de los 40, contribuyen a la llamada renovación realista de la novela que surge a partir de los años 70 tras el experimentalismo que desvinculó el texto literario de la realidad. Algunas de las claves estéticas del grupo fueron señaladas por López-Casanova (1994); el relieve en el relato de la ciudad de provincias, la

presencia de los mitos en sus novelas. El amplio imaginario fantástico e imaginativo de su obra se consigue bien mediante la alusión, ya sea literal o velada, de mitos y ritos, clásicos o tradicionales, bien mediante la transformación del mundo real en un universo mitificado donde el espacio y el tiempo adquieren una importante dimensión metafórica. La incorporación recurrente de los mitos como formante esencial convierte al relato en una fuente poderosa de imágenes literarias.

Mito y viaje se unirán en la narrativa de Díez. El caso más evidente y más estudiado es su novela *La fuente de la edad*. Los críticos han destacado la importancia de los elementos míticos y simbólicos que allí aparecen. Arcadio López-Casanova (1994) en uno de sus estudios analiza las líneas de sentido que articulan la trama en función de los elementos del imaginario mítico presentes en el relato. El viaje de un grupo de cofrades en busca de la fuente de la eterna juventud, a través de la geografía imaginaria de la Omañona, es el principio organizador de esta novela galardonada con el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica en el año 87.

Tras esta apretadísima revista panorámica del viaje y el mito en las obras de Luis Mateo Díez, vamos a centrarnos ya, y exclusivamente, en la novela *El expediente del naufrago*. La trama está centrada en la odisea particular que realiza el protagonista Fermín Bustarga tras las huellas del poeta Alejandro Saelices y su obra. El argumento, sin embargo, no se reduce únicamente al deseo de descubrir la identidad del misterioso personaje, sino que realmente la búsqueda del narrador se dirige al encuentro con la Poesía, simbolizada aquí en los versos secretos de Saelices que descansan dispersos por el Archivo.

La indagación del protagonista está marcada por el mito y el símbolo. El propio Alejandro Saelices y su búsqueda tienen un contenido simbólico, pues en estas instancias metafóricas, lo que realmente importa no es el objeto en sí, sino su valor simbólico, esto es, la poesía como plenitud de la vida interior del propio protagonista, pues siendo él mismo poeta, emprenderá un camino iniciático en relación con sus propias composiciones y la función de la poesía.

El aspecto simbólico en el que se encuadra esta peculiar aventura permite que quede organizada según el esquema que J. Campbell (1959) denominó como *estructura mítica de la aventura del héroe*. Un estudio actualizado sobre ello, realizado por Juan Villegas (1978), nos va a servir de guía para seguir, a grandes trazos, la evolución de esta veta temática en la novela que nos ocupa. Sin embargo, resulta necesario señalar, llegados a este punto, que la óptica desde la que se enfoca la odisea particular de Bustarga es antiheroica, en tanto que Fermín Bustarga, próximo al auténtico paradigma de héroe del fracaso, encuentra al final de su viaje el triste descubrimiento de una mísera realidad.

Consecuentemente con el esquema citado, la actualización del motivo de *la llamada* a la aventura se focaliza sobre el Archivo, lugar en el que trabaja Fermín Bustarga. Allí encuentra entre viejos legajos una carta escrita por un tal Alejandro Saelices. “A quien lo hallare”, ilustra el sobre. En la misiva Saelices explica su condición de naufrago como trabajador del Archivo y como poeta, puesto que, como esclarece la carta: “por ninguno de los dos conductos medré con la notoriedad precisa” (p. 18).

La tarde del hallazgo marca un antes y un después en la vida de Bustarga. Por un lado, la invitación activa la vida adormecida del personaje, y por otro, toma conciencia de “la herencia de un paralelo e irremediable naufrago” (p. 25). Es el inicio, pues, de ese camino de aprendizaje hacia la desolación.

El Archivo, lugar que alberga las pistas que conducirán al paradero de Saelices, se transforma en ámbito mítico, adquiriendo una sugestiva función simbólica. El Archivo

fantasticidad y los motivos folclóricos como elementos recurrentes y su devoción por algunos maestros hispanoamericanos como Borges y Onetti son algunas de sus principales características.

es un símbolo, es esa parte del presente que nos retrotrae al pasado, en la medida que se trata del espacio donde duerme la memoria de los hombres; sin embargo, también es una vía de unión hacia el futuro al contener una suerte de mapa que guiará los pasos de Bustarga hasta Saelices. Otra imagen del Archivo es la de “mar de papel”. Luis Mateo emplea, a través de imágenes marítimas, la metáfora del naufragio que arroja su mensaje en el piélago de legajos que es el Archivo.

Es en este espacio donde Bustarga inicia sus pesquisas interrogando a distintos personajes acerca del conocimiento de Alejandro Saelices. Cada uno de ellos aporta información que ayuda a completar el universo del enigmático personaje. Josefa Bobia, encargada del fichero del Archivo, es el personaje iniciador que le advierte de los peligros del lugar. Su descripción¹¹, patriarcal, es propia de la función que le asignamos y de la actualización del *guía espiritual*, cuyo principal papel es el de maestra orientadora, siendo la encargada de conducir a Bustarga al exterior del recinto originario.

Esta indagación lo llevará fuera de los márgenes del Archivo y conocerá otro mundo. El relato se mueve desde un interior, el laberíntico Archivo, presentado como núcleo espacio-temporal ajeno al transcurrir de la superficie, hasta el exterior, la calle, en concreto, los barrios de la Estación y de Vulcano. El paso de Fermín Bustarga del interior al exterior se corresponde con el motivo identificado por Campbell como el *vientre de la ballena*¹². Su rasgo esencial es la permanencia del protagonista en el interior del vientre, de la oscuridad, su marginación de la vida y, por último, su salida del mismo. Es una suerte de acto de trasgresión, un “rito de pasaje” que traslada a Bustarga de la vida cotidiana a un reino distinto.

Tras pasar los márgenes de ese “piélago de legajos” que es el Archivo marca el comienzo del auténtico periplo de iniciación. El estudioso Domingo-Luis Hernández (1992) señala que la comunicación entre ambos espacios (el del Archivo y el exterior) es posible por una pequeña pasarela que conduce al barrio de la Estación. Este apéndice físico, a través del cual Fermín Bustarga entra y sale de la aventura, representa el *cruce del umbral*, esto es, señala la separación o conexión entre los aspectos exteriores y el yo secreto.

Así considerado, la siguiente gran instancia del viaje abarca desde la salida de Bustarga del Archivo hasta su llegada y permanencia en el barrio de la Estación que era, a su vez, el escenario de la vida de Saelices.

Forma parte de esta fase la *peregrinación nocturna* por los bares y tabernas del barrio de la Estación. A partir de la ruta por los bares, inequívoca constancia en la obra de Luis Mateo Díez, se ha formado el gremio de escritores malditos bajo la estela de la figura de Alejandro Saelices. Los hitos de la aventura de la noche vienen marcados por la reiteración del motivo del *encuentro*. Según el trabajo de referencia, este motivo consiste en que el protagonista se topa en su camino con ciertos personajes que, de acuerdo con sus características, lo protegen o, por el contrario, le crean dificultades. En *El expediente del naufragio* el encuentro se produce con personajes que representan la mediocridad del ambiente que reina en estas tabernas. En su peregrinación caótica por los bares posee una suerte de *personaje protector* que controla y vigila los movimientos

¹¹ “Aunque al final fue Josefa quien me dio facilidades, dispuesta a demostrarme la solvencia del Fichero que solamente ella manejaba, como la única dueña del hilo invisible que permite recorrer el laberinto de tantos nombres y apellidos, puestos, cargos, destinos, con las claves de cada situación particular” (p.53).

¹² “La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto” (Campbell, 1959: 88).

de Bustarga. Se trata más bien de un *ser pseudoprotector*, puesto que es un guía poco fiable que apenas acierta con el camino. Este personaje se actualiza en la figura de Néstor Villada. De la mano del poeta, el protagonista entra en ese tránsito iniciático hacia el mundo de la poesía, y como primer requisito, le exige deshacerse de sus viejas composiciones. Es una suerte de prueba de fuego, como el propio protagonista y narrador la define, por la que debe pasar todo poeta que quiera recibir ese nombre. Suponemos que igual fortuna correrían los versos de otros poetastros como Orencio Oblomov y Sento Sentines. La importancia de estos personajes reside en que su existencia transcurre en la frontera que separa lo soñado de lo vivido. Así, por ejemplo, Oblomov se inventa una nueva vida en la que se declara “ruso de adopción” o Sento Sentines, cuyo deseo de desasirse de la realidad llega al extremo de perder la cordura y todo contacto físico con la realidad.

El siguiente foco crucial de este peculiar itinerario de aprendizaje hacia la desolación, es el Barrio de Vulcano insistentemente identificado como *laberinto*. Baste al respecto la siguiente cita en el momento en que Bustarga ingresa en él:

El barrio de Vulcano era una mancha gris al este de la ciudad (...) Era muy difícil orientarse en su interior porque todo parecía contribuir a un desorden encadenado y no existían referencias que detallaran alguna indicación. Yo tuve desde mi primera visita la rara impresión de un entramado circular, de un imperceptible torbellino que atenazaba aquellas sendas interiores por donde uno iba sin la conciencia precisa de sus pasos hacia el centro, nunca seguro, de lo que pudo haber sido una plaza (p. 173).

En *El expediente del naufrago* Luis Mateo Díez hace uso constante del motivo del *laberinto*, de ahí que nos detengamos un poco más en este aspecto¹³. Un estudio *ad hoc*, realizado por Asunción Castro Díez (1999), señala que la recurrencia de dicha figura en las novelas de Díez es la expresión existencial de los personajes errabundos e inadaptados que pueblan sus páginas. La estudiosa antecitada concluye que el laberinto, entonces, es “símbolo de la experiencia de la vida” (1999: 4).

De este modo, el recorrido de Bustarga puede definirse como laberíntico, pues en él abundan los espacios que remiten a esta figura. El Archivo, intrincada red de callejuelas y pasadizos, se identifica ya desde el principio de la novela como laberinto:

El Archivo, tan fragmentado en sus espacios, tan desorganizado en la disposición de sus cubículos, como si en el decurso del tiempo, y de las obras de reforma, las previsiones presupuestarias siempre se hubiesen quedado exiguas, predestinadas a cortar por lo sano, a contradecir el proyecto y el resultado, propagando y acrecentando la ilusión del laberinto (p.27)

El estudioso ya citado, Domingo-Luis Hernández (1992), que ha analizado el carácter mítico del espacio en *El expediente del naufrago*, apunta lo siguiente: “El Archivo es un laberinto indescifrable por lo que contiene y es un laberinto formal, un espacio cerrado con vasos comunicantes, con puertas que acceden a sus partes vitales y estantes (*path*) que sostienen la información” (pp. 48-49).

El enmarañado dédalo del Archivo se prolonga en el recorrido. El protagonista sale al mundo exterior, al barrio de la Estación que, de nuevo, reafirma los aditamentos laberínticos. Aparece, por tanto, como continuación y proyección del mundo del interior

¹³ El tema del laberinto en la obra de Luis Mateo Díez ha sido destacado en muchos estudios. Véase Candau (2001); Castro Díez (1999); Hernández (1992).

del Archivo: “Desde la pasarela miraba, un día y otro, el espesor nocturno del barrio (...) El barrio me iba ganando con esa atracción del laberinto” (93).

Dentro de las posibilidades interpretativas del *laberinto*, el absurdo existencial de los personajes que lo recorren es, probablemente, el sentido que cimienta los demás. El viaje del protagonista por los laberintos sería muestra de la inmersión en el absurdo existencial del mundo que recorre.

En este sentido, ningún otro laberinto tan ruinoso y abandonado como el cine Lesmes, sumido en una total decadencia. Este laberinto, apunta Hernández (1992: 58), “guarda fragancias del primero, también subterráneo, oscuro y guardián de la memoria”.

El motivo del *laberinto* adquiere aquí la forma negativa de *descenso a los infiernos* o *aventura de la noche en los infiernos*. Este motivo (*el descenso a los infiernos*) es uno de los más relevantes en los ritos de iniciación, pues supone la incorporación a zonas de peligros que se suelen encontrar en dirección del centro de la tierra. El cine Lesmes no solo es concebido como un lugar bajo (“estaba en una de las calles inferiores del barrio”, p.174), sino textualmente como los infiernos. La visita al cine Lesmes simboliza un descenso a los infiernos, averno en el que Bustarga se adentra por un equívoco. Un mensaje en el reverso de la entrada del cine, “Escalera Izquierda”, conduciría a Bustarga a un espacio identificado con el paraíso¹⁴. Sin embargo, esta región paradisíaca no es tan fácil de alcanzar. “¡Ay de los viajeros que van a buscar el paraíso sin darse cuenta de la existencia del infierno!” (Wolfzettel, 2005: 19).

Así le ocurre a Fermín en su búsqueda mítica: no le es posible ir directamente al paraíso, cuyo valor simbólico viene subrayado por el viaje escaleras arriba. Lejos de alcanzar un paraíso exótico, y siguiendo la lógica iniciática, que exige que el viajero pase por el infierno antes de poder alcanzar el paraíso, Bustarga baja al sótano del cine.

En este espacio el protagonista realiza un incongruente itinerario guiado únicamente por una cinta cinematográfica desenrollada¹⁵. La cinta es el rastro que conduce sus pasos: de nuevo aquí la presencia del mito, el hilo de Ariadna¹⁶ en el laberinto del Minotauro¹⁷. La recuperación del mito supone la recurrencia y la actualización de lo mítico, a la vez que vincula (al mito) con la modernidad.

Las zahúrdas del cine se presentan como un reino habitado por seres extraños, casi sobrenaturales, propios de un mundo demoníaco. La imagen laberíntica de los sótanos está relacionada simbólicamente con la aparición de un monstruo, de ahí la presencia de Tolibio Cifuentes, dueño del Lesmes, caracterizado en una dimensión infernal cuya figura y forma de vida se relacionan con la de un fantasma. Una vez que la cinta de celuloide se termina, es él la continuación de ese “absurdo hilo de Ariadna” (p. 192) que va a conducir a Fermín hacia la cripta, sede de un grotesco mural dedicado a los malos poetas.

Con la contemplación de la pintura del “Parnaso Perverso”, o el “Cielo de los Malos Poetas”, se alcanza el punto culminante de esta progresión iniciática. El mural representa un grupo de nefastos poetas seguidores de Saelices, que se enfrentan por llegar al Padre, especie de Pantocrátor, réplica de la imagen de Alejandro Saelices.

¹⁴ “las escaleras que se sumían en la densa oscuridad hacia el paraíso” (179) o “la escalera izquierda sumida en la oscuridad hacia el paraíso” (187).

¹⁵ “Aquello era como el hilo de Ariadna dispuesto para ser seguido en el interior del laberinto, entre las sombras arcanas de las zahúrdas del Lesmes” (p. 188).

¹⁶ Ariadna es hija de Minos y Pasifae. Enamorada de Teseo, le ayudó a encontrar la salida en el Laberinto, la prisión del Minotauro, mediante un ovillo (Grimal, 1981: 51).

¹⁷ Se da el nombre de Minotauro al monstruo nacido de los amores de Pasifae con un toro. Minos mandó construir a Dédalo, artista ateniense, un inmenso laberinto, donde encerró al monstruo, fruto de los amores contranatura de su esposa Pasifae (Grimal, 1981: 361).

La imagen de la cripta se convierte en el emblema del último término del viaje, sobre todo del viaje como triste aprendizaje, de modo que el protagonista ha hallado una especie de infierno simbólico. Es una suerte de síntesis de todo el peregrinaje de Fermín en la novela.

“No se trataba de bajar al infierno sino de subir al paraíso” (p.207), le dice el dueño de un bar a su salida de las zahúrdas del cine Lesmes. Sin embargo, no es posible omitir escalones del itinerario iniciático. A través de ese descenso a los infiernos que es la visita al cine Lesmes y la conversación con Tolibio, Fermín Bustarga llega a Eloína, hija de Alejandro que vive a modo de princesa retenida por Tolibio. En opinión del crítico Enrique Miralles (1993: 78) este encuentro es “el contacto decisivo para arribar al centro de su ansiada búsqueda, vital (por el mantenimiento de las relaciones sexuales con la joven) y literaria (por la aproximación al feliz desenlace discursivo)”. En efecto, su intensa relación sexual forma parte de lo iniciático en Fermín. Sin embargo, los momentos de plenitud gozados por la pareja no son obstáculo para que Eloína se despida de Bustarga, decidida a encerrarse definitivamente en el Lesmes con Tolibio Cifuentes, a pesar de ser agredida frecuentemente por el fantasma¹⁸.

El imaginario mítico del relato prosigue una vez que Eloína lo ha conducido al último peldaño del recorrido, le ha llevado a Miguel Beruelo, único amigo superviviente de Alejandro Saelices. A partir de este momento el *ser pseudoprotector* que acompaña en el camino a Bustarga, se actualiza en Miguel Beruelo, que asume muy pronto esta responsabilidad. Junto a él, el protagonista completa el recorrido iniciático, al tiempo que lo acerca a la meta de su búsqueda.

El periplo de iniciación llega a su fin en el instante en que se supera lo que Villegas llama la *experiencia de la noche*, la noche interminable del barrio de Vulcano, donde el alcohol, el sueño y la realidad aparecen con los límites difuminados¹⁹.

En esta noche tan significativa Fermín es consciente de que su aprendizaje de la desgracia ya estaba cumplido, de que se ha producido la transformación en el camino. Solo en este momento, tras un largo sueño, el protagonista puede llegar a la revelación final. Sin duda se corresponde con el motivo del *morir-renacer*. Más allá de la noche, la resurrección de Bustarga se corresponde con el momento en que Beruelo y Fermín se cuentan sus secretos: Bustarga comparte con su amigo el descubrimiento del mensaje de Saelices y a su vez, Miguel Beruelo le señala el camino que le conduce a un sórdido asilo donde encuentra a un viejecito. Por fin ha llegado hasta Saelices. “El mundo es una isla triste...”, le dice el anciano al descubrirle. Y esa isla es el mundo en que Bustarga se ha adentrado durante su penoso recorrido. Las palabras de Saelices confirman la aventura del protagonista ya instalado definitivamente en el fracaso.

Parece, pues, que lo importante no es la meta sino el camino recorrido, camino que encuentra en *El expediente del naufrago* un soporte para el análisis de las líneas de

¹⁸ Otro rasgo del carácter antimítico de la novela es que Cifuentes maltrata a Eloína, “¿intencionada permuta léxica de heroína?” (Hernández, 1992: 57). Se trata de una heroína prisionera retenida por un fantasma en su habitáculo. Desconocemos las razones que llevan a Eloína a permanecer encerrada con su agresor. La relación de Tolibio y Eloína guarda ciertas reminiscencias con el mito de Hades y Perséfone: Hades, dios de los muertos, reina junto a Perséfone. Hades, enamorado de la joven, la rapta llevándola a su reino. La muchacha había roto el ayuno al comer un grano de granada durante su estancia en los Infiernos, lo cual la encadenaba definitivamente. Para mitigar su pena, Zeus dispuso que distribuyese el tiempo entre el mundo subterráneo y el terrestre. Abundan los parentescos mitológicos de este moderno Hades en la figura de Tolibio, asistido por un triste Cerbero, al que es similar el gato Melicio.

¹⁹ En esta interminable noche tienen lugar dos experiencias nocturnas escalofriantes. En primer lugar, el asesinato que Tolibio lleva a cabo contra el gato Melicio en los subterráneos del cine Lesmes empleando como mecha explosiva la cinta cinematográfica. En segundo lugar, el episodio del pollastrón, la extraña criatura creada por la ciencia veterinaria. Bautizado con el nombre de *Pullus Trepidus*, se convierte en imagen de los poetastros que persiguen la quimera poética viéndose reflejados en él.

sentido que lo articulan en el esquema mítico descrito aquí muy rápidamente. Este penoso recorrido de Fermín Bustarga, en último término, se convierte en aprendizaje de la vida y de su propia existencia. El protagonista ha caminado hacia la desolación, se ha convertido en el camino. La aventura en que se transforma el viaje, en este sentido, es una fábula de la vida, metáfora del naufragio vital de Bustarga.

Baste para terminar la última frase de la novela a modo de conclusión para estas reflexiones: “El mundo es una isla triste” e, inevitablemente, el ser humano un náufrago.

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias:

DÍEZ, Luis Mateo (1992): *El expediente del náufrago*, Madrid, Alfaguara.

Estudios:

CAMPBELL, Joseph (1959): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica.

DÍEZ, Luis Mateo (2000): *Las palabras de la vida*, Madrid, Temas de Hoy.

GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.

VILLEGAS, Juan (1978): *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta.

Artículos:

CANDAU, Antonio (2001): “Sombras, laberintos y monstruos en Luis Mateo Díez”, en *Del rascacielos a la catedral: un regreso a las raíces*, ed. S. Tejerina, León, Universidad de León, pp. 325-31.

MIRALLES, Enrique (1993): “La búsqueda: tema para una lectura de la narrativa actual”, en *Anuari de Filologia*, 4, XVI, pp. 71-87.

CASTRO DÍEZ, Asunción (1999): “Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez. La configuración del laberinto como símbolo de la vida”, en *La Página*, 36, pp. 3-11.

HERNÁNDEZ, Domingo-Luis (1992): “El laberinto, un trozo de cuerda y el descenso a los infiernos”, en *La Página*, 7, pp. 46-61.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994): “Mito y simbolización de la novela (Claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)”, en *Ínsula*, 572-573, pp. 15-18.

SANZ VILANUEVA, Santos (1990): “La generación novelesca del 68”, en *Narrativa hispánica*, Madrid, Universidad Complutense.

VILLANES CAIRO, Carlos (1995): “Entrevista a Luis Mateo Díez”, en *Delibros*, 78, pp. 28-30.

WOLFZETTEL, Friedrich (2005): “Relato de viaje y estructura mítica”, en *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, ed. L. Romero y P. Almarcegui, pp. 10-24.

LO IMPOSIBLE EN LA POESÍA DE PABLO DEL ÁGUILA (LA PRÁCTICA POÉTICA EN GRANADA: AÑOS 60)

JAIRO GARCÍA JARAMILLO

“Indiscutiblemente no es un mundo
para vivir en él”
JAIME GIL DE BIEDMA

Cuando uno se adentra en la lectura del poeta granadino Pablo del Águila y empieza a interesarse por su historia, enseguida le asalta la impresión de que si su vida no se hubiese terminado a los veintidós años, habría podido llegar a ser un poeta importante, una voz realmente singular dentro de la literatura española contemporánea. Desde luego –salta a la vista– cualidades no le faltaban. Pero las elucubraciones, al modo en que Pascal se planteaba la faz de la tierra muy distinta si la nariz de Cleopatra hubiese sido más corta, no son más que un ejercicio inútil cuando uno trata de sumergirse en las aguas de la Historia. Así por lo menos se lo planteaba Antonio Gramsci a su hijo Delio en una carta escrita desde la cárcel a finales de los años treinta: “Para estudiar la historia no conviene fantasear demasiado acerca de lo que habría ocurrido “si...” [...] Es ya muy difícil estudiar la historia realmente acontecida, porque de una gran parte de ella se ha perdido todo documento... ¿cómo se puede perder el tiempo en formular hipótesis sin ningún fundamento?” (2004: 509)

Es por ello que nosotros, mostrando desde el principio la voluntad de *historiar* la literatura en un sentido profundo y riguroso, vamos a contar en este caso con lo que materialmente tenemos, es decir, un conjunto de apenas cien poemas, escritos entre 1964 y 1968 –la mayor parte de ellos en Granada y el resto en Madrid–, escritos por un joven poeta granadino nacido en 1946 y llamado Pablo del Águila, y publicados todos póstumamente a partir de los manuscritos conservados por familiares y amigos.

En 1973, pocos años después de su muerte, fue su amigo Juan de Loxa quien editó sus últimos poemas (fechados en 1968), apareciendo dentro del proyecto cultural *Poesía 70* con el título, muy al gusto del momento, de *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*. Un título, por cierto, que no sabemos si fue puesto por el propio poeta, o bien por el editor, siguiendo los dos primeros versos del poema que abría el libro; respecto a la ordenación de los textos tampoco se explica nada. La siguiente publicación –y la última de Pablo del Águila hasta la fecha– es del año 1989, *Poesía reunida*, volumen que parece recoger toda la obra conservada, sin que de nuevo se señale en ella claramente quién realiza la edición ni los criterios que la guían¹.

Partimos, por tanto, de esta primera circunstancia, tan anómala en nuestros días, de que Pablo del Águila no publicara nada en vida (ni siquiera poemas sueltos, en las revistas poéticas del entorno) y, según parece, no debido tanto a su temprana muerte como a una firme decisión propia. De este modo lo certifica, por ejemplo, Fernando de

¹ La bibliografía de Pablo del Águila que me consta es la siguiente: “Qasida del amor que se fue y no vino”, *Poesía 70*, Granada, nº 0, 1968, pp. 18–19, poema reproducido también en *Tragaluz*, Granada, nº 3, marzo 1969, pp. 15–16; y los dos libros mencionados: *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*, Granada, Poesía 70, Ed. Anel, 1973 (ed. de Juan de Loxa), y *Poesía Reunida (1964–1968)*, Excmo. Ayuntamiento de Granada, Col. Silene, 1989 (pról. de Justo Navarro, epíl. de Carmelo Sánchez Muros). Tengo noticia de que se incluye algún poema suyo tanto en *El Despeñaperro andaluz*, julio–octubre 1978, nº 0, como en *Rara Avis. Revista de Literatura*, Sevilla, 1985, nº 1, a los cuales no he tenido acceso aún.

Villena, recogiendo el testimonio de los que conocieron al poeta: “No estaba dispuesto a publicar ni una línea antes de cumplir los cuarenta o cincuenta años” (1999: 15).

Las causas por las que Del Águila es hoy un completo desconocido para el público, para la crítica y para los historiadores de la literatura contemporánea, pueden ir reconstruyéndose así poco a poco: por un lado, su temprana muerte, que deja inconclusa una obra importante, que empezaba ya a despuntar pero se quedó a las puertas de lo que podría haber sido; por otro, la escasa difusión en vida de su obra, que le impidió traspasar los círculos poéticos granadinos. Incluso las ediciones de su obra, todas póstumas como hemos dicho, se hicieron en editoriales locales, lo cual limita todavía hoy su resonancia fuera de la provincia.

Como es conocida de sobra la problemática que envuelve siempre cualquier canon, simplemente me gustaría recalcar aquí que no sólo Pablo del Águila sino otros muchos poetas de su entorno fueron excluidos en su momento, y lo son todavía hoy de la norma poética de los años 60, construida tan caprichosamente desde el principio². Así lo ha puesto de manifiesto también Fernando de Villena, preguntándose el panorama de posguerra:

“¿Por qué se silenció a la generación del 60? Por qué se ha falseado la realidad de la generación de 70 o generación novísima? Por limitarnos a una ciudad, diré que sólo en Granada hubo varios poetas de dicha década de una importancia igual o superior a los antologados por Castellet: Enrique Morón, Juan León, Antonio Carvajal, José Heredia Maya, Juan de Loxa, Narceo Antino, Pablo del Águila, Carmelo Sánchez Muros... La confusión y el escamoteo de la verdad van creciendo conforme nos acercamos al presente...” (1998: 16)

De hablar con exactitud, si se trata de destacar a los poetas que bebieron de la “musa del 68” (Prieto de Paula, 1996), entre ellos no puede faltar el joven Del Águila, no sólo como demuestran los signos más externos de su escritura, desde la torsión lingüística al culturalismo (con alusiones de todo tipo, de Joan Baez a Terencio, de Jean-Paul Sartre a Jorge Manrique...), sino porque materializa como pocos escritores del momento las tensiones ideológicas propias de esa compleja coyuntura histórica que coincidió en España con el desarrollismo económico y el fin del aislamiento cultural franquista.

Sin embargo, a pesar de todo, no cabe olvidar que entre los artistas y escritores de la Granada de los años 60 Pablo del Águila sí que fue conocido e influyente (Alvar, 1976), convirtiéndose, además, en un referente no sólo poético. Y uno de los testimonios más importantes a este respecto lo ha dado Joaquín Sabina (Boyero, 2000: 44), estudiante en la Universidad granadina por aquellas fechas, que al ser preguntado por los lejanos miembros de aquel “ambiente iniciático” suyo, recordaba:

“...al mejor, que eligió para suicidarse la Nochebuena. Se llamaba Pablo del Águila y yo no sería cantante ni hubiera escrito una palabra de poesía si no le hubiera conocido. Era un tipo guapísimo, homosexual, apabullante, que me descubrió a César Vallejo y me regaló los poemas de Neruda. En fin, todo. Llegué siendo un niño, él tenía dos o tres años más que yo y era el que brillaba en los pasillos de la facultad con su enorme y roja bufanda, el que hablaba en las asambleas, todo el mundo le quería. Yo era un paleta de pueblo recién llegado, y él me bendijo, me eligió como amigo. Fue maravilloso. Dos años después se suicidó, dejando un libro de poemas hermosísimo”

Desde luego, si su poesía es poco conocida, su vida lo es aún menos. Apenas un par de testigos más han rescatado algo sobre ella, en dos breves testimonios,

² Vid. a este respecto tan sólo el monográfico “Los excluidos de la pléyade: poetas de los 60, periféricos y marginales”, *Ínsula*, nº 543 (marzo, 1992).

imprescindibles, cuya lectura recomiendo: el primero, el del profesor Juan Carlos Rodríguez, que en un emocionante artículo encuadraba sus recuerdos del joven Pablo del Águila en el clima de la Granada pre-68 (Rodríguez, 1990); y el segundo, otro texto –no menos emocionante– de Carmelo Sánchez Muros, que da unas pinceladas un poco más íntimas (Sánchez Muros, 1988). Del perfil que trazan ambos de Pablo del Águila voy a destacar simplemente su “actitud *epátante*” y su convencimiento “de que el capitalismo es una mala yerba”.

Algo que resulta también interesante es ver cómo en Granada unos y otros se han ido apropiando sucesivamente de la figura de Pablo del Águila, en realidad sin hacer alusión demasiado al plano literario. Juan Carlos Rodríguez, por ejemplo, lo consideró, en el texto citado, un “precursor póstumo” de la práctica poética de *La Otra Sentimentalidad*, y Antonio Jiménez Millán, cercano también a este colectivo, precisaba a su vez: “De Pablo del Águila me hablaron algunos amigos, Álvaro Salvador entre ellos. No le conocí, pero su único libro publicado me impresionó muchísimo en los setenta, cuando yo empezaba a escribir poemas. En los mejores poemas de Pablo del Águila se nos presenta una voz trágica, cargada de lucidez y de inconformismo, que siempre apuesta por la dignidad, como lo hizo también, aunque de otra forma, Javier Egea” (Jiménez Millán, 2001).

Una conexión, por cierto, que también señaló José Gutiérrez, para quien tanto Egea como Del Águila, “pertenecen a esa estirpe de “hombres desarraigados” que, como en el poema de Pavese, se obstinan en acabar la noche “en el rincón de una taberna/ aislados entre el humo”, bebiendo, y para quienes la poesía, como para el propio Pavese, no es sino la constatación del fracaso que inflige el difícil aprendizaje de ese otro oficio no menos arduo que el literario, *el oficio de vivir*, siendo el suicido, ante tal imposibilidad, su trágica consecuencia” (Gutiérrez, 2000).

Hay algunos otros poetas pertenecientes o próximos a *La Otra Sentimentalidad* que han confirmado explícitamente también esa deuda con Pablo del Águila, como José Carlos Rosales, que decía sentirse “muy vinculado a la tradición poética de Granada, [a partir] de la experiencia de la juventud, de los años sesenta y setenta, de la gente de la que estaba rodeado entonces, como Pablo del Águila” (Arias, 2003). Pero, en general, la reivindicación más fuerte ha venido últimamente por parte de la supuesta “Generación granadina del 70”, por los poetas “de la diferencia”, en la que se suele incluir a Pablo del Águila y en la que también figuran Antonio Carvajal, Juan J. León, Juan de Loxa, Enrique Morón y algunos otros más; una generación que, según F. de Villena, “se adelantó a la poesía de los 80 en casi todo: en el uso de la cotidianidad como materia poética, en la recuperación de la rima, en la valoración del Modernismo y el Barroco, en el humor...”. Para este crítico, “sólo en Granada podía iniciarse la poesía de la postmodernidad, como realmente sucedió [...], porque el terreno había sido preparado de antemano por esta falange de voces admirables” y, en concreto, afirmaba que:

“La poesía de Pablo del Águila –pese al uso frecuente de la intertextualidad, pese a las recurrencias a ciertas figuras del pop, etc.–, más que con la del grupo de los novísimos, enlaza con la de los poetas de los ochenta, por lo que puede bien ser llamado precursor de tendencias hoy todavía en boga. La recuperación de lo cotidiano como elemento poético, la desengañada ironía de Pablo, nos llevan a la conclusión de que todo cuanto después se llamó “nueva sentimentalidad” estaba expresado ya, y con más fuerza, quince años antes, en sus melancólicos versos” (1999: 15-18).

Vamos viendo, por tanto, que la figura de Pablo del Águila, pese a ser hoy día muy desconocida, crece en importancia y prestigio a medida que indagamos un poco hacia atrás en la historia poética de esta ciudad, llegando a destacar casi como el símbolo de

una época. Pero, ¿en qué condiciones históricas e ideológicas concretas tuvo lugar la escritura de Pablo Del Águila? Obviamente, para responder a eso tendríamos que analizar la práctica poética en Granada durante los años 60, y en concreto el núcleo cultural generado en torno a proyectos como *Poesía 70*, *Tragaluz* o *Manifiesto Canción del Sur*³.

Tal y como explicó Luis García Montero, “los poetas volvieron a preguntarse en la década de los sesenta por el carácter esencial de la poesía [...], tomaron conciencia de no vivir en un simple paréntesis político, a la espera de recobrar la libertad abstracta de la República, y se supieron enfrentados a un enemigo mucho más amplio: el mundo utilitario de la burguesía. El Mayo de 1968, con su estrategia de la transformación moral, estaba cada vez más cerca; la cultura no tenía más remedio que huir de los estrictos cauces de las instituciones tradicionales, y los poetas volvieron a hacerse abanderados de su propia marginalidad”.

Por eso, explica García Montero, “la renovación de la poesía granadina, y de la española en general, se produjo en la medida en que los poetas consideraron otra vez su obra como la expresión de un ideal de vida distinto, puro, acaso más libre”. De manera que “la nueva ética literaria, la voluntad de vivir como poetas, común a todos los escritores del momento, no se resuelve aquí en un único intento de perfección técnica, sino en la aparición de una verdadera "bohemia vanguardista" y en una fuerte capacidad organizativa”. Y, afirma, este horizonte poético que se abría tuvo “en el amor y en el mar” sus mayores símbolos (García Montero, 1982).

Sin embargo, las contradicciones en este periodo empiezan a multiplicarse. Porque, indudablemente, todo este paradigma ideológico estaba inconscientemente empapado, y quizá no era sino el desarrollo máximo, de todo el humanismo burgués que se venía fraguando en España desde la posguerra, y que, en el caso de la poesía, como se sabe, tiene su hito en el año 1944, cuando Dámaso Alonso publica *Hijos de la ira*, Vicente Aleixandre *Sombra del Paraíso*, y sale a la luz el primer número de la revista *Espadaña*. Un humanismo que, como también sabemos y no podemos dejar pasar, fue señalado por Louis Althusser como una forma de *ideología*, concluyendo que tras todas sus buenas intenciones progresistas de libertad y hasta de cambio social, no se escondía sino una contribución a que el sistema dominante al que decía oponerse perdurara, pues nunca ponía en duda, en el nivel más profundo, la ideología burguesa que lo había generado (1968: 182-206).

Pero el caso de Pablo del Águila es extraño dentro de este panorama general, porque aunque su poética es, desde luego, “fieramente humana” (y por eso Dámaso Alonso, Aleixandre y los poetas de *Espadaña* son el sustrato básico de su escritura, junto a Neruda y sobre todo Vallejo), se trata de un humanismo con cierta orientación materialista, es decir, situado en el horizonte abierto por Feuerbach y el primer Marx. Una escritura que él mismo resume situando la famosa cita de Terencio de “hombre soy

³ Para reconstruir esta coyuntura histórica remito al libro de memorias de E. Morón, *El bronce de los días*, Granada, Ed. Port-Royal, 2003; al estudio de F. González Lucini, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Junta de Andalucía, 2004; al testimonio de Juan de Loxa en “Pequeña historia de *Poesía 70*” (M. Lombao y M. A. Sacaluga (coords.), *Andalucía, La gaya ciencia*, Barcelona, 1977, p. 106.) y en *Ajoblanco*, nº 49, octubre 1979, p. 46; e incluso a dos novelas como *Sobre la autodestrucción y otros efectos*, de Felipe Alcaraz (1975) y *Un hombre suave*, de Álvaro Salvador (2001). También en mi estudio *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista* (Granada, I&CILE, 2005), he analizado las condiciones históricas y literarias en que se origina la producción del primer Javier Egea, es decir, esta Granada de finales de los 60 y principios de los 70 (ver esp. pp. 15–35).

y nada de lo humano me es ajeno”⁴ –que alude no sólo a Marx, sino también a Unamuno– al frente de uno de sus últimos poemas (p. 153)⁵.

José Ortega y Celia del Moral (1991: 29) han dado algunas claves para situar la obra de Del Águila argumentando que sus poemas “traducen la angustia del hombre solitario, desgarradoramente solidario con el sufrimiento del ser humano. Junto a la obsesión agónica de la muerte existe en la poesía de este escritor granadino un claro compromiso con la crisis social de la década de los sesenta”. Respecto a esto último, no creo que quepan dudas de que en la poesía de Del Águila, como en la de tantos otros poetas de la época, se materializa la necesidad evidente de levantar la vida sobre un horizonte de muerte que se venía prolongando desde el 39, y que todavía era capaz de celebrarse en 1963 bajo el cinismo de un eslogan como “25 años de paz del Régimen”. Es decir, que como escribió Andrés Soria Olmedo (2000: 109), Del Águila “necesita comunicar su agudo sentimiento de injusticia ante el mundo, a lo que se une la extrema sensibilidad frente a la dictadura de Franco”. Y así se ve en textos como éste: “Hoy quiero hablar sobre la alegría,/ hoy quiero que sepan los otros lo que es sentirse alegres/mientras las bombas estallan cualquier día/en un sitio donde hay hombres y árboles./ La alegría es un pan que se muerde/ cuando hay hambre” (p. 37).

El propio J. Ortega indicó que “el desgarrado sufrimiento y el humanismo que surgen de la lectura de *Poesía reunida* tienen una raíz concreta: el descubrimiento del absurdo del mundo, absurdo que el hablante lírico interioriza. Esta subjetivación inicial dará paso a un movimiento de proyección afectiva signado por la necesidad de compartir su dolor con el otro” (1993: 120-1). Y en efecto, las categorías que traspasan su poética son las propias del humanismo, porque al yo poético lo que le duele es el mundo y la condición en él del hombre, entendido en el mismo sentido con que Unamuno abría su *Del sentimiento trágico de la vida*, es decir, como el “hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere –sobre todo, muere–; el que come, y bebe, y juega, y duerme, y piensa, y quiere; el hombre que se va y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano”.

No debemos olvidar, a este respecto, que, como afirmaba Justo Navarro (1989: 13), la poética de Del Águila se construía sobre los presupuestos que Carlos Bousoño había sistematizado en su *Teoría de la expresión poética*, es decir, los de «la poesía como comunicación», y por eso nuestro joven poeta “procurará elaborar el poema como territorio de encuentro con el lector-hermano-prójimo”. Lo cual explica, obviamente, no sólo la búsqueda de una lengua coloquial en su escritura (algo presente desde Celaya hasta Félix Grande), sino también las referencias a todo un mundo intelectual que era, sin duda, el que podía compartir con el lector ideal de sus poemas.

Por otra parte, existe en el yo lírico de estos textos una esperanza, una apuesta por la vida, que se topa duramente con la realidad del mundo: “Y queriendo volver de mi esperanza al mundo/ me encuentro aquí/ sentado en una plaza/ sin paredes ni techo que me cubra/ resonando en la noche [...] Yo ya no soy de aquí,/ soy extranjero en esta tierra grande que fue mía” (p. 21). Para él, dolor y muerte son experiencias comunes, presentes hasta en los más mínimos resquicios de la vida diaria. La dialéctica vida/muerte, que se filtra en cada uno de sus poemas, tiene pues un sentido *universal*, y la misión del poeta al cantar sería no ocultar jamás ese dolor, lo absurdo que habita en el día a día: “Quien busque aquí grandiosas alegrías,/ primorosos sonetos, eternas odas lentas mecidas en un viento cristalino,/ que se vaya a otra casa, pierde el tiempo./ Mi voz es pobre./ Canto lo que me dejan, lo que tengo/ cogido entre las manos, lo aprendido/ en diecinueve años que llevo en esta tierra, asido a mi silencio con los

⁴ “Homo sum, humani nihil a me alienum puto” (Terencio, *Eautontimouromenos* V, 77).

⁵ Cito a Pablo del Águila indicando la página en su *Poesía Reunida (1964–1968)*, op. cit.

brazos.” (p. 71). O como escribe en otro poema espléndido: “Estos pequeños versos/ cuestan caros: en ellos, alegría./ En ellos hay dolor;/ –y una terrible angustia inagotable– ./ Pero por ellos vivo;/ por ellos voy muriendo lentamente./conscientemente” (p. 62).

Claro que Del Águila va aún más allá y ensaya algo asombroso: la identificación en su escritura de la historia personal con la historia colectiva. El sistema de vida burgués genera la contradicción de fabricar un yo que se resquebraja porque es prestado. El mundo es imposible porque el propio yo es imposible, y viceversa. En realidad, su poesía “con su inestable polifonía y su permanente ejercicio de dramatización, da cuenta de lo imposible de constituir una identidad individual sólida” (Navarro, 1989: 11). Y esto, desde luego, planteado no ya desde Rimbaud, sino a través del famoso verso lorquiano “Qué raro que me llame Federico”. Dice Del Águila: “Regresar a mi vida,/ a mis costumbres,/ a la inquieta certeza de mi nombre/ Me llamo Pablo. A secas./Tengo dos apellidos./ Es costumbre en este país terrible donde vivo./ No tengo nada más o poca cosa [...] Me llamo Pablo. Quiero que lo sepáis./ Me pusieron un nombre sin saberlo,/ sin saber que marcaban mi existencia/que me ataban a un ser que no conozco, que veo en el espejo por las tardes” (p. 111-2).

Para el poeta, en definitiva, la vida era imposible en un mundo imposible, y por eso se apropió de una cita de Carlos Fuentes que decía: “Continuaré siendo una persona imposible mientras las personas que hoy son posibles sigan siendo posibles” (p. 149). Desde luego, su visión trágica de la existencia estaba cargada de una extraordinaria lucidez, así que no debe extrañarnos que, como afirmó Justo Navarro (2003), todavía hoy “los que eran menores que él lo recuerden muy viejo o muy sabio”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, L. (1968), *La revolución teórica de Marx*, Ed. Siglo XXI, México, 1968.
- ALVAR, M. (1976), “Poesía y focos provinciales (España 1970-1974)”, AA.VV., *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Diputación de Málaga, 1976, pp. 161-189.
- ARIAS, J. (2003), “Entrevista a J. C. Rosales”, *EL PAÍS*, Andalucía, 26-03-2003, p. 41.
- BOYERO, C. (2000), “Joaquín Sabina. Una entrevista noctámbula”, Madrid, *Rolling Stone*, nº 4, febrero 2000, pp. 43-48.
- GARCÍA MONTERO, L. (1982), “De Granada y sus poetas (II)”, *Olvidos de Granada*, Granada, nº 2-3, 1982, p. 14.
- GRAMSCI, A. (1999), *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- GUTIÉRREZ, J. (2000), “La poesía de Cesare Pavese, en el cincuentenario de su muerte”, *El Fingidor*, Granada, nº 8, abril-junio 2000, pp. 14-15.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2001), “Reseña de *Un hombre suave* de Álvaro Salvador”, *Liberlect*, nº2 [8 de junio de 2.001]. (www.arte-net.org/liberlect/lecturas-008.html)
- NAVARRO, J. (1989), “La persona imposible”, *Poesía Reunida (1964-1968)*, Excmo. Ayuntamiento de Granada, Col. Silene, 1989, pp. 11-16.
- (2003), “No dormir”, *EL PAÍS*, Andalucía, 17-08-2003, p. 32.
- ORTEGA, J. (1993), “La poesía humanizada de Pablo del Águila”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, nº 520, pp. 120-123.
- ORTEGA, J. y MORAL, C. del (1991), *Diccionario de escritores granadinos (siglos VII-XX)*, Universidad de Granada, 1991, p. 29.
- PRIETO DE PAULA, Á. (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Ed. Hiperión, 1996.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1990), “Pablo del Águila y Ada o el ardor (Un precursor póstumo)”, *Dichos y escritos (Sobre La otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Ed. Hiperión, 1999, pp. 93-99.
- SÁNCHEZ MUROS, C. (1988), “Retrato ausente”, *Poesía Reunida (1964-1968)*, Excmo. Ayuntamiento de Granada, Col. Silene, 1989, pp. 171-173.
- SORIA OLMEDO, A. (2000), *Literatura en Granada. Vol. II, Poesía*, Diputación de Granada, 2000, pp. 108-110.
- VILLENA, F. de (1998), *La poesía que llega. Jóvenes poetas españoles*, Huerga & Fierro Editores, Madrid, 1998.
- (1999), “Poetas granadinos de los 70”, *En la misma ciudad, en el mismo río... Poetas granadinos de los 70*, Granada, Ed. Port-Royal, 1999.

EL LÉXICO FAMILIAR DE CARMEN MARTÍN GAITE

DAVID GONZÁLEZ COUSO
Universidade de Santiago de Compostela

*Para Mónica,
que siempre deja abierta
la ventana del sueño.*

El análisis de los textos literarios suele abordarse desde múltiples perspectivas teóricas o enfoques diversos que contribuyen a situar la figura del creador al tiempo que su producción en el contexto artístico adecuado. Ahora bien, no cumpliría el crítico su cometido si no considerase inicialmente la evolución que, desde la singularidad de cada autor o autora, permite desentrañar las líneas fundamentales de su pensamiento literario. La obra de Carmen Martín Gaité (1925-2000) ha sido objeto de una vasta bibliografía, que aborda desde aspectos variados de su quehacer literario a estudios de conjunto de sus novelas (Jurado: 2003) y cuentos (Puente: 1994; Lluch: 2000; Jurado: 2001), pasando por recopilaciones de conferencias (2003) o repertorios bibliográficos comentados (Jurado: 2004), si bien se vienen echando en falta desde hace algún tiempo trabajos que investiguen las influencias que otros escritores, de quienes ha traducido numerosas obras, han ejercido en la autora salmantina. Así lo destaca José Teruel en su reciente edición de los artículos de prensa de Martín Gaité, publicados por Siruela (2006: 26), que llena, por otra parte, el vacío bibliográfico existente en torno a su labor como colaboradora en diferentes publicaciones periódicas.

En esta reflexión pretendo hacer algunas calas en el universo de los textos de una escritora que, a pesar de haber sido encasillada en la generación del mediosiglo, ha desarrollado una extensa labor literaria enriquecida paralelamente con su tarea de investigadora. He optado por tomar como punto de partida una serie de voces que frecuentemente se repiten en sus textos y cuya aparición no es gratuita, sino que revela muchas de las claves de su poética: el texto como tejido, la indagación interior como técnica de elaboración de personajes o las referencias espaciales que contribuyen a la definición de una identidad propia.

I

El sello personal que Carmen Martín Gaité imprime a sus escritos puede rastrearse siguiendo el hilo de su léxico familiar, expresión que da título a estas páginas y que revela su deuda con la literatura de Natalia Ginzburg. Con la referencia, pues, al *hilo* y a toda una secuencia de palabras afines ha de iniciarse el recorrido por el vocabulario que permitirá espigar aspectos fundamentales en la poética de la autora. En un artículo suyo publicado en *La Vanguardia Magazine* en 1994 titulado “Cosa por cosa”, Martín Gaité afirma que “coser es ir una puntada tras otra, sean vainicas o recuerdos, y la solidez del tejido (no en vano ‘texto’ y ‘tejido’ tienen la misma raíz) depende de que no hayamos dejado simplemente ‘prendido con alfileres’ lo que vamos colocando y archivando dentro de ese desván donde tiende a almacenarse sin orden ni concierto lo visto, lo imaginado y lo aprendido” (2006: 482). La afición a la costura, heredada de su madre, además de haber sido una de las ocupaciones favoritas de la escritora, ha configurado en su obra una metáfora acerca de la narración. En una de las novelas más representativas de su trayectoria, *Retahilas*, cuyo título es bien significativo si se atiende a la

etimología, el personaje de Germán aclara el sentido de la técnica adoptada en el texto, basada en la idea misma de comunicación mediante el intercambio de discursos entre tía y sobrino: “Era exactamente igual, te lo aseguro, que estar agarrando entre los dos un hilo cada uno por el cabo que el otro le largaba ‘toma hilo, dame hilo’, de verdad, completamente así, era tejer” (89-90). Desde los primeros relatos de la novelista se hacen alusiones al campo semántico relativo a la costura. Así, la Herminia de *Las ataduras* “conseguía *enhebrar* largos razonamientos de marioneta” (92); la protagonista de *El cuarto de atrás* trata de ver “si se me ocurre una forma divertida de *enhebrar* los recuerdos” (111); el narrador de *Irse de casa* alude a “*retales* de campo, talleres, desmontes” (53) en su descripción del paisaje de la ciudad de provincias que Amparo Miranda, hija de una costurera, observa a través de la ventana, o los recuerdos de Manuela Roca se vuelven “*imágenes descosidas* al final de ese día” (94). Son éstos sólo algunos ejemplos de textos significativos en los que la metáfora del hilo evoca una poética de la narración concebida como producto que afianza la autenticidad de las relaciones humanas, de modo que el hombre “se va definiendo por las narraciones que *urde* (...). Para él *teje*, antes que para nadie, la narración que, ya ensayada a solas y en secreto, le afirma y le apuntala, le vuelve menos inerte frente al rigor de lo impuesto” (1983: 126). Emma Martinell, en colaboración con Carmen Martín Gaité, ha seleccionado una serie de textos pertenecientes a diversos géneros bajo el significativo título de *Hilo a la cometa*, extraído de un poema de la autora titulado “Madrid la nuit” que comienza: “Echa hilo a la cometa de la noche”. En esta antología, los fragmentos se agrupan en tres apartados cuya enumeración conforma el subtítulo del libro: la visión, la memoria y el sueño, tres modos, por otra parte, de captar la realidad que va a constituir el motivo de la narración. Kathleen M. Glenn (1983) supo reflejar los motivos que impregnan las novelas de posguerra en el elocuente artículo “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”.

La imagen del hilo va a ser utilizada por la escritora cuando afronte el género del ensayo, pues la técnica que había empleado al emprender sus investigaciones sobre personajes históricos, como Macanaz o el conde de Guadalhorce, consistía precisamente en “tirar del hilo” de su biografía intentando conseguir la amenidad propia de un relato de creación. El prólogo realizado para su traducción de *La princesa y los trasgos* de George MacDonald en Siruela (1995) lo tituló “Siguiendo el hilo”, y en él realizó una semblanza del escritor irlandés inducida por la curiosidad que su figura le había suscitado, cuando tradujo para la misma editorial en 1993 una serie de cuentos incluidos en el volumen *Cuentos de hadas victorianos*. La misma estrategia había sido ya utilizada para la elaboración de sus prólogos a *El retrato de Dorian Gray*, al *Teatro crítico* de Feijoo (ambos en 1970) o, posteriormente al esbozar, a partir de sus “criaturas ficticias, único hilo para tirar de ovillo tan enredoso” (17), la biografía de Felipe Alfau, barcelonés emigrado con su familia a Nueva York, del que tradujo los *Cuentos españoles de antaño* (1991).

Y ya que me he propuesto yo también desanudar el ovillo de la producción de Martín Gaité, he de aludir al uso frecuente de la expresión “tirando del hilo”, que ha dado lugar al título de la citada edición de José Teruel por sugerencia de Ana María, hermana y confidente de la escritora, como muestra la acertada elección. De dicho enunciado, que se halla disperso en su obra, me limitaré a ofrecer algún ejemplo en lugares significativos. En la segunda perorata de Germán en *Retahilas* afirma que “sin darnos por vencidos de sacar algo en limpio *tirando del hilo* que se había encontrado a base de hablar...” (90) cuando le cuenta a su tía Eulalia la conversación surgida a raíz de una borrachera con Pablo. En una de las conferencias de la autora sobre Juan Benet,

pronunciadas en 1996 y recogidas como apéndice en la edición de Alfaguara (1999), de *La inspiración y el estilo*, Martín Gaité introduce del siguiente modo la figura del novelista y ensayista: “Y tirando del hilo en busca del origen de estas discusiones, muchas veces encarnizadas, aparece un estudiante larguirucho con cara de jirafa que sólo abre la boca para discrepar en tono entre displicente y bienhumorado” (233). En una emotiva estampa que Ignacio Álvarez Vara dedica a su colega y amiga en la edición del cuaderno *Visión de Nueva York*, señala que “de las imágenes que guardo de tantos recuerdos hay una sedante y brillante que todavía me consuela. Una entre tantas y tantas: la de Calila cosiendo. Verla coser era un espectáculo de silenciosa, infinita belleza. Como una salida o una puesta de sol en la terraza de Doctor Esquerdo. Ella cosía con un primor insuperable. Y al verla se entraba sin saberlo en el taller de las hadas” (2005: 126). Quizá deba comentarse como parte del léxico familiar correspondiente al ámbito de la autora el apelativo de Calila que le había adjudicado Marta, su hija, en las tapas de un “cuaderno de todo” que le regaló con motivo de un cumpleaños. Su trato afable mereció además el uso de otros modos con que sus amigos se dirigían a ella, tales como Carmiña o la Gaitera.

II

Otro de los vocablos susceptibles de engrosar el inventario de voces recurrentes en la obra de Carmen Martín Gaité es *pesquisa*, muy relacionado con la técnica de investigación arriba indicada. Empleó el término en un prólogo al libro de Encarnación Aragonés Urquijo, *Celia, lo que dice*, titulado “Pesquisa tardía sobre Elena Fortún” (1992), donde indaga en el conocimiento de la insigne madrileña, a quien había dedicado diversas conferencias. Como “Dos pesquisas” se conciben las dos partes que componen el prólogo a *Tormenta de verano* (1992), de Juan García Hortelano. Un artículo de 1977 sobre Rilke lleva por título “La impotencia como pesquisa” (2006: 101). La palabra aparece en numerosas ocasiones en su obra de creación, sobre todo en *Retahílas*. Destacaré un hermoso pasaje de *Irse de casa*, cuando Amparo se ve ante el espejo: “el miedo es lo que une el yo de ahora con los de antes, un ansia de *pesquisa* que imprime al rostro la expresión más incondicional, como una lucecita al fondo de la pupila. Amparo se ve guapa y joven y al mismo tiempo lee en ella misma lo que está pensando y el deseo voraz de pensarlo en voz alta teniendo a Abel enfrente” (60). La búsqueda de identidad de los personajes de Martín Gaité ha de pasar por una ruptura de *ataaduras* con respecto al mundo circundante que no siempre logran y que desencadena una serie de motivos (el recuerdo, la mirada, el espejo, la infancia, el viaje, el sueño...) presentes ya en sus primeros cuentos y poemas: “Tú sigue sin mirar, / que tal vez esta senda / desemboque en el cuarto de jugar” (2001: 157).

El ansia de libertad que caracteriza a las protagonistas (niñas y mujeres en mayor medida) de sus novelas y relatos breves suele simbolizarse mediante un espacio fronterizo que comunica el interior y el exterior físico, equivalentes a la intimidad y a la apariencia del personaje, respectivamente. Me refiero a la ventana. En un texto incorporado a la edición en Austral de 1992 del ensayo de Martín Gaité *Desde la ventana* (1987) titulado “Los incentivos de la ventana” explica cómo los términos *ventana* y *ventilar* provienen de la misma raíz latina, *ventrum* (129). Pues bien, el viento constituye un emblema del anhelo de emancipación que proviene del exterior y penetra en el interior de las casas a través de la *brecha* redentora (129) que es la ventana. Además, la voz irrumpe en la obra de la escritora formando a menudo parte del

sintagama *contra viento y marea*. Dos de sus poemas (ejemplifico con textos poéticos por su consideración de escritura *a rachas*) pueden ilustrar lo afirmado: “Mi ración de alegría” y “Lo juro por mis muertos”. En el primero leemos: “No tengo otra bandera / y ostenta unos colores ya un poco desteñidos; / mirad que levanto a duras penas, / contra viento y marea, / sin sombra alguna de provocación” (2001: 117). El comienzo del segundo poema reza como sigue: “En eso no te voy a defraudar, / en aquel afán tuyo tan ardiente y tirano / de que viviera yo contra viento y marea” (149). No citaré las referencias a esta expresión en algunas de sus narraciones extensas, aunque sí aludiré a su aparición en una breve nota de la autora publicada en *ABC literario* el 14 de junio de 1996, en que resalta el valor de la feria del libro y su resistencia en el tiempo: “En el carrusel de mudanzas que es el mundo, girando a un ritmo donde todo se desplaza y superpone, alivia reconocer una fiesta siempre igual a sí misma y cuando menos inocua, donde no hay más mentira que la literaria”, ésa que nos ayuda a paliar la violenta realidad. Una piedra preciosa y rara, como raro es el lujo de seguir aquí contra viento y marea” (17).

Entre visillos es el título de la primera novela extensa de Carmen Martín Gaité y desde entonces la voz ha pasado a tener un valor en la poética de la autora. El *visillo* supone un filtro que deja pasar la luz a través de la ventana, pero no permite ver con demasiada claridad lo que ocurre en el exterior. El vocablo sugiere cierto clima de ocultamiento propio de una ciudad de provincias de posguerra, como se relata en la novela. La referencia a los visillos, que “son importantes porque permiten fisgar, sin mirar propiamente” (Martinell, 1996: 41) asoma en toda su obra también bajo la forma de cortina, p. ej. en *Ritmo lento*: “a veces no podía aguantar allí sentado y de repente corría las cortinas, abría la ventana y me asomaba”, (258) o persiana, p. ej. en *Nubosidad variable*: “levantar la persiana y correr la puerta vidriera (...) es lo primero que hago al despertarme” (179). En todo caso, cumplen la función de vislumbrar el entorno cuando un personaje siente la necesidad de desvelar sus pensamientos y secretos. De nuevo un poema, “Campana de cristal”, sintetiza el valor del término: “Pero en estas inherentes cicatrices / grabadas día a día en la memoria / en muebles y pasillos, / en lo que digo y dices, / han escrito una densa y sofocante historia, / ceniza que se cuele entre visillos” (101).

Si la ventana constituye un modo de vislumbrar la libertad en los textos de Martín Gaité, hallamos también en ellos otra palabra de contundentes sonidos que expresa la ruptura con las ataduras de lo rutinario: *brecha*. Ya se ha señalado la definición de ventana que la autora proporcionaba en su ensayo sobre el enfoque femenino de la literatura española empleando esta voz. El volumen que recoge textos de la escritora dispersos hasta el momento de su publicación en diferentes lugares, *Agua pasada* (1993), incluye una conferencia que fue pronunciada en El Escorial, bajo el título de “Brechas en la costumbre” (157-168), donde se plantea el aspecto transgresor de la literatura fantástica. El río que contemplan Alina y Eloy en *Las ataduras* “era como una brecha, como una ventana para salir, la más importante, la que tenían más cerca” (108). En *Irse de casa*, el narrador cuenta cómo “empezó a abrirse la brecha desde los primeros días del matrimonio” (92) de Manuela y Agustín. Todos ellos conforman la retahíla de ejemplos que ilustra una reiterada poética de la liberación personal y de la búsqueda de identidad como meta de muchos de los personajes creados por la novelista.

III

A palo seco es la expresión que da título a un monólogo teatral de la escritora (1987), pero que también se halla repetidas veces en su obra. Abunda su utilización en *Retahílas*, donde Eulalia, por mencionar un caso como muestra, se “figuraba a Juana haciendo cara al tiempo a palo seco” (102). El empleo de esta frase remite a la crudeza de las situaciones a que se enfrentan los distintos caracteres de las narraciones martingaitianas, casi siempre figuras femeninas decididas a encararse con la realidad a fin de lograr sus propósitos. Algunos personajes se definen como *reconcentrados* y suponen un contrapunto de aquellos otros que desarrollan ampliamente sus reflexiones bien sea a través de un narrador o de su intervención directa. Se trata de madres, como Herminia en *Las ataduras*, Remigia en *El pastel del diablo* o Vivian Allen en *Capercucita en Manhattan*, que contrastan con el carácter soñador de sus hijas.

El logro de la libertad supone quedarse *al raso*, otra de las expresiones empleadas de modo recurrente por la salmantina. Los versos siguientes, que pertenecen al poema “Convalecencia” corroboran el significado que la locución cobra en sus textos: “Yo estaba en otro sitio. / Al raso. Corría el aire. / Nadie me conocía. / Había ruido. Había riesgo. / Va a repetirse todo, / me aburre esta función” (84). En otro poema, “Hace tanto tiempo”, leemos: “Nos pareció un desafío / haber perdido la fe, / al raso, pasando frío. / Héroe de no sé qué” (145). La Eulalia de *Retahílas* evoca “el miedo a que aquello nos deje de veras de importar, miedo a dormir al raso nuevamente” (138), temor registrado de modo similar en la novena de sus “Diez coplas de amor y desgarró” recogida en la edición de Hiperión (1993): “Son ganas de meter ruido, / miedo de dormir al raso, / ¡qué más hubiera querido!” (81). Las niñas protagonistas de numerosos relatos consiguen evadirse de la rutina en lugares propicios para la reflexión que a menudo son calificados de *escondites* o *refugios*, palabras que una y otra vez pueblan el léxico familiar de sus novelas.

La búsqueda de la palabra adecuada como instrumento de apelación al interlocutor para resolver con éxito el proceso comunicativo ha constituido la preocupación literaria fundamental de la autora, que logra mediante múltiples discursos conformar un ideario artístico propio. Con la confección de esta retahíla de voces, susceptible de ser ampliada en un trabajo de mayor extensión, he intentado seguir el hilo de tantos retornos a la infancia, de nuevos planteamientos sobre viejos temas, así como sugerir una imagen fidedigna del legado cultural que supone la obra de Carmen Martín Gaité reflejada en el espejo de su propio lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA**Novelas, cuentos y poesía de Carmen Martín Gaité**

- Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1958.
 “La impotencia como pesquisa”, *Diario 16*, 23-5-1977, en *Tirando del hilo*, 2006 (pp. 101-102).
Ritmo lento (1963), Barcelona, Destino, 1993.
Retahílas (1974), Barcelona, Destino, 1979.
El cuarto de atrás (1978), Barcelona, Destino, 1982.
Después de todo. Poesía a rachas, Madrid, Hiperión, 1993. Presentación de Jesús Munárriz.
A palo seco (1984), en *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama, 1994.
 “Cosa por cosa”, *La Vanguardia Magazine*, 13-2-1994, en *Tirando del hilo*, 2006 (pp. 481-483).
Cuentos completos (1978), Madrid, Alianza, 1998.
El pastel del diablo (1985), en *Dos cuentos maravillosos*, Madrid, Siruela, 1997.
Caperucita en Manhattan, Madrid, Siruela, 1990.
Nubosidad variable, Barcelona, Anagrama, 1992.
Hilo a la cometa, Madrid, Espasa, 1995. Ed. de Emma Martinell.
Irse de casa, Barcelona, Anagrama, 1998.
Poemas, Barcelona, Plaza y Janés, 2001. Ed. de Alberto Pérez. (Los textos poéticos se citan por esta edición, salvo que se indique otra referencia).
Visión de Nueva York, Madrid, Siruela-Círculo de Lectores, 2005.

Ensayos, prólogos, artículos y conferencias

- Prólogo a su edición del *Teatro crítico universal*, Madrid, Alianza, 1970.
 Prólogo a *El retrato de Dorian Gray*, Madrid, Salvat-Alianza, 1970.
El cuento de nunca acabar (1983), Barcelona, Anagrama, 1988.
Desde la ventana (1987), Madrid, Austral, 1992. Ed. de Emma Martinell.
Agua pasada, Barcelona, Anagrama, 1993.
Pido la palabra, Barcelona, Anagrama, 2002. prólogo de José Luis Borau.
Tirando del hilo. Artículos (1949-2000), Madrid, Siruela, 2006. Ed. de José Teruel.
 Prólogo a ALFAU, F., *Cuentos españoles de antaño*, Madrid, Siruela, 1991 (pp. 11-27).
 Prólogo a GARCÍA HORTELANO, J., *Tormenta de verano*, Madrid, Austral, 1992 (pp. 9-24).
 Prólogo a FORTÚN, E., *Celia, lo que dice*, Madrid, Alianza, 1992 (pp. 7-37).
 Estudio preliminar a MACDONALD, G., *La princesa y los trasgos*, Madrid, Siruela, 1995 (pp. 11-43).
 “Dos textos de Carmen Martín Gaité”, en BENET, J., *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999 (pp. 227-269).

Estudios sobre su obra

- GLEEN, K.M., “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en PÉREZ, J., W. (ed.), *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983, pp. 33-45.
 JURADO MORALES, J., *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*, Madrid, Gredos, 2003.
 —, “La mirada ajena: medio siglo de bibliografía sobre la obra de Carmen Martín Gaité”, en *ALEC*, 29, 1, 2004 pp. 135-165.
 LLUCH VILLALBA, M^a de los Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Pamplona, Eúnsa, 2000.
 MARTINELL GIFRE, E., *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Universidad de Extremadura, 1996.
 PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994.

GONGORISMO EN LAS *CEREZAS DEL CEMENTERIO* DE GABRIEL MIRÓ

GUILLERMO LAÍN CORONA

Universidad de Málaga

Poco se ha dicho sobre el gongorismo que puede atribuirse a la novelística mironiana, pese a que parece una raíz literaria evidente en Miró, como neomodernista que es en muchos aspectos (Baquero Goyanes, 1956). Sería menester, por tanto, analizar la relación de Miró con Góngora, más allá de lo que hasta ahora se ha apuntado, que es de índole en su mayoría sociológica: Mac Donald (1973) se refiere a ello a través de la relación de Miró con el 27 y a la presencia de Góngora en su biblioteca. Refiriéndonos exclusivamente a los textos, puede afirmarse que Góngora está presente en *Las cerezas del cementerio*, y en particular las *Soledades*, pero de manera muy sutil, perdido entre la fuerza que tiene el cervantinismo usado, un cervantinismo muy marcado, como ha estudiado con maestría la doctora Asunción Rallo, pero al que no hemos de referirnos simplemente “como algo tan explícito y abultado como para saltar a la vista con sólo repasar la titulación de los capítulos” (Baquero Goyanes, 1973: 288). Como señala Rallo (1986), la novela plantea la historia de un personaje quijotesco, en tanto que con su imaginación transforma el mundo, lo ve de manera perturbada, casi enajenada: Félix, a través de una hipersensibilidad modernista, lo ve trocado en belleza, poesía.

Sin embargo, el quijotismo de Félix no se inspira sólo en don Quijote, sino más profundamente en el tópico de la vida retirada tan aplaudido en la literatura del Siglo de Oro: Félix no imita a los caballeros andantes de las novelas, sino a los pastores de los poemas. La máxima aspiración de Félix es la soledad rústica, la paz del *locus amoenus*, que persigue aquejado de su enfermedad. Desde las primeras páginas así se manifiesta este deseo en Félix, cuando doña Beatriz, ante la insistencia de aquél, le pone a trabajar debajo de la higuera (tópico modernista) hasta cansarse, por lo cual le recrimina ella cariñosamente: “La avisé que se cansaría pronto; y usted se burlaba, terco y entusiasmado de hacerse labriego” (Miró, *Obras completas*, 1969: 326); él, loco que lo ve todo transformado por la poesía, no reconoce su cansancio, y es feliz con la pequeña tortura del esfuerzo físico, pues con ello va asimilando los tópicos que le acercan al mundo campesino –descritos, dentro del lenguaje modernista, con olores de marcado carácter sinestésico–: “Estoy más contento que nunca, ¡y llevo en mis ropas, y aun dentro de mi carne olor de campo, de honradez, de salud, de vida primitiva!” (Miró, 1969: 326). Transformándolo todo con la mente enloquecida, recuerda la hazaña de cierto alpinista, Obermann, al que dibuja, adecuándolo al tópico de menosprecio de corte, alejándose de la ciudad hacia las soledades de los Alpes; de la misma manera que don Quijote quería emular a los caballeros andantes, Félix desea imitar a los héroes de la vida retirada, y se recrimina las flaquezas que le impiden actuar con el heroísmo de Obermann: “Estos cuidados conmovieron a Félix (...). Obermann los despreciaría. Obermann abandona en su hospedería los dineros, el reloj, todo lo que pueda recordarle la pobre vida regalada de la ciudad, y trepa solo por los Alpes” (Miró, 1969: 407). Sin embargo, en su pugna entre el querer creer en sus sueños de rusticidad y el aplastante peso de la realidad que se lo desmiente (pugna don Quijote-Sancho), reconoce este deseo de soledad, pero llega a torturarse con la posibilidad de que ésta no sea la realidad bondadosa que se le antoja: “¿Estaré yo aburriéndome sin saberlo, y a punto de secárseme el alma, yo, tan enamorado de soledades campesinas; yo, tan encendido de vida íntima, mía, con esas cimas de sol?” (Miró, 1969: 377) Así pues, Félix es un don

Quijote que emula a los héroes de las *Geórgicas* de Virgilio, que no en balde están presentes en la novela, al recrear la vida del apicultor en paralelo al libro IV de la obra virgiliana (“Acordóse también de la geórgica de Virgilio”, Miró, 1969: 371).

Uno de los héroes geórgicos de nuestro Siglo de Oro es el náufrago de las *Soledades*. Félix, como este personaje de Góngora, parece estar realizando un recorrido hasta una soledad cada vez más apartada, viaje (*peregrinatio vitae*) que comienza paralelamente en el mar. El comienzo de las *Soledades* está, en este sentido, reescrito en las primeras páginas de *Las cerezas del cementerio*: en ambos casos (si bien en el de *Las cerezas* todo ocurre según lo imagina Félix, por el empleo de metáforas, y no literalmente, como en el poema de Góngora), el protagonista, enfermo de amor (y en el caso de Félix hasta el punto de estar fisiológicamente enfermo, de lo que descubriremos será una angina de pecho) y desdeñado, va en busca de la soledad, de la vida retirada.

Félix, nada más conocer a Beatriz, descubre que ella es inalcanzable por su esposo Lambeth; por ello, “Félix lo recordó fácilmente” (Miró, 1969: 319). La peregrinación de Félix comienza, pues, en el barco, cuando se descubre amante desdeñado de Beatriz (nombre no casual, el mismo que el de la amada de Dante). Y como desdeñado, se cree en peligro. Antes de poner los pies en tierra, Félix, con Beatriz e Isabel, contempla los faros de la costa, tan parecidos a los que ya en tierra el náufrago de las *Soledades* divisa, luces para ambos salvadoras: “con pie ya más seguro / declina al vacilante / breve esplendor de mal distinta lumbre, / farol de una cabaña / que sobre el ferro está, en aquel incierto / golfo de sombras anunciando el puerto” (Góngora, 1994: 209); y como las luces que contempla el personaje del poema gongorino –vacilantes–, las que ve Félix tiemblan: “El horizonte de la tierra perdíase en negrura de abismo y dentro temblaba, asustada, la lumbre del faro” (Miró, 1969: 323). Faros, por cierto, “subidos a los abruptos peñascales” (Miró, 1969: 321), siendo las peñas un motivo reincidente al comienzo de las *Soledades*: “que aun se dejan las peñas / lisonjear de agradecidas señas” (Góngora, 1994: 205). Finalmente, aunque tal naufragio no ocurre y Félix llega a la orilla sano y salvo, éste imagina que allí ha ocurrido tal suceso, y tiembla de miedo, aunque se siente seguro por la proximidad de la costa, como salvado termina siendo el náufrago de las *Soledades* por la arena que besa y a la cual deja un exvoto:

De frío, no. Temblé porque sin apurarme con tristezas o melancolías de poeta, que no soy, se me mezclan muy raros pensamientos. En cada faceta de luz de las aguas miraba o se me aparecía un rostro, una cabeza de mujer ahogada... No habrá sucedido aquí algún naufragio, ¿verdad? ¡Se imagina, ve usted los náufragos tendidos entre el mar, mirándonos con ojos devorados, mirándonos! (p. 322)

¡Aunque muriese, no lo sepultarían en las olas, porque Almina ya estaba cerca! ¡Almina, doloroso término de tan peregrino vivir que hasta le hiciera olvidar de las ternuras del hogar! (p. 323)

Y, sin embargo, pese a que no ha padecido el naufragio, en su empeño por semejarse al personaje gongorino, ya más adelante, cuando ha comenzado sus relaciones con Beatriz, se imagina con ella sorbido por el mar: “¡Como si el cielo fuese un mar que nos sorbiera!” (Miró, 1969: 342). Lo mismo que le ocurre al náufrago de Góngora, que es “del Océano pues antes sorbido, / y luego vomitado” (Góngora, 1994: 203).

A partir de este naufragio poético (o imaginado), Félix comienza, como decía, un peregrinar en busca de la soledad del campo, el mundo que ha soñado idílicamente. Como el protagonista de Góngora (las cuatro soledades), Félix avanza a una vida cada vez más alejada del mundo, más solitaria: después de haber dejado Barcelona –la gran ciudad–, llega junto al mar en Almina, en casa de su padre y de Beatriz –donde tiene los primeros tanteos con el mundo de la labranza, al querer hacer las faenas del pasaje ya

mencionado—; luego va a casa de su tío y finalmente a “La Olmeda”, heredad de su padre, donde busca el último refugio subiendo a la Cumbre.

En esta peregrinación, él es consciente de los signos que le impelen a buscar una soledad cada vez más retirada. Después de su estancia en Almina, habiéndose marchado Beatriz —única razón de su felicidad en ese lugar—, él siente la necesidad de adelantar su viaje a la Olmeda, para poder disfrutar de la rústica paz de los campesinos, y así se lo dice a Beatriz: “Es verdad; saldré mañana, y voy contento imaginando mi vida campesina, ruda, en un lugar que ha de evocarme aquel raro espíritu de mi padrino” (Miró, 1969: 341). Antes de llegar, para en el pueblo de su tío Eduardo, donde va percibiendo más y más signos de idealidad rústica, especialmente cuando su tío le presenta a la portera y su tortuga, perfecta imagen, a sus ojos, de la vida retirada: “¡Oh, gustosamente se hubiera quedado con la humilde tortuga y la portera, que parecía una borrosa imagen de paramento!” (Miró, 1969: 348). El valle de Posuna, enclave de la Olmeda, alcanza una idealización tremenda, descrito como la amenazadora tierra peñascosa: “Le remedió mirar la sierra, que se tornaba esquiva, muy abrupta. Se alzaban macizos de peñascales amenazadores” (Miró, 1969: 359); tortuosidad del paisaje que se parece a la del naufrago gongorino, que transita entre “montes de agua y piélagos de montes” y “entre espinas crepúsculos pisando / riscos que aun igualara mal volando / veloz, intrépida ala” (Góngora, 1994: 207-08). Gongorismo (imitación del héroe naufrago y peregrino de Góngora) que queda mucho más de manifiesto cuando Félix, contemplando aún el paisaje y disfrutando del silencio, reflexiona sobre su soledad reformulando el famoso verso del soneto de Góngora “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”:

Y el silencio lo envolvía, lo culminaba todo; el silencio era todo. (...) ¡Si la vida sólo debía de ser esto grande, leve, augusto, callado! Y cuando con más encendimiento apetecía ser él también inmenso y leve, trocándose en azul, en bosquejo, en silencio, en todo, en nada, (...) el trajinero o Silvio le gritaba «que tuviese cuidado y mirase a la senda». (p. 360)

Al final escala la Cumbre, momento en el que su deseo de soledad se demuestra (si al principio no lo estaba de manera suficientemente clara) suscitado por el mal de amor, pues huye de Beatriz, inalcanzable por la sombra de su marido: “Félix quiso la soledad de las altitudes, para apartarse y mitigarse de las inquietudes de sus amores imprecisos (...). Al lado de la figura de Beatriz surgía la estrecha y ruin de su marido” (Miró, 1969: 411). Allí, en esta montaña, se produce el diálogo de Félix con los cabreros, en la que el estudio de Baquero Goyanes (1973) cree ver el más descarado cervantinismo; sin embargo, esta recreación del discurso sobre la Edad Dorada (motivo que no deja de ser un lugar común en la literatura áurea, por lo que Miró no necesariamente —o no sólo— hubo de haberlo tomado de Cervantes, capítulo XI del primer *Quijote*, como se nos viene a la mente instantáneamente), bien puede estar basada —o completada— en las *Soledades* de Góngora, obra en la que igualmente el protagonista se encuentra con unos cabreros. De hecho, son muchos los motivos, antes y después del discurso de la *Soledad* primera, que se asemejan al marco en que se desarrolla la acción de esta escena en *Las cerezas del cementerio*, capítulo XVIII.

Antes de ver a los pastores (con los que se va a descansar), Félix escala una montaña que deja el mar a un lado, como una muralla (e “inexpugnable muro” hay en las *Soledades*, Góngora, 1994: 209) llena de peñascos en los que buscar nidos de gavilán; el protagonista de las *Soledades*, como ya hemos insistido, también escala, del mar, por peñascos, y así “halló hospitalidad donde halló nido / de Júpiter el ave” (Góngora, 1994: 203). Como “el can ya, vigilante” (Góngora, 1994: 215), en *Las cerezas* “los perros,

tendidos, jadeaban, dejando la llama de su lengua sobre la frescura del herbazal” (Miró, 1969: 413). Adecuado a su imaginación el contexto necesario para el bucolismo, en estilo indirecto libre, Félix exclama: “¡Oh, poderoso ingenio...!”, exclamación que se asemeja mucho a aquella con la que comienza su discurso el náufrago: “¡Oh, bienaventurado albergue...!” (Góngora, 1994: 217). Semejanza más estrecha si tenemos en cuenta que, pocas líneas más abajo Félix hace referencia a la “bienaventurada Arcadia” (p. 413). Además, los cabreros con los que comparte comida Félix “se alimentaban de leche recién ordeñada, crasa, blanquísima, que no parecía sino hecha de pedazos de nubes” (Miró, 1969: 413), de la misma manera que el personaje gongorino tomó “leche que exprimir vio el Alba aquel día, / mientras perdían con ella / los blancos lirios de su frente bella” (Góngora, 1994: 227). No sólo, como explica Goyanes (1973), es en *Las cerezas* la leche blanca, sino todo, para destacar, sinestésicamente, el mundo puro que quiere percibir Félix:

Estos hombres se alimentaban de leche recién ordeñada, crasa, blanquísima, que no parecía sino hecha de pedazos de nubes. Emblandecían el pan dentro de esas celestiales espumas. Les rodeaban miles de corderos, blancura viva y donosa; los hondos pozos les deparaban la cuajada y deliciosa pureza de la nieve. No estaban de tránsito o excursión en la montaña, sino que moraban sosegadamente en las soledades. (Miró, 1969: 413)

Hay que tener en cuenta que en este pasaje de *Las cerezas* “la adjetivación encarece una y otra vez esas connotaciones de extrema blancura: leche *crasa*, *blanquísima*; *celestiales espumas*; *blancura viva y donosa*; *deliciosa pureza de las nieves*.” (Baquero Goyanes, 1973: 298) Por su parte, también en la obra gongorina abunda el blanco, y también (Góngora es un maestro en el uso de este recurso) con abundancia de adjetivación, para resaltar las propiedades de pureza y origen: a parte de lo blanco de la leche, ya apuntado, los cabreros hospedaron al náufrago igual que “aquel *Candor primero*”, y le dieron “*limpio sayal* (en vez de *blanco lino*)” (Góngora, 1994: 227).

Señala Baquero Goyanes (1973) que uno de los aciertos de este homenaje a Cervantes es que Miró lo proyecta en su texto de manera sutil: el lector sólo tiene presente *El Quijote* por las expresiones *ideal figura*, *peregrino libro* y *poderoso ingenio*. Pero este mismo argumento se puede utilizar para defender la presencia de las *Soledades* en la novela: ya venimos insistiendo en la reiterada presencia de peñas (y sus derivados) y de todo el paisaje similar a través del que Félix llega al encuentro con los cabreros; y hemos añadido la exclamación introducida por la interjección *¡oh!*, el uso de la palabra *bienaventurada* y el de *soledades* (y ésta, no obstante, viene apareciendo, en singular o plural, desde el principio de la novela de manera reiteradísima). Podría decirse que, completando la tesis de Goyanes, las pistas literarias que deja Miró son multirreferenciales, de modo que el lector puede (debe) ver por igual el *Quijote* y las *Soledades* en *Las cerezas del cementerio*.

Ahora bien, a diferencia de las *Soledades* y en consonancia con el *Quijote*, Félix sólo percibe este bucolismo como una alucinación, que se derrumba ante el peso de la realidad. A lo largo de la novela, los mecanismos que destruyen el ideal bucólico son dos fundamentalmente: la crueldad en la naturaleza y los entresijos de la ciudad levítica (tema que será capital para sus novelas posteriores, especialmente en las de Oleza, pero del que no voy a hablar aquí, por no concernir al tema de la influencia de Góngora en Miró). La violencia animal –tema mironiano por excelencia– es lo que más claramente evidencia la contraposición entre la idealización de Félix sobre el mundo rural y la realidad completamente distinta: cuando, ante el agobio de la casa en que vive con sus tíos, se va malhumorado, el signo que definitivamente destruye lo idílico del pueblo es

la maldad que descubre en la tortuga (que había sido, junto a la portera, previamente idealizada por Félix) e incluso en sí mismo, incapaz de amarla:

Félix, violento por la poquedad y acritud de las almas, cometió la sinrazón de aborrecer al pobre galápago, y hasta lo malsinó, y enfurecióse consigo mismo, porque tuvo un fugaz movimiento piadoso de darle auxilio para que trepase... y no pudo querer. (...)

Desde el portal de don Eduardo le miraba la tortuga. Félix le vio dos lumbrecillas en los ojos. ¿Se burlaría de él?

No se reía, no se burlaba de él. La tortuga, muy quietecita, estaba devorando una mosca, que tenía las alas quebradas. (p. 355)

Con este mecanismo –la crueldad en la naturaleza–, podemos relacionar aún más a Miró con Góngora, pues ambos tratan de presentar la crueldad, lo más sórdido, encubierto por la belleza estética. En este sentido, se ha dicho que la prosa de Miró, su “densidad metafórica”, es relacionable con el modernismo y con “el Góngora depurador de cuanto feo hay en la naturaleza, el embellecedor de actor vulgares, como el siempre citado del sol secando las mojadas ropas del náufrago de la *Soledad* primera; el que convierte un trozo de cecina en «purpúreos hilos... de grana fina»” (Baquero Goyanes, 1953: 243). Los momentos crueles despiertan al Sancho que Félix lleva dentro, para hacerle ver más allá de sus ideales poéticos; no obstante, a la vez percibe el hecho con ojos que nos lo presentan escrito hermosamente, con densidad de metáforas y comparaciones que le permiten mantenerse en su ideal bucólico.

Para ello, de nuevo nos sirve el pasaje de la Cumbre. Todo lo que acontece en ese viaje son indicios de lo errado de su percepción del mundo, y muchos de estos indicios dan constancia de las fealdades de la naturaleza, presentadas, no obstante, con reminiscencias poéticas, estéticas. Es destacable el ejemplo de las moscas, sorprendidas en mitad de la grandeza de las montañas, allá donde su indigna existencia no se hubiese imaginado; pues bien, estas moscas, que la sensibilidad de Félix embellece con hermosas escenas de pobres personajes atosigados por las moscas en sus miserias, estas moscas, digo, recuerdan, creo yo, a las de Machado (poeta modernista, y neomodernista es llamada la prosa de Miró), “moscas de todas las horas”, posándose sobre “los párpados yertos de los muertos”; y en su danzar, se semejan estas moscas de Miró a la “monotonía / de lluvia tras los cristales”, también de Machado (versos pertenecientes precisamente a su libro *Soledades*, el mismo título que el poema de Góngora:

¿Moscas? ¿Moscas allí? Las oseaba exaltado, frenético de odio; su alma se deprimía, robada de la altitud a las angostas callejas de ciudad, polvorientas, abrasantes, por donde va una rapaza alta, flaca, despeinada, pobre, que lleva en sus brazos a la hermanita (...); y en las casas las moscas rebrillan y zumban entre las hebras de sol que se tienden desde las ventanas y alumbran el olvido de los viejos muebles; y las moscas suben golpeándose por las vidrieras, y algunas pisan y aletean ruidosas por encima de las que han muerto en las orillas de los cristales y muestran el palpo, las patas dobladitas, y los vientres blancos, secos, rígidos. (Miró, 1969: 411-12)

Estas moscas son a la vez la causa de desmoronamiento de la realidad idílica de la Cumbre y motivo de una nueva idealización, basada en un proceso de asociación de ideas, que no deja de ser metafórico o, al menos metonímico, muy al uso gongorino: moscas-suciedad-miseria urbana. Al punto, tan idealizadas, embellecidas, las exonera de toda culpa, justifica su existencia como fray Luis de Granada la de los insectos, que no

son sino pequeñas molestias que existen para recordarnos a Dios Todopoderoso¹. Y así, en vez de ser trasunto de Dios, las moscas lo son de la corrupta sociedad, y existen, pues, para recordarnos, hasta en lo más lejano y recóndito del mundo, sus miserias: “Félix había perdido la sensación de la grandeza de las cumbres. Pero cometía injusticia culpando a las moscas. Las pobrecitas moscas nada más representaban lo externo de esa vida agobiosa de contentos y dolores rudos, cuya memoria revuelve su poso y empaña nuestra alma cuando más alta y pulida se considera” (p. 412). Por este camino, justificándolas poéticamente, Félix puede inmediatamente seguir creyendo en el paraje bucólicamente.

Más dramático si cabe es, aunque escrito con la hipersensibilidad de Félix, el momento en que éste descubre la maldad de los pastores a los que creía gente bondadosa en su Arcadia. En este caso, la presentación estética de los hechos confirma definitivamente la mentira que ha estado creyendo Félix. Y de nuevo se consigue por medio de tropos, en este caso destacando las cosificaciones y animalizaciones. Si Góngora proponía al sol como un toro embistiendo, para secarlas, las ropas mojadas, Miró convierte a los pastores en feroces perros y a los canes en hombres inhumanos, otorgando al pasaje cierto aspecto mitológico o mágico, que, ensalzando lo cruel, a la vez permite una lectura estética del hecho, deshumanizado, por así decir. Y todo porque es la mirada del Félix, hipersensible, la que lo transmite, percibiendo a uno de los personajes humanos como a un verdadero polifemo (y aquí nos topamos con *El Polifemo* de Góngora), por su boca “profunda y horrenda como una cueva”:

De súbito, dos perros corpulentos se arrufaron siniestramente, disputándose las roeduras y los papeles pringosos del almuerzo de Félix. Se acometieron levantándose y abrazándose como dos hombres; aullaban de dolor al clavarse los pinchos de las carlancas. (...) Entonces, aquel mozállon rijoso precipitóse rebramando sobre los mastines; sus zarpas agarraron la cabezota del más bravo; se le acercó; y abrióse la boca del hombre, profunda y horrenda como una cueva; sus dientes mordieron en las fauces y encías de la bestia, y la levantó zamarreándola espantosamente del morro. (Miró, 1969: 414)

Por todo lo dicho, podemos plantearnos la posibilidad de que, detrás de los recursos utilizados para sus pasajes de ternura de la crueldad (así me parece apropiado llamar a la mirada mironiana que encuentra belleza en las escenas crueles de la vida) se vale Miró de cierto estilo gongorino (y no sólo motivos temáticos de las *Soledades*), estilo que tiene la función narrativa de convertir la realidad en belleza poética y reflejar así, con palabras, la enajenación quijotesca del protagonista. Aplicado o no a la dulcificación de la crueldad, en su visión enajenada del mundo Félix lo presenta con un lenguaje poético muy gongorino, como se demuestra en algunas metáforas: “el Sol todo los rayos de su pelo” (Góngora, 1994: 197) está muy cerca de la que dice “el mar cuajado de infinitos puñados de sol, con una malla de oro trémula y ondulante” y de la que describe “el primer oro del sol” (Miró, 1969: 322, 324). Incluso el léxico es en ciertas ocasiones muy gongorino: “columnas cuajadas de espumas” (Miró, 1969: 321).

Conclusiones: Miró, novelista

Remitir una novela de Miró a un modelo tan marcadamente poético como es Góngora –bien en lo temático (la vida retirada), bien en lo estilístico– parece servir

¹ La presencia de fray Luis de Granada es un estudio pendiente en la bibliografía mironiana. MacDonald (1973) ha demostrado, sin embargo, que Miró apenas leyó a este autor.

como medio de volver a encasillar a Miró como un novelista lírico. Nada más lejos de nuestra intención. Su gongorismo se debe precisamente a una función narrativa capital, y no exclusivamente lírica: se poetiza el mundo (estilística y temáticamente) porque así lo percibe el protagonista. De esta manera se hace de Félix quijote y náufrago a la vez y se da explicación y contexto al argumento de la obra: toda ella está escrita desde el punto de vista de Félix, de modo que el narrador, asimilando su percepción del mundo, no puede sino hacerlo tal como Félix lo percibe. Y es gracias a esto, por otro lado, por lo que cobra sentido el aspecto más crucial de la novela, estudiado por Asunción Rallo: el constante ir derrumbando las ensoñaciones bucólicas de Félix. Si al lector no se le describiera el mundo idealizado, no podría comprender el conflicto entre idealidad y realidad (entre don Quijote y Sancho) que padece el protagonista. Este conflicto es el verdadero argumento de la novela (oculto, en parte, por el otro gran tema, el del amor): la narratividad estriba, como en el *Quijote*, en ver cómo un personaje imagina el mundo de una manera que se evidencia, en el transcurso de sus peripecias (peripecias que constituyen una peregrinación vital en busca de la soledad) ficticio.

La funcionalidad narrativa del elemento lírico en Miró podría demostrarse en todas sus novelas. No obstante, parece del todo posible que, en la recepción que se le dio en su tiempo, los lectores sólo percibieran lo lírico (de índole gongorina en *Las cerezas*), olvidando –intencionadamente o no– su trasfondo novelístico capital. Especialmente si algunos de sus primeros lectores fueron los autores del 27, poetas interesados especialmente en lo lírico, más que en lo narrativo. Pero esto, más que ser un aspecto reprobable, debería suscitar la curiosidad del investigador: ¿hasta qué punto esta lectura poética de la novela mironiana (y, en el caso particular de *Las cerezas*, el estilo gongorino) influyó en la poesía del 27?

BIBLIOGRAFÍA**Obras literarias:**

GÓNGORA, Luis de (1994): *Soledades*, Madrid, Castalia.

MIRÓ, Gabriel (1969⁵): *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Estudios:

MACDONALD, Ian R. (1975): *Gabriel Miró: His private library and his literary background*, London, Tamesis Books Limited.

Artículos:

BAQUERO GOYANES, Mariano (1956): “La prosa neomodernista de Gabriel Miró”, en *Prosistas españoles contemporáneos*, Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Ediciones Rialp, pp. 173-252.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1973³): “*Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró”, en *El comentario de textos*, AA.VV., Madrid, Castalia, pp. 285-304.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1983): “Los cuentos de Gabriel Miró”, en *La novela lírica I. Azorín, Gabriel Miró*, Darío Villanueva, Madrid, Taurus, pp. 221-42.

GUILLÉN, Jorge (1972²): “Lenguaje suficiente: Gabriel Miró”, en *Lenguaje y poesía*, Jorge Guillén, Madrid, Alianza, pp. 143-79.

GULLÓN, Ricardo (1983): “La novela lírica”, en *La novela lírica I. Azorín, Gabriel Miró*, Darío Villanueva, Madrid, Taurus, pp. 243-58.

RALLO GRUSS, Asunción (1986): “Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró”, en *Epos. Revista de Filología*, II, Madrid, UNED, pp. 253-279.

IRSE DE CASA: ¿MUJERES TIPO O TIPOS DE MUJERES?

MÓNICA LEDO FERNÁNDEZ
 Universidad de Santiago de Compostela

Hoy día las feministas se encrespan ante los piropos que reflejan la tendencia paternalista del hombre, ansioso de alicortar el vuelo de la mujer y reducirla a objeto, a niña desvalida, etcétera, etcétera, [...] y se rebeló contra el destino de aquella pobre Nora y de tantas Noras de carne y hueso que fue conociendo.

CARMEN MARTÍN GAITE

Aunque según la propia Carmen Martín Gaité, sus obras no lleven intención de ser catalogadas como feministas, la que aquí nos atañe, *Irse de casa*, ofrece un amplísimo abanico de personajes femeninos, quizás aparentemente fieles reflejos de conocidos prototipos de mujer, o tal vez un intento de mostrar una realidad en la que conviven modelos únicos y diversos, atípicos o prototípicos, pero en todo caso con particularidades dignas de análisis. Tratar de hablar de feminismo es siempre complicado, pudiendo resultar doblemente complejo el caso del feminismo en España en época franquista, por ello no trataremos de discutir las posibles lecturas feministas de la obra, sino que más bien nos centraremos en presentar *las Noras* que Gaité reunió en esta ocasión. La eterna búsqueda de uno mismo, el cambio de dirección, la duda en un cruce de caminos: todo esto es lo que espera a aquellas que deciden irse de casa y lo que nunca experimentarán aquellas cuyos miedos se lo impiden. El objetivo consiste en contrastar las actitudes tan diversas de los personajes femeninos de Carmen Martín Gaité, y demostrar que, a pesar de las distancias, también hay ciertas similitudes entre ellos, pues todas y cada una buscan vías de escape que las puedan sacar de la rutina y conducir las a un atisbo de felicidad.

El eje en torno al que gira la obra es Amparo Miranda, personaje que introduce y se cruza con otros personajes desde el momento en que decide *irse de casa*, para encontrarse a sí misma. Sería interesante introducir con mayor detalle todas las mujeres que forman la telaraña de esta obra, pero puesto que resultaría muy difícil hacerlo con la brevedad requerida, nos limitaremos a dar pinceladas sobre las más destacadas, especialmente aquellas más cercanas a Amparo, para lo cual articularemos el presente trabajo por apartados.

1. *Mrs. Drake en busca de Amparo*

Mujer madura, muy bella, entre presente y ausente en la obra, los primeros datos que se nos dan de Amparo proceden precisamente de una extraña, de un personaje que en cierto modo tiene como única función la de introducirla, Florita. Al dirigirse a Jeremy, la joven afirma: “la voz no va a querer prestarla tu madre; si habla sola será porque tiene secretos, todas las madres los tienen. Y nos cuentan una verdad a medias. Sabemos muy poco de nuestras madres” (p. 12). Pronto nos damos cuenta de que lo que dice se aplica con total exactitud a Amparo, una perfecta desconocida no sólo para sus hijos, sino incluso para sí misma. Está presente en todo momento para el lector, quien la acompaña en su viaje y lamenta sus lágrimas, pero es una sombra, una especie de espectro para el resto de los personajes que, a pesar de tenerla en mente, no se dan cuenta de su presencia.

María, al comienzo de la obra, se refiere a ella haciendo alusión a *The Lady Vanishes*, ya que su madre ha desaparecido dejando como única explicación una carta más bien poco explicativa. Recrimina su actitud misteriosa, mientras que Jeremy, su hermano, parece comprender que su madre tiene sus propios fantasmas, con los que mantiene una lucha desde que “mandaba cerrar la puerta del cuartito para que no saliesen ni ruidos ni olores de allí, [y ya entonces] estaba también cerrando la de su propia alma” (p. 17).

Cuando Amparo decide emprender su viaje y tratar de encontrarse a sí misma, María y Jeremy se sienten perdidos: no tienen su apoyo económico, ni tienen realmente idea del porqué de su partida:

–[...] se engaña creyendo que va a encontrar una bocanada de *olvido* en el lugar adonde se dirige. O tal vez no se engaña. Lo sabe. Es un viaje suicida.

–No sabemos dónde está, Jeremy, ¡qué testarudo eres! Siempre ha asegurado que allí no volvería, y ni siquiera a papá lo llevó nunca.

–Da igual. Ahora ha querido volver. Para qué, no lo sabemos ni puede que lo sepa ella misma. Pero ha vuelto allí. [...]

–La semana que viene es su cumpleaños. ¿No te acordabas?

–No. ¡Es verdad! ¿Y crees que necesita *revisar el pasado* como la señora de tu película?

–Claro, está copiando mi argumento. Se lo he contado varias veces, en versiones distintas... (p. 23. *Cursiva mía*)

¿Es ésta la clave de la esquiva personalidad de Amparo? ¿Se debe todo a su afán de volver al pasado simplemente para revisarlo? Quizás busque algo más, algo que María y Jeremy ni se imaginan, algo que ni siquiera se imagina ella, o... se niega a imaginarse. ¿Qué esconde su pasado? ¿Ha olvidado algo que necesita recordar? Ahora que el sueño americano se ha hecho realidad, ¿añora la vida de antaño y prefiere su ciudad natal a la gran manzana? El paso del tiempo deja huella en el cuerpo y Amparo la borra mediante la cirugía pero, aunque oculta, la marca sigue ahí, igual que los recuerdos. Ella intentó esconderlos, pero al final se dio cuenta de que para borrarlos es necesario retenerlos, sin tratar de olvidarlos. Por este motivo tiene que emprender un viaje de auto-búsqueda. Su identidad no está perdida, pero sí incompleta, pues ella misma ha tratado de mutilarla. Ahora, tras la muerte de su marido, sin su madre, y con unos hijos –y nietos– que dependen de ella, se siente más sola y responsable que nunca, necesita volver a sus raíces para encontrar la fuente de energía que tantas veces la impulsó a seguir adelante.

De Nueva York a provincias el trayecto no es corto, y una vez llegada allí, Amparo tiene miedo a enfrentarse consigo misma. Lleva años siendo Mrs. Drake y volver a ser –aun únicamente en el recuerdo– Amparo Miranda, la hija de la costurera, la aterroriza. Le cuesta enfrentarse a miedos, pero sale a la calle aún siendo rondada por el desasosiego:

Estoy aquí, y he venido yo sola, ¿no es bastante?, yo soy yo, la que he ido siendo a través de los años, unas veces me he dado cuenta de cómo cambiaba, y otras no, se acumulan los estratos de miedo y de amor propio, de ilusión y de desafío, de engaño y de desengaño, de ira; y esa que veo vestida por Gucci contiene también a la que lloraba sin saber por qué encerrada en un retrete con ventanuco al patio... (p. 41)

Después de cuarenta años, visita de nuevo “la ciudad que más amaba y mejor conocía, la que menos la quiso y la conoció a ella” (p. 41), pero ahora han cambiado las cosas: Amparo no conoce la ciudad, y tal vez ésta la reciba con los brazos abiertos, y aunque el miedo a lo desconocido y la dolorosa nostalgia de lo conocido le impiden ser positiva, es consciente de que ella, como su madre, lo consiguió todo gracias a su fuerza

de voluntad, “pumba, cataplumba, plas, hasta que se situaron” (p. 30), de modo que nuevamente echa mano de su voluntad y se adentra en el Olvido.

Después de la regresión, todos la describen como una mujer muy guapa y elegante. Enamora al joven zarzuelero, quien ensalza su inteligencia y cultura ante un Agustín que no ha tenido ocasión de disfrutarlas pero que, ante tal aparición, no puede menos que alabar su belleza. Amparo es un personaje cuidadosamente modelado, de una complejidad psicológica estudiada, lo que hace posible su salto de la España herida a la gloriosa América sin posibilidad de fracaso material y con posibilidad de cura en el aspecto moral, de manera que el sueño americano se hace realidad para nuestra Alicia particular, dividida entre las maravillas de un país y el otro, al mismo tiempo Cenicienta, deseosa de encontrar a su verdadero príncipe. Cuando se acerca a explorar la zona del Ensanche con la esperanza de reencontrarse con él, no muestra demasiado empeño, pero sus acciones nos revelan que, sin embargo, lo que más ansía es hallarlo¹.

1.1. *Mrs. Drake* vuelve a casa: *reencuentro con Amparo* y... *RAMONA*

Amparo descubre que su visión del pasado y del presente siguen teniendo aspectos en común, como su interés por pasar inadvertida:

procuraba ver sin ser vista. La madre le había dicho: “Cuantas más cosas sepas de ellos y ellos menos de tu vida, más te librarás de encontronazos en un terreno que no dominas [...]”, y Amparo, acostumbrada al lenguaje de los cuentos de hadas, les veía a esos consejos una mezcla de atractivo y bruma [...] (p. 135).

Su madre le dijo que era hija de soltera cuando su padre se murió. Ella tenía trece años, y le hubiese gustado saber más de él, pero lo único que supo de aquel militar que la había engendrado fue la respuesta de su madre “se llamaba Cosme” (p. 136) y una pulsera de oro que recibiría a los quince años. Ramona advierte a su hija de la naturaleza irracional de los hombres, sin entender el dolor de Amparo. No es capaz de darse cuenta de que lo único que la muchacha quisiera es cariño. Tiene sus propias ideas y desde la infancia de su hija, la única perspectiva que acepta es la suya propia, tratando además de imponérsela a Amparo. De ahí que le aconseje que no deje entrever su personalidad a los demás, que no acepte regalos de gente acaudalada y que no abandone nunca el empeño en el trabajo, sin pararse a pensar lo que ella opina al respecto. Ramona tiene deseos de éxito para Amparo, y no advierte que por un posible futuro, está privándola de vivir su presente. Para ella la base es el dinero y lo importante es conseguir todo lo posible para que Amparo no tenga que vivir tan pobremente como ella. Su hija sin embargo patrocina otros valores, y de ahí el conflicto con su madre, que tantas veces le hace llorar a ella y a la niña del espejo de luna, de igual modo que a la inteligente trabajadora de las Naciones Unidas, una belleza que domina cuatro idiomas y que tiene a los hombres a sus pies, pero inevitablemente sigue derramando lágrimas.

1.2. *Entre Mrs. Drake* y *Amparo*: ¿*Ramona para María*?

María, una “joven alta y de pelo corto, que llevaba un blusón de colorines” (p. 14) mantiene una relación tan estupenda con su hermano como parece mantenerla mala con su madre. Embarazada por segunda vez del griego del que se ha separado, tiene serios

¹ Como amor platónico –y amor, sin más, a pesar de todo y todos– que representa Abel Bores, su búsqueda se sitúa también en el reino de lo onírico, y de ahí que ella quiera y no quiera encontrarlo, en un intento por distinguir la fantasía, dulce realizadora de sus deseos, de la realidad ambientada en un mundo muy diferente.

problemas económicos. No se nos habla de su trabajo, no sabemos si lo tiene, si busca la ayuda de su madre para empezar, o si pretende vivir de ella. No es soñadora, como su hija Caroline –aunque por su forma de vestir y su humor infantil podríamos pensar que sí–, ni es positiva como la abuela Ramona –quien creía ciegamente en el futuro entendiendo el trabajo como motor.

Parece que María, como Ramona en su día, ya ha dejado de querer para ella y sólo se permite seguir soñando para su hija Caroline y su bebé. La diferencia está en que Ramona actuó y obligó a actuar a Amparo, mientras que ella ni actúa ni puede hacer actuar a Caroline, y se limita a esperar la mano de su madre, tal vez sintiéndose tan incompleta como ella². No obstante, a pesar de ello, quizás la historia se repite: tal vez Amparo no está prestando la suficiente atención a los sentimientos de su hija. No la está presionando, como su madre hizo con ella, pero puede que tampoco la sepa escuchar. Quizás al irse de casa se remodifique su tiempo y su espacio, ayudando a ambas, madre e hija, a reflexionar.

1.3. *Amparo: el sueño se hace realidad, el pasado revive en el presente.*

Una asección revela su condición melancólica, su anclaje en un pasado dirigido por su madre y las circunstancias que le habían tocado vivir, e incluso, subconscientemente, por sus propios sueños: “Estoy siempre sola –dijo ella–, es mi condición” (p. 139). ¿Hay algo más triste que la soledad? ¿Algo más deprimente que perderse en la calle del Olvido sin encontrar la salida? ¿Algo más desconcertante que la sensación de haber dejado un pedazo de uno mismo atrás, sin saber exactamente cuándo ni dónde? ¿Algo más estremecedor que culparse a uno mismo por sentir hastío y seguir adelante con la máscara de la felicidad absoluta a cuestas? Afortunadamente, Amparo no representa “la mujer liberada” (Carbayo Abengózar, 1998: 81) ya que, por fin, logra verdaderos cambios en su vida: Olvido se cruza con Amparo, las calles confluyen, y Mrs. Drake llega al final del Olvido recordando su pasado para desembocar en Amparo, augurio de un feliz encuentro que supone el amparo de Amparo, Abel Bores.

2. *Olimpia: los sueños, sueños son, pero yo no quiero realismo, quiero magia*³

Olimpia, como “hija del marqués de San Hermenegildo, nadie podía, ni empeñándose, achacarle falta de clase”, pero sus extravagancias rayaban en lo inadmisibles” (p. 32). Transformada en una solitaria, se rumorea que roza la locura, aunque el doctor Agustín Sánchez –quien la aprecia y la admira– únicamente le ha diagnosticado insomnio y ciclotimia⁴.

Su mayor afición es la fantasía, y la lleva hasta el extremo, haciendo su propia *performance* de la vida para no sentirse tan sola:

Le gustaba hablar con el silencio, un vicio antiguo de niña rica, caprichosa y sedienta, imaginarse interlocutores voraces y estimulantes. Y trataba de alargar aquella

² Amparo siente que ha perdido una parte de su pasado y, aunque el caso de María sea muy diverso, podemos pensar que su hija siente que también le falta algo, quizás no perdido sino probablemente aún por hallar.

³ “I don’t want realism. [...] I’ll tell you what I wan. Magic!” (Williams, 1980: 203–204). Son las palabras de Blanche DuBois en *Un tranvía llamado deseo*, reflejo de los deseos de una mujer que, como Olimpia, prefiere la seductora fantasía a la no siempre agradable vida real.

⁴ Ciclotimia: de un estado de euforia, se pasa rápidamente a la depresión.

fantasía mediante toda clase de artificios verbales hasta que se daba cuenta de que eran eso: viles trucos, y entonces se le pinchaba el globo. (p. 85)

Olimpia es uno de los personajes más entrañables de la obra, a pesar de *quedarse en casa*. Detrás de su locura se esconde una innegable cordura, un deseo de asimilar conocimiento del mundo y lo que éste pueda aportar. Para ella, el sur está en “donde se pierde el norte” (88), ya que el sur es “caos, confusión, alboroto, mezcla”, tal y como ella afirma, de acuerdo con los personajes de Capote o Tennessee Williams.

Su capacidad para soñar se remonta a la infancia, y afecta a todos los ámbitos de su vida, no siendo el amoroso una excepción, pues “solo quería crecer para llegar a conseguir que la llamaran muñeca” (p. 87) y

[...] muñeca; en el cine en blanco y negro de los años cuarenta también se oía con frecuencia ese piropo, o nena, traducción de *baby*, que viene a ser lo mismo en cuanto a la intención de convertir a Noras en las esposas obedientes y enamoradas. Pero ella prefería muñeca. Suspiró. No había tenido suerte. Tal vez porque tanto en el vestir como en los ademanes cultivó deliberadamente una imagen que tiraba a algo masculina, el tipo de belleza que menos se llevaba en sus tiempos y que ahora hacía furor. (p. 89)

Como prueba la anterior cita, a Olimpia podría achacársele una imagen masculina, y quizás por ello “Se casó tarde y como por cansancio” (p. 87) y nunca ejerció como madre. Ni siquiera vio cumplido su sueño de convertirse en la muñeca de alguien, puesto que “Damián, su difunto marido, aunque era más machista que nadie, nunca la había llamado muñeca” (p. 87). Por otro lado, se nos deja claro que Olimpia sentía atracción sexual por Amparo. De ahí la carta apasionada que le envía a los Estados Unidos, deseando que el amor que siente por ella sea correspondido, e incluso atribuyendo la “huída” de Amparo a esto. Pero, muy a pesar de Olimpia, Amparo está tan segura de que no siente por ella nada más que amistad, como lo está de que siente mucho más que eso por Abel Bores. En el fondo, Olimpia lo sabe, pero prefiere seguir soñando. Es simpática y divertida, maternal⁵ y juvenil a la vez. Es un personaje entrañable que se gana al lector con facilidad, y a pesar de perfilarse como la desviada – mental y sexualmente– de *Irse de casa*, sin duda se escapa de prototipos. Su jovialidad nos la hace ver más próxima y tratamos de entender sus fantasías de niña adulta que se crea su propia célula en donde todo es como a ella le gusta; pero en cierto sentido, como Blanche DuBois en *Un tranvía llamado deseo*, tiene que perder el norte para, a través de la magia, encontrar el añorado sur.

3. *Manuela Roca: adiós mundo cruel*

Mujer de leyes enfrentada a la agonía de su divorcio aún enamorada, Manuela está en boca de sus vecinas, ya que su *fracaso* matrimonial desata comentarios sobre su persona antes no pronunciados: “El capricho de las feas a los cincuenta años, hija, y que creyó que lo iba a dominar, pero de eso nada” (p. 36). Pero a Manuela sólo le interesa su marido Agustín; de ahí que siga amándolo tras la dolorosa separación, ignorando la opinión social –incluyendo ésta la de su propio padre, don José Manuel, para quien ella era “más que una hija, mucho más” (p. 47), por su firmeza, un valor que no había heredado de su difunta madre.

⁵ Lo vemos por el modo en que trata a Agustín, a pesar de que nunca tuvo hijos con su marido, al que ni siquiera sabe si algún día quiso.

Su estado de desesperación y soledad es tal que no duda en hacerle confidencias a Rufina, su asistente, tal y como las mujeres de la escena del teatro clásico español, “malcasadas rebeldes y marisabidillas”, pero al contrario de lo que le sucede a Manuela,

Ellas nunca lloraban, inventaban tretas para esquivar la vigilancia paterna o marital, escribían cartas, burlaban a varios enamorados, se disfrazaban de hombre, y si llegaba el turno de las lágrimas fingidas, en cuanto el amante despechado hacía mutis, eran sustituidas por una risa triunfal, compartida al unísono con la criada encubridora. ¡Qué envidia sentía de repente por aquellas Cristicas, Dianas y Fenisas, tan atrevidas, tan ágiles! (p. 57)

Se nos dice que su matrimonio “tardó en consumarse y se consumó mal”, insinuando una posible tendencia homosexual de Agustín, pero Manuela lo justifica inmediatamente auto-culpándose de frigidez. Cuando se cruza con Amparo, se siente mal al hacer su propia interpretación de un cuadro del Museo Municipal: “es que estaba pensando antes que ese árbol de la vida lo llevamos por dentro, y nos están serrando el tronco y no nos damos cuenta” (p. 69). Ahora esta *roca* se está erosionando con mucha rapidez. Al contrario, la sabia que recorre el firme tronco de Amparo comienza a cobrar vida de nuevo en este momento de su viaje, representando ambas mujeres un recorrido opuesto.

4. Valeria Roca: ¿independiente?

Hija de Andrés Roca, hermano mayor de Manuela, mantiene muy buena relación con su tía, pero no con su padre, ante quien sí se nos presenta como una verdadera *roca*. Su descripción responde a la de

una de las primeras chicas de su generación que se largó de casa a los diecisiete años, determinada a no volver a pedirle un duro a su familia, porque no los aguantaba. Había vivido un par de años en Ibiza. Ahora con treinta años, era una periodista atrevida y brillante, en perpetua huida de la mediocridad. Dirigía un programa muy famoso en la radio local y también llevaba con otros jóvenes una revista de poesía, *Tamiz...* (p. 70)

Totalmente cegada con su novio Pedro, cede en la convivencia. A pesar de su modernidad y su carácter independiente, depende emocionalmente de él. Sin embargo, ni el cansancio ni los obstáculos pueden con esta heroína que, aunque entrecortadamente, sigue respirando.

5. Rita Bores: ¿niña pija o mujer diez?

Hija de Abel Bores y antigua amiga de Valeria, vive aún con su padre, con quien dice mantener una relación estupenda, hasta el punto de establecerse entre ellos un vínculo de confianza envidiable. Huérfana de madre, se nos define entre pija –por “superprotegida” y por el “tono gangoso que sigue arrastrando al final de las frases”– y guapa –“tostadísima, deslumbrante, era una de las chicas más guapas de la ciudad”– (p. 123). Siente pena por Valeria, porque conoce los escauceos de Pedro con Alicia, una joven anoréxica por la que también siente pena. Compara a ambas uniéndolas bajo el arquetipo común de “víctimas de la incompreensión familiar” (p. 123) y se siente afortunada. Ella es la única que se encuentra bien en casa, pero en el fondo, alguna de

sus circunstancias –la relación con su novio, por ejemplo– le produce cierto desasosiego.

6. Alicia: entre confusión y claridad

Joven paciente de Agustín Sánchez, padece anorexia y su caso se presenta complicado. Siente pena por su madre, y al mismo tiempo la odia porque no ve en ella más que una amargada. Por otro lado, se siente mantenida por su padre, y no le gusta esta sensación, de modo que encuentra en Andrés un modo de relajarse. Sabe que está con Valeria Roca y que para ella Andrés es mucho más que sexo, pero no le importa, lo único que quiere es sacarle partido ella. Es un personaje en proceso de formación, pero no es una simple niña anoréxica, sino que apunta a una complejidad psicológica notable.

Conclusión

Como hemos podido comprobar, los efectos del pasado en la vida presente de cada personaje son evidentes: Amparo necesita una especie de borrador para reconstruir su propia historia, Olimpia re-escribe el guión de su vida soñando, Manuela Roca rompe con el pasado por medio del suicidio, Valeria se decanta por la resignación, y Alicia está intentando forjarse el suyo. Todas ellas responden a primera vista a prototipos de mujer claramente definidos pero, en realidad, cada una tiene características que la acercan a las demás, y que al mismo tiempo la separan. En definitiva, cada Nora es diferente porque, como diría Simone de Beauvoir (2000: 101), “la naturaleza no define a la mujer: la mujer se define incorporando la naturaleza en su afectividad”.

BIBLIOGRAFÍA

- CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes (1998): *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- DE BEAUVOIR, Simone (2000): *El segundo Sexo. Los hechos y los mitos*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1999): *Irse de Casa*, Barcelona, Anagrama.
- ROLÓN COLLAZO, Lisette (2002): *Figuraciones: mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y ¡Hola!*, Madrid, Iberoamericana.
- WILLIAMS, Tennessee (1980): *A Streetcar Named Desire*, New York, New Directions Publishing Corporation.

DE BURGOS Y MARTÍN GAITE: “LITERATURA FANTÁSTICA” Y “LITERATURA DE MUJERES” DEL XX

ANA LOZANO DE LA POLA
Universitat de València

Si no conoces la respuesta, discute la pregunta
CLIFFORD GEERTZ

Es complicado, aunque no imposible, intentar defender que a partir del análisis de dos relatos breves como el que vamos a hacer a continuación, podamos extraer algún tipo de conclusión teórica amplia y que, de alguna manera, justifique un título tan ambicioso como el que lleva esta comunicación; la intuición de que esta estrategia era, no sólo lícita, sino tremendamente productiva en el terreno de la Literatura Comparada, se fue convirtiendo poco a poco en justificación del trabajo que estoy desarrollando desde hace unos meses. Por lo tanto, situémonos; vamos a comparar dos relatos, “El perseguidor”¹, de Carmen de Burgos del año 1917 y “La mujer de cera”² de Carmen Martín Gaité, de 1954. Vamos a realizar esta comparación partiendo tanto del estudio clásico sobre literatura fantástica de Todorov³ como de alguna de sus relecturas posteriores; la estructura en la que aparece lo fantástico en estos dos relatos nos va a servir como plantilla para descubrir, luego, qué hay de fantástico en la construcción de las categorías literarias que propongo; pero no adelantemos acontecimientos, vamos a empezar por el principio...

1. Primer recorrido: genología

Los dos relatos que vamos a comentar comparten una estructura y una temática muy similar a pesar de estar separados por más de treinta años; en realidad, es un molde de relato que podríamos rastrear en muchas otras piezas de muy distintas épocas.

“El perseguidor” es la historia –contada por un narrador externo– de Matilde, la hija de una familia acomodada de Córdoba que, harta de la vida provinciana que le ofrece su entorno, decide casarse con el primer señorito “que le habló de vivir en Madrid”. Pocos meses después de su boda y antes de partir, su marido muere y ella hereda una gran fortuna que emplea en su traslado a la capital. Esta decisión acarrea las habladurías de toda su ciudad natal pero ella, que persigue el ideal de la “mujer nueva”, de la “mujer libre” decide, una vez aburrida de la vida en Madrid, dedicar su vida a viajar por Europa para alejarse de lo vulgar de las costumbres españolas; sus viajes transcurren dichosos hasta que, una Nochebuena en Venecia, al dirigirse a la misa del gallo –para no estar sola en su habitación– se siente perseguida por un “hombre de pueblo, vulgar, vestido en esos tonos pardos, confusos [...] oculto entre la gorra y el cuello levantado de una gran pelliza también gris”. Este mismo personaje, que en principio no es más que la proyección del miedo y de la nostalgia de su familia que siente la protagonista en esta noche va, poco a poco, convirtiéndose en el motivo sobrenatural del relato cuando se le aparece en diferentes lugares alejados: en las ruinas de Pompeya cuando viaja a

¹ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen (1989): *La flor de la playa y otras novelas*, Madrid, Castalia.

² MARTÍN GAITE, Carmen (1994): *Todos los cuentos*, Barcelona, Destino.

³ TODOROV, Tzevetan (1974): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Nápoles, en una orilla del Rhin cuando está en Suiza, en Copenaghe, e incluso, en Londres, primero en las cercanías del Tower Bridge y, más tarde, cuando ya no se atreve a salir de la casa donde se hospeda, en le mismo jardín de ésta. Este punto es, entonces, el que consideraríamos con Todorov el clímax de lo fantástico en el relato: si en un primer momento la figura del hombre de la pelliza era claramente, incluso para la protagonista, la proyección de ese miedo a la soledad, de ese peligro inminente al que, según sus familiares y amigos, está expuesta toda mujer que viaje sola, poco a poco, y con la repetición en lugares tan diferentes hace que la protagonista llegue a preguntarse si existe realmente ese hombre; es hacia el final del relato cuando aparece la duda acerca de lo sobrenatural de ese personaje que parece perseguirla. La vacilación que se produce en Matilde al encontrarse ante un acontecimiento sobrenatural, encarnaría lo fantástico del relato. La respuesta a esta vacilación y a la “enfermedad nerviosa que el último susto le produjo” se da en el último fragmento, a manera de epílogo, donde se describe el viaje que Matilde hace en tren por Castilla con su nuevo marido, Daniel y en el que se nos dice:

“Ahora se sentía satisfecha, feliz, en una vida sanamente equilibrada. Había ocultado cuidadosamente a su marido la parte que, el deseo de verse protegida, tomaba en su casamiento, y al crearse su hogar libre, sereno, sano, en el que no era la sacrificada, se sentía dichosa”

En el relato de Carmen Martín Gaité sucede algo similar; el protagonista cuenta en primera persona y en presente la aparición en el metro de una mujer que le enseña, sólo a él, el cadáver ensangrentado de un bebé que lleva en los brazos. Al llegar a casa, después de ver la cama deshecha tal y como la dejó por la mañana, encuentra una nota en la que su mujer, Marcela, le dice que se ha marchado. Muy nervioso, sale hacia la taberna donde se encuentran sus amigos pero vuelve a tropezarse con la mujer del metro, que ahora ya no lleva el niño en brazos y se ríe mirándole; asustadísimo, coge un taxi hasta su destino y pasa el resto de la noche bebiendo. Cuando, ayudado por sus amigos, regresa a casa, sabe que aquella mujer, que él relaciona en su delirio con Marcela, está en la entrada sentada y que es una mujer de cera: “No había alzado la cabeza, no se extrañaba de verme entrar borracho; no me pedía explicaciones. Ni me las daba”. Intenta dormir, pero el miedo a la mujer de cera en el pasillo le hace delirar cada vez más, y acordarse de Marcela, de cómo si ella estuviese, le quitaría la ropa, le pondría el pijama, le llevaría una aspirina... Pero, cuando está amaneciendo, escucha unos pasos que se acercan por el pasillo poco a poco: “Atacado de terror indescriptible, di un grito, cerré los ojos y me tapé la cabeza con las sábanas, sujetando el borde con todas las fuerzas de mis puños cerrados”. Desde la escena del metro hasta este pasaje constituiría la vacilación fantástica del relato; el protagonista –y el lector– dudan todo el tiempo de si la mujer de cera se trata de una aparición sobrenatural o de la proyección del miedo a la soledad de Pedro –como en el caso de Matilde del relato anterior. La solución es también similar a la que propone de Burgos, pues los pasos por el pasillo son los de la propia Marcela que vuelve llorando y diciendo: “Perdóname, ya he vuelto, ya he vuelto...; no podía estar sin ti. Yo no puedo sin ti, seas como seas. Ya he vuelto. Perdóname.”

Siguiendo las indicaciones de Todorov, este fantástico, que es sólo un límite, una frontera de vacilación, acaba en ambos relatos resolviéndose hacia lo que él llama “lo fantástico-extraño”, es decir, aquellos acontecimientos sobrenaturales que, finalmente, son explicados de manera racional y, más concretamente, de lo que él llama relatos de “lo real-imaginario” en los que la aparición de lo sobrenatural se debe a desequilibrios emocionales –en el caso de Matilde– unidos al efecto de la bebida –en el caso de Pedro.

Además, como sigue explicando Todorov, el elemento sobrenatural está en ambos casos relacionado directamente con la naturaleza misma del relato clásico, de la narración, en el que un elemento distorsionador –el hombre de la pelliza gris o la mujer de cera– rompen un equilibrio inicial y propician la búsqueda –el desarrollo de la acción– de un equilibrio final.

Ahora bien, llegados a este punto, debemos abandonar las líneas marcadas por Todorov en el último capítulo de su obra, pues no nos sirven para dar cuenta de la solución final que proponen nuestros relatos; según este autor, lo fantástico representaría siempre una transgresión de la ley, la manera en que los autores pueden hablar de lo que está censurado por la sociedad de tal forma que cuestionen el sistema de reglas preestablecidas que la rigen. En nuestros ejemplos, la aparición de estos seres no suponen, de ninguna manera, la transgresión de una ley, sino el castigo que hace a los personajes volver a someterse a las reglas del juego social de las que se habían apartado, en ambos casos, al matrimonio.

Si seguimos la propuesta que Ricardo Reis⁴ hace en su artículo, intentando releer las tesis de Todorov, podremos ir un poco más allá en el análisis: según este autor, lo fantástico es siempre un “discurso doble” en el que se contraponen, siempre en tensión, por una parte, el discurso de la realidad –entendida como el recorte que la cultura y la ideología hacen de lo Real– y, por otra, el discurso de lo fantástico, de lo sobrenatural. La contraposición de ambos discursos en un mismo nivel y las tensiones que entre ellos se generan es lo que demuestra y denuncia, sobre todo en el s. XX, lo aparente y artificial que es “la realidad” considerada como cotidiana. Según Reis, el problema de Todorov es el no darse cuenta de que, en el s. XX, lo fantástico requiere una manera de leer que él le negó, la lectura alegórica, entendiéndolo por alegoría el texto de lo censurado, de lo que denuncia las prohibiciones a las que él mismo está expuesto.

En los dos relatos que hemos elegido, la tensión entre los dos discursos que se proponen, se resuelve, finalmente, con la victoria del discurso de la realidad sobre el de lo sobrenatural; el castigo, en primer lugar a la mujer que, emulando a las inglesas, quiere vivir viajando sola por Europa, o al marido que intenta huir de una realidad hostil en la taberna cada noche y que descuida a su mujer, es el mismo: la aparición de un personaje sobrenatural que les persigue, les aterroriza como recordándoles que deben volver al camino marcado, al matrimonio. Lo fantástico aquí representa, por lo tanto, no lo que está fuera, más allá de la realidad, censurado por ella, sino que personifica las reglas naturalizadas que la configuran como tal, aquéllas que no se cuestionan; podríamos decir, con Rosie Jackson⁵ que “lo fantástico moderno es lo oculto de la cultura”, pero en el sentido de que desenmascara los mecanismos que la constituyen como tal haciendo que los percibamos como represivos. Por eso, la solución final de los dos relatos tiene que ser tan frustrante: si lo fantástico representaba esa situación incómoda entre lo real y lo maravilloso, la solución final, el giro hacia lo fantástico-extraño, es la derrota de un deseo aplastado por un orden cultural que le niega toda posibilidad de huida.

Por lo tanto, si bien la estructura del género fantástico descrita por Todorov nos sirve para dar cuenta del funcionamiento interno de nuestros relatos, nos debemos apoyar en autores posteriores como Reis y Jackson para observar qué hay de destabilizador en ellos, no en cuanto al tema, cuya solución no hace más que apuntalar

⁴ REIS, Ricardo (1980): “O fantástico do poder e o poder do fantástico”, *Ideologies and literature*, 13, III, pp. 3–22.

⁵ JACKSON, Rosie (2001): “Lo «oculto» de la cultura”, en *Teorías de lo fantástico*, ed. D. Roas, Madrid, Arco Libros, pp. 141–152.

con fuerza el sistema patriarcal al que pertenecen, sino en la puesta en evidencia de lo que se construye como “discurso de la realidad”.

2. Segundo recorrido: genealogías

Como avisábamos al principio, el análisis estructural comparado de ambos relatos nos da la pista con la que entrar en el segundo término propuesto por el título: “literatura fantástica”, por una parte, y “literatura de mujeres”, por otra. En ambos casos, vamos a ver de qué manera nos sirve la aparición de un elemento sobrenatural como evidenciador de lo artificial de un discurso presentado como “realidad”⁶.

Para ver el primero de los niveles, el de la “literatura fantástica”, en que podemos observar lo que voy a llamar el fantástico teórico y que pone en entredicho la misma “realidad” y “objetividad” del discurso que habla sobre literatura, me voy a limitar al estudio de una sola antología, cronológicamente la última sobre literatura fantástica española recogida por Alejo Martínez⁷, no sin señalar que las mismas conclusiones serían válidas si nuestra atención se fijase en la mayoría de antologías y de discursos teóricos y críticos sobre literatura fantástica en el ámbito español.

Esta obra que basa su selección, según el antologador, en “razones sólidas de orden estético”, reúne más de cien relatos y fragmentos de obras escritos por más de cincuenta autores diferentes que clasifica tanto cronológica como temáticamente. Es al repasar sus dos índices cuando, de repente, sobreviene lo sobrenatural, la vacilación, la duda acerca de qué es aquello que estamos examinando y que se nos ha presentado en el prólogo como “un perfil amplio y generoso de una tendencia de la literatura española poco conocida”; dos nombres: Emilia Pardo Bazán primero y Rosa Chacel después. Dos nombres de mujer y tres relatos en un total de cuarenta autores y sesenta y cinco fragmentos que dedica al siglo XIX y al XX⁸. Es evidente que la sombra de estos dos nombres se convierte ahora, ante nosotros, en el hombre de la pelliza gris –o en la de la mujer de cera si se prefiere– que nos persigue repitiéndose en muchas otras antologías, en muchos otros estudios críticos, en historias de la literatura, en libros de texto, en programas de asignaturas en todos los niveles de enseñanza, etc., y que parece pellizcarnos para que no nos dejemos engañar, para que seamos conscientes de que las cosas no son lo que parecen “en realidad”, de que el discurso sobre literatura no es más que otra forma de construcción de esa “realidad” realizada desde una posición y desde un poder determinados que se resiste a reconocerse y a que lo reconozcamos como tal. Si, como señala Borges, en la construcción de la realidad del mundo hemos consentido

⁶ En definitiva, propongo una línea de estudio que se sitúe en lo que Foucault llamó, en *El orden del discurso*, el “aspecto genealógico”, que esté a la vez en el interior y en el exterior de los límites de control que configuran un discurso para cuestionarlo.

⁷ MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo (1994): *Antología española de literatura fantástica*, Madrid, Valdemar.

⁸ Como señala Cruz Casado (1999: 256), estas dos mismas autoras son las únicas que aparecen en la antología de J. L. Guarner (1969) y las únicas españolas en la de J. A. Molina Foix (1989); en cuanto a la literatura crítica, es significativo que en estudios tan importantes como *Literatura y Fantasía* (1982) o *Literatura fantástica de lengua española* (1987), ambos de Antón Risco, sólo aparezca brevemente comentada alguna obra de Emilia Pardo Bazán. El número especial que *Anthropos* dedica a la literatura fantástica y, más concretamente, el artículo del mismo Cruz Casado (1994) dedicado a literatura española y en donde, de nuevo, sólo aparece comentada la obra de Pardo Bazán, o en el artículo de A. Martín-Maestro (1991), en el que aparecen más de treinta autores y sólo dos autoras (Rosa Chacel y Ana María Matute), serían otros ejemplos claros donde podríamos observar la aparición este fantástico teórico.

“tenues y eternos *intersticios de sinrazón* para saber que es falso”⁹, Emilia Pardo Bazán y Rosa Chacel serían, es este caso, sus denunciantes.

Si nos fijamos ahora en lo que llamamos “literatura de mujeres”, estaremos de acuerdo en que se trata de un término cada vez más utilizado por el discurso que habla de literatura, es decir, obras teóricas, críticas, pero también que sostiene un buen número de colecciones editoriales, de revistas, de grupos de investigación, de cursos universitarios, etc. Si miramos hacia atrás, la construcción de esta categoría literaria es uno de los objetivos perseguidos por el desarrollo de la teoría literaria feminista en el último tercio del s. XX y que se crea como estrategia política, en principio, no para considerarla un tipo de literatura diferente, sino para reivindicar a un conjunto de escritoras que han compartido una historia marginal común en los sistemas literarios¹⁰. Ahora bien, esta estrategia primeriza de la teoría literaria feminista en el rescate y estudio de las obras de mujeres que, con su existencia misma cuestiona todos los demás discursos sobre literatura, corre el peligro de ser fagocitada por ellos y de acomodarse – como estamos acostumbrándonos a ver– como una más de las categorías literarias dadas, como un capítulo cerrado de un manual que no molesta, que no cuestiona, sino que se yuxtapone a los demás en un índice más o menos tradicional.

Por el recorrido que llevamos hasta aquí, sabemos que toda categoría literaria está construida sobre una pieza fantástica que la puede desvelar como tal; por lo tanto, en una categoría como “literatura de mujeres”, tan cuestionada y cuestionable desde los propios planteamientos feministas que reivindico como necesarios para el estudio literario, tendríamos que ser capaces de encontrar a nuestra mujer de cera. El problema, cuando nos acercamos a estas cuestiones dentro del ámbito de la literatura española, es el de estar tirando piedras sobre nuestro propio tejado, el de intentar desenmascarar una categoría a la que le queda todavía mucho trabajo por hacer, y mucho trabajo necesario dentro del panorama al que estamos acostumbrados. Sin embargo, no me resisto a proponer cuál podría ser, en el tema concreto que nos ocupa, la sombra del hombre de la pelliza gris. Dentro de los estudios de “literatura de mujeres” en el estado español, la literatura fantástica es raramente tratada; más concretamente, en el estudio de nuestras autoras, es una producción que, normalmente, se ignora, se pasa por encima, o no se reivindica; en el caso de Carmen de Burgos, estamos acostumbrados a que se ensalce su figura de escritora profesional, de periodista, de feminista declarada y, en el caso de Carmen Martín Gaité, de que se haga hincapié en sus obras realistas de protesta social por encima de sus obras fantásticas; varios son los motivos por los que es muy difícil encontrar estudios sobre esta parte de su producción: por una parte, porque la literatura fantástica no ha dejado de ser considerada por los estudios literarios españoles como un “género menor” cuya calidad está siempre en entredicho y, por otra, por esa necesidad que parece tener la teoría literaria feminista por encontrar en las obras que lee justificaciones temáticas para sus propios planteamientos iniciales.

Si, sin alejarnos de un planteamiento feminista como el que creo no sólo lícito sino necesario y productivo, seguimos buscando por los distintos pasadizos críticos y teóricos a la mujer de cera o al hombre de la pelliza que nos desmonte una y otra vez las categorías sobre las que nos apoyamos para construir nuestros discursos, y que nos haga reformularnos las preguntas sin cesar, tal vez podamos avanzar en la investigación sin la misma sensación que sentía Matilde en “esas pesadillas en que el contacto del colchón no deja mover los pies y se siente un peligro del que somos impotentes para huir”.

⁹ BORGES, Jorge Luis (1960): *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé.

¹⁰ MOI, Toril (1988): “Literatura de mujeres y mujeres en la literatura”, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, pp. 61–79.

3. Tercer recorrido: preguntas y más preguntas

Como estaba escrito desde el principio, esta comunicación no puede acabar más que de manera frustrante, sin llegar a más conclusiones que la reformulación constante de las preguntas de las que surgió: que no haya literatura fantástica en el estado español ¿se debe a que la obra fundacional fue el *Cantar del Mio Cid*, o a que la crítica y la historiografía literaria han primado unos géneros por encima de otros¹¹?; que, en el mejor de los casos, sólo dos nombres de mujer aparezcan en las antologías y en las obras críticas ¿se debe a un criterio de “calidad literaria”?; si la respuesta fuese afirmativa, ¿quién establece dicho criterio? y, si fuese negativa, entonces, ¿a qué otro criterio responden?; que la teoría y la crítica literaria feminista se identifique hasta confundirse con la “literatura de mujeres”, fagocitado hoy como mero rótulo publicitario, ¿a qué se debe?, ¿a quién beneficia?; y la lista sería interminable...

En cualquier caso, podemos respirar más o menos tranquilos pues, cuanto más nos internamos, más cuenta nos damos de que todavía quedan muchísimos recorridos válidos y necesarios para continuar buscando las sombras escondidas sobre las que construimos nuestra propia investigación.

¹¹ La primera es la opción que toma Alejo Martínez (1994: 7), mientras que la segunda es la de Ana González Salvador (1984: 210).

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ CASADO, Antonio (1994): “El cuento fantástico en España (1900-1936). (Notas de lectura)”, *Anthropos*, 154-155, pp. 24-31.
- CRUZ CASADO, Antonio (1999): “Los relatos fantásticos de Carmen de Burgos”, en *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española. Escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*, ed. M. J. Porro, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 255-263.
- DE BURGOS SEGUÍ, Carmen (1989): *La flor de la playa y otras novelas*, Madrid, Castalia.
- FOUCAULT, Michel (2002): *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1984): “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de estudios filológicos*, VII, pp. 207-226.
- JACKSON, Rosie (2001): “Lo «oculto» de la cultura”, en *Teorías de lo fantástico*, ed. D. Roas, Madrid, Arco Libros, pp. 141-152.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994): *Todos los cuentos*, Barcelona, Destino.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo (1994): *Antología española de literatura fantástica*, Madrid, Valdemar.
- MARTÍN-MAESTRO, Abraham (1991): “La narrativa fantástica en la España de posguerra”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. E. Morillas, Madrid, Siruela – Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 197-209.
- MOI, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, pp. 61-79.
- REIS, Ricardo (1980): “O fantastico do poder e o poder do fantastico”, *Ideologies and literature*, 13, III, pp. 3-22.
- TODOROV, Tzvetan (1974): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

BREVE APROXIMACIÓN AL GRUPO ÁNADE DE POESÍA (ENRIQUE MORÓN, JUAN J. LEÓN, ANTONIO ENRIQUE, JOSÉ LUPIÁÑEZ Y FERNANDO DE VILLENA)¹

ANTONIO CÉSAR MORÓN ESPINOSA
Universidad de Granada

Granada es una de las ciudades con mayor auge literario de España. Así lo pone de manifiesto el elevado número de poetas, novelistas, ensayistas y dramaturgos que cada día pueblan los centenares de actos y tertulias que se celebran al cabo del año. Por supuesto, para mantener una infraestructura de este tipo, es necesaria la presencia de servicios de publicaciones que den salida a la ingente producción de tantos y tantos escritores, en libros, revistas o páginas culturales de periódicos. Así contamos hoy día con editoriales como Port Royal, Ediciones Dauro, Comares, Alhulia, Editorial Universitaria..., con revistas como Extramuros, Alhucema, El Fingidor, Jizo de Humanidades..., o con las páginas literarias de los tres periódicos de Granada (Ideal, La Opinión y Granada Hoy).

Pero si una ciudad goza de una salud literaria envidiable, es también gracias a la historia que la precede; y en este sentido es importante destacar el auge que desde los años setenta se produjo con una colección de poesía como Zumaya, dirigida por el poeta Juan J. León; o con Silene (codirigida por José Ortega y José Lupiáñez, quien luego abandonaría este proyecto del cual entraría a formar parte el poeta José Gutiérrez), la cual ha llegado incluso hasta nuestros días.

Pero el motivo principal de este trabajo, se lo debemos a otra de las colecciones históricas de poesía, que surge en 1978, dirigida también por José Lupiáñez, pero en cuyo proyecto estaban implicados otros dos compañeros, como eran Antonio Ubago y Ángel Moyano: me estoy refiriendo a la colección Ánade, de Antonio Ubago Ediciones, cuya administración corría a cargo de Ángel Moyano. Pero dejemos que sean las palabras del mismo director de la colección, las que nos orienten y nos iluminen con respecto al proyecto mismo:

En 1978, es decir, tres años después de la fundación de Silene, y todavía dentro de esta atmósfera de inquietud universitaria, surgió otra colección poética, deudora en parte de Silene, aunque con planteamientos editoriales distintos y con una pretensión de lograr un alcance mayor, que rompiera las barreras del entorno local y que la proyectara cuando menos al ámbito español e hispanoamericano. Me refiero a la colección Ánade. En sus inicios fue un proyecto que llevamos a cabo un grupo de estudiantes de la Universidad de Granada, de forma absolutamente independiente y de manera totalmente altruista. Queríamos poner en marcha esta otra aventura que perduraría en el tiempo a lo largo de dos décadas y que se ramificaría posteriormente en varias colecciones de diverso signo dejando un legado de casi un centenar de obras publicadas, si bien la serie poética sólo alcanzó a llegar hasta el número 46 [...] Nos interesaba el Barroco y el Modernismo, cuyos mejores logros teníamos la sensación de que se nos habían hurtado. Sí nos cansaba, es cierto, la poesía de circunstancias, la literatura abiertamente constreñida por las ideologías, ese entendimiento del compromiso, que se olvidaba del compromiso con la obra bien hecha (LUPIÁÑEZ, 2005).

¹ Para una información más detallada sobre todo lo que se expondrá en el presente artículo, remito al lector a mi libro titulado *El grupo Ánade de poesía* (Granada, Dauro, 2006).

La colección *Ánade* y sus poetas han trabajado siempre en silencio, dándose a conocer, por supuesto, en algunos medios públicos, pero sin ese afán por controlar y por dominar el terreno poético, como hicieron otros muchos. Como era una empresa de carácter privado, no oficial, podía permitirse el lujo de decidir qué poetas publicaban y cuáles no, en orden solamente a criterios estéticos propios, no inspirados ni ordenados desde el poder político y literario que marcaba la moda.

Entre la cantidad de poetas que publicaron en esta colección encontramos de todo, menos una linealidad estética o ideológica prefabricada. A poco que indagemos en sus nombres, deberemos destacar un adjetivo: variedad. Y un solo criterio común: honda preocupación por la forma poética. De los núcleos temáticos fundamentales de cada uno de los poetas respondía él mismo. De la calidad estética de la obra publicada respondía, además, la colección.

Nombres como Fernando Adam, José Gutiérrez, Antonio Abad, Miguel Fernández, Pablo Luis Ávila, Manuel Ríos Ruíz, Ricardo Molina, Rafael Guillén, Enrique Molina Campos, Pedro Rodríguez Pacheco, Andrés Mirón..., además de todos los formantes del grupo, publicaron uno o varios de sus títulos dentro de esta colección.

Lo que más nos puede llenar de gozo de toda esta historia, es que aún no ha terminado, sino que ha continuado y continúa, a modo de “dialectos”, en otras colecciones que de la mano del editor Ángel Moyano, al frente de este inicial compromiso de *Ánade* con la mejor poesía española contemporánea, han seguido adelante; prueba de ello son *Campo de Plata* y *Port Royal Poesía*, en la que actualmente sigue embarcado este editor, al cual podemos calificar de riguroso, amante de la edición cuidadísima hasta en su más mínimo detalle y altamente preciosista. Es por lo que de historia lleva a sus espaldas que podemos decir que, hoy por hoy, Ángel Moyano es uno de los editores con más talento de este país.

Una vez expuestas estas breves notas introductorias, considero que la pregunta fundamental a la que como autor de este artículo estoy obligado a responder, es la de por qué precisamente estos cinco poetas de *Ánade* (señalados en el título), cuando se editaron en esta colección a más de una treintena de autores.

Intentaré objetivar una serie de líneas compartidas, que convierten a estos poetas en lo que pudiéramos denominar un grupo homogéneo, frente a la diversidad del resto. Pero, claro está, cuando se elabora filológicamente la Historia de la Literatura en torno a grupos y generaciones, hay que ser plenamente consciente de que siempre se están escamoteando partes importantes de la realidad, es más, siempre se intenta adaptar la realidad a aquello de lo que se parte, que es, en este caso, la unidad de cinco autores que en algún momento de sus vidas publicaron parte de su obra en esta colección.

Lo que quiero decir es que, por mucho esfuerzo teórico que yo empeñe en objetivar la premisa de la que parto, siempre alguien podría venir a contestarme que en tal otro vate aparecen líneas similares, o las mismas. Pero nadie podrá rebatir mi primer y fundamental argumento como respuesta a la pregunta que se planteaba inicialmente; y es, sencillamente, el argumento de la *amistad* entre todos ellos.

¿Significa esto que fueran una especie de grupo cerrado y aparte de los demás? Desde luego que no. A lo que me refiero es a una amistad verdadera, no sólo de conveniencia poética, o de coincidencia en algún acto literario que otro al cabo del año, sino a: hacer viajes, dar recitales, presentarse unos a otros los últimos títulos editados de sus producciones, prologarlos... y en definitiva, ese estar siempre ahí que generó aquellos lazos.

Pero hay más: esta amistad, en un momento determinado de sus vidas, y en unas de esas escapadas, acaba materializándose en un libro como es *Églogas de Tiena* –volumen que acabará sellando sus destinos literarios para siempre–, en donde nos encontramos

con cuatro églogas (una por cada una de las estaciones del año) presentadas en un ameno prólogo por Antonio Enrique, del que traigo a colación un extracto para dar cuenta de lo que vengo comentando:

Así pues, aquí en esta casa² (y bajo la atenta circunspección de la inefable tía Rita, señora de la casa), una mañana que se hizo tarde, y ésta que derivó en noche, en plática junto al fuego y la mesa abastada de lo menester, fue que nació la peregrina idea de aderezar unos bien concertados parlamentos de pastoría, al gusto antiguo –que no escritos en moderno–, pues al fin, cuando mucho se estragan oído y lengua, es de razón dar solaz a mano diestra y entendederas. Aquello tuvo ocasión, si mis notas son fiables³, el día tres de noviembre de mil novecientos noventa, y el pretexto, la celebración del libro *Despojos*, de uno de los contertulios [...] La cosa venía de lejos, porque en otra reunión de pastores que mantuvimos con Moronio –o Morinio⁴, como también se le nombra en razón del pie que llaman troqueo– en su hato de Cádíar, así se convino, tras copioso banquete (VILLENNA, LUPIÁÑEZ, LEÓN, MORÓN, 2005).

Si analizamos la cita, se puede observar que nos encontramos con un grupo de amigos⁵ reunidos para celebrar la reciente publicación del libro de uno de los contertulios. Además, destaca la idea de que esta reunión no era fruto de la casualidad de un día, sino que también aparece el nombre de Cádíar, que es el pueblo de procedencia de Enrique Morón, lugar donde posee una casa a la que cada año, en torno a septiembre, convida a unos días de reunión y tertulia a los compañeros que aparecen insinuados en esta cita. A lo largo del año se celebran multitud de estos encuentros en los que se conjugan amistad y literatura, casi todos en Granada, en las casas de cada uno de ellos; pero también en los veranos en Almuñécar, en donde tienen un apartamento Fernando de Villena; y otro de los compañeros habituales de estas tertulias, como es el ensayista y novelista Gregorio Morales; o en Salobreña, donde reside durante sus vacaciones Juan J. León. Y por supuesto, en la tertulia que todos los miércoles se viene celebrando desde el año mil novecientos noventa y ocho, donde se reúnen muy variados artífices del mundo de la cultura granadina (editores, ensayistas, magos, novelistas, directores de revistas, pintores, poetas, músicos, etc.), y que ha pasado por muchos bares como El Sota, el Ávila, la Taberna del Pelín o el En la esquinita te espero, los cuales los han recibido con todo el honor que tan destacados bastiones de las artes se merecen.

Hay otros dos puntos fundamentales y objetivos, por los que se puede hablar de estos autores como grupo poético: el ser licenciados todos ellos en Filología Hispánica (o Románica⁶), circunstancia que les ha hecho compartir una misma dedicación laboral, que es la de ser profesores de Lengua y Literatura Española en Centros de Enseñanza Secundaria. Estas últimas coincidencias implican el haber tenido muchos profesores en común (por tanto una formación académica muy similar) y algo más importante: una

² Se refiere a la casa que posee el poeta Juan J. León en Tiena.

³ Hay que aclarar que el poeta Antonio Enrique no estuvo presente en esa reunión. Es por esto, y considero que también porque en su poesía cultiva siempre el versículo, por lo que a él se le encargó hacer el prólogo de la obra, para mantener la coherencia del metro clásico. En la égloga de Fernando de Villena se alude literariamente a la falta de este poeta en la reunión por causa de su trabajo en Guadix: *Antonio bien podría, / pues su voz hace torpe la de Orfeo / en dulzura, en vigor y en el adorno, / si en Acci el pastoreo / no le ocupara tanto, / sumarse a nuestro canto / y en buena compañía / celebrar hoy de Adonis el retorno.*

⁴ Pseudónimos con los que a lo largo de algunas de las églogas se alude al poeta Enrique Morón.

⁵ También estaba en aquella reunión (y en todas las demás) el editor principal de todos ellos: Ángel Moyano.

⁶ Los más antiguos, Enrique Morón y Juan J. León, en Filología Románica, dado que no estaba implantada en la Universidad de Granada la Hispánica cuando ellos iniciaron sus estudios de licenciatura.

misma vocación íntima por la Historia de la Literatura, que se traduce en al menos un número muy elevado de lecturas compartidas.

Por último, me gustaría también destacar la reciente incorporación de todos ellos, como miembros electos, a la Academia de Buenas Letras de Granada, con lo que sus vidas públicas en el terreno de los actos literarios oficiales se acercan mucho más, si cabe. Pero prosigamos hablando de esta trayectoria, y atendamos ahora no tanto al orden biográfico, como al exclusivamente literario.

Entre los poetas del Grupo Ánade, la primera cuestión que hay que señalar es que conviven dos generaciones poéticas distintas: la de los 70 (Enrique Morón y Juan J. León), y la de los 80 (Antonio Enrique, José Lupiáñez y Fernando de Villena). En algunos puntos de los que destacaremos a continuación, podremos observar, por tanto, que hay una mayor o menor incidencia, dependiendo en parte de la generación a la que se adscribe cada uno, que, en definitiva, marca sus inicios literarios. Pero podremos observar también que, en muchos casos, esa incidencia se concreta dependiendo de la concepción propia de la poesía, y de sus características individuales.

Como primer punto muy influyente, y que está en todos por igual, deberíamos hablar del *ideal de belleza* considerado como premisa básica de la enunciación poética, por encima de cualquier tipo de compromiso político o ideológico, que por supuesto existe, pero supeditado, como venimos diciendo, a este primer ideal. Se manifiesta en el cuidado exquisito de la forma y del lenguaje. La influencia del Barroco y del Modernismo es muy notable en los poetas de los 80, aparte de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez (sobre todo en sus primeras obras). Mientras que los de los 70, se dejan llevar más por una influencia machadiana y de la Generación del 27 (que se aprecia sobre todo en la construcción de muchas de sus metáforas). Todos han cultivado con gran rigor el versículo y el metro clásico en sus múltiples posibilidades (a excepción de Antonio Enrique, que por otro lado es el más sutil en el sentido alquímico del verso).

A decir de estos autores, se ha producido, desde la poesía de compromiso de los años 70, una desatención de la artesanía interna del verso y del lenguaje, de la que ellos se apartaron conscientemente. Ésta es una de las premisas que convierte, para estos vates, *la poesía* en una especie de *refugio trascendental*, con respecto a esos otros poetas que descuidan la forma. Esta idea, combinada con la sensación de incomodidad en el mundo urbano circundante, que representa la enajenación del ser humano en una sociedad dominada por el mercado, explicará el gusto por la evasión, bien en la cultura y en la literatura de otras épocas, bien acudiendo a la Naturaleza, bien a otros mundos, donde destaca, por un lado, el exotismo (la India, Extremo Oriente, el Caribe, mundo árabe...); o bien, un mundo del que participan todos con gran interés: el Mediterráneo y sus culturas a través del tiempo y el espacio. Se puede observar cada una de estas características en mayor o menor medida, en la poesía de cada uno de los componentes de este grupo.

El escapismo se palpa en el léxico, ya que importan multitud de neologismos de religiones, mitologías, culturas o historias de otros países. Es también importante el gusto por la herencia grecolatina, cuyos personajes y mitos aparecen en muchos momentos de sus obras.

En medio de esto, a modo de isla, habría que destacar la invocación y evocación ferviente de la religión cristiana y del ornato católico, que conllevan una honda preocupación religiosa en muchos de los poemas de sólo dos de estos autores (por esto no es realmente un punto en común): Antonio Enrique y Fernando de Villena. El primero acude más a una vertiente de adorno místico, mientras que en el segundo, hay una interiorización y reflexión más ligadas a la vivencia activa de esta religión.

Pero continuemos con nuestro análisis. En los poetas de los 80, se observa una fuerte influencia gongorina en la construcción métrica; especialmente del Góngora de las *Soledades*, y en concreto, con relación a su personaje protagonista: el peregrino. Esta influencia se conjuga en primer lugar con la idea de escapismo que hemos señalado más arriba; pero en segundo lugar, esta influencia se acentúa en todos con una experiencia común biográfica, que es su trabajo como profesores de instituto, que los ha obligado, durante muchos años de su vida, a permanecer sin un destino fijo y *peregrinando* por muchas tierras de nuestro país, lo que les ha permitido utilizar, en muchas de sus obras, esas estancias en puntos geográficos diferentes como fuente de inspiración de sus versos. Es como si el mundo cotidiano hubiera dejado de asombrarles y se hiciese necesario acudir a otras tierras para retomar de nuevo el aliento poético.

La búsqueda y recreación imaginaria de otros mundos (tanto en el espacio cultural como geográfico), conlleva el encuentro con personajes con los que se simpatiza de manera muy emotiva, o a la invención de los mismos en medio de esos mundos imaginados; es por esto que se produce, en algunos momentos de sus obras, un aspecto al que yo denomino *enajenamiento lírico*. ¿Qué significa esto? No es más que el distanciamiento de su lirismo personal y la construcción de un personaje a través de cuya boca enunciar los versos, recurriendo, por tanto, a la *ficcionalidad como elemento poético*. Podemos destacar varias obras de Antonio Enrique, como *Beth Haim*, *El galeón atormentado*, o *Silver Shadow*, que se presentan respectivamente como las memorias de un judío sefardita huido al Caribe tras ser expulsado de España, como el diario de a bordo de un peregrino por tierra y por mar, o como la queja amarga del rey Arturo por no haber comprendido el amor de Ginebra. O bien podemos destacar de Fernando de Villena, el tercer libro de *El Mediterráneo*, que se presenta como las memorias de Quinto Polión, un supuesto general y cónsul romano retirado en el sur de la Península Ibérica. Estos dos poetas serían quizás los más elocuentes autores con respecto al tema del enajenamiento lírico que acabamos de señalar; porque estos libros están mediados por un personaje literario, de manera que la ficcionalidad apoya el distanciamiento lírico del poeta con respecto a su propia obra. Pero es que Enrique Morón, en su obra *Senderos de Al-Andalus*, no deja de tener poemas con títulos tan significativos, con respecto a lo que vengo diciendo, como el de “Soliloquios del Califa Al-Hakan II en su biblioteca”, en donde, a modo de monólogo interior, recrea un momento de reflexión lírica de este personaje histórico. O José Lupiáñez en poemas como “Desidia del Sultán” de *Sueño de Estambul*. Hay que destacar que estos dos últimos se diferencian de los primeros en tanto que los otros, en esas obras destacadas, han cargado de narratividad sus versos, es decir, que se nos cuenta la historia de la vida de estos personajes, y no sólo un instante lírico.

Por último habría que destacar a Juan J. León, quien sucumbe a este enajenamiento lírico a través de la compenetración simpática con otros poetas, llegando en su inmersión incluso al contagio y la transformación a través de la clásica *imitatio*; aunque es quizás el único en el que la ficcionalidad no juega ese papel decisivo que sí hace en los demás.

Una vez expuesto este número de características compartidas, considero que es muy interesante observar cómo se articula este imaginario poético que hemos visto, con el universo creativo particular de estos poetas, para intentar comprender de manera crítica la génesis lírica de la poesía de cada uno de estos autores. Ello contribuirá a seguir desarrollando la idea de grupo compacto que se ha venido defendiendo a lo largo de este artículo, ya que, se comprobará, que incluso en los terrenos de máxima unicidad, se produce una interdiscursividad teórica que los acaba situando siempre en una misma zona de empatía.

Enrique Morón. El núcleo temático fundamental que genera la obra lírica de Enrique Morón, es el tema de la soledad específica y fatal de algunos seres humanos. Es por esto por lo que podemos destacar en su poesía dos situaciones del poeta con respecto a la temática más originaria de la misma: *la soledad como condena* y *la soledad como refugio*. La primera de ellas evidencia una conexión simpática con los seres humanos que han sido golpeados por la vida y por la sociedad. Mas entre esos seres humanos que padecen la soledad, se encuentra el mismo vate –y aquí nos aparece la idea de refugio–, en quien más que como una condena, aparece como el único baluarte posible de los sabios. De esta segunda vertiente, es importante destacar en su poesía el intimismo, es decir, el encuentro del poeta consigo mismo, su realización como tal, que sólo se produce gracias a ese refugio en la soledad, el cual se realiza en dos paisajes: la Naturaleza, en especial toda la gama de colores y olores que nos brinda La Alpujarra (cuna del poeta, muy presente en toda su obra); y la aldea, donde destacan siempre los mismos elementos: la plaza, las casas viejas, y en especial la iglesia y sus campanas, que vienen a implicar la más completa e íntima de las soledades, porque son las que anuncian la muerte. Ambos lugares se contraponen a la visión que el poeta posee de la ciudad, dado que ésta simboliza el bullicio, la deshumanización, la cosificación del hombre y la marginalidad mucho más acentuada, donde es imposible el refugio, y a la vez más necesario que nunca.

Juan J. León. La poesía de Juan J. León gira en torno a una dicotomía básica a partir de la cual se puede elaborar toda la temática de su obra: *libertad / represión y frustración del deseo (como una especie de ansia universal, pero realmente desconocida)*. Esta *libertad*, que en su primer momento se nos puede transformar en *esperanza* puesta en un compromiso, ya sea político o humano (en el sentido más ético del término) es atajada inmediatamente por un *desencanto* a título personal de todos los valores por los que el poeta había luchado antaño: así podremos observar en primer lugar, un desencanto ante el devenir político, en tanto que el poder sigue existiendo e impidiendo la realización total del deseo; igual que, en una línea paralela, desencanto ante la actualidad poética oficial (en la que el poder, impositor de modas literarias, coarta la libertad del creador), que se convierte en un anhelo por la belleza, razón por la que el vate se refugia, en gran parte de su obra, en el canto basado en la clásica *imitatio* de sus autores favoritos de la Literatura Universal. En el sentido más unamuniano del término, es esa lucha, esa agonía continua, por alcanzar una libertad que está frustrada casi desde un principio, lo que produce la idea de descontento que se transmite en la poesía de Juan J. León. Ahora bien: queda una salida única posible ante esta asfixia del mundo, que es la salida a través del sentimiento catártico de la risa. Así, lo jocoso da una respuesta a ese deseo universal y casi metafísico que enunciábamos en las primeras líneas; es decir, que lo jocoso se convierte en la auténtica libertad que necesita, que le hace falta al poeta para abandonar el desencanto.

Antonio Enrique. Se podría definir la poesía de Antonio Enrique como un afán por tentar lo inalcanzable, lo cual se cifraría en dos planos diferentes. En primer lugar se nos muestra lo inalcanzable como una mezcla de contrarios; una fusión que se implica en orden a dos aspectos que han sido a lo largo de los tiempos reflexión habitual del ser humano: el Arte y la Existencia. La fusión en torno al aspecto del Arte que podemos observar en la poesía de Antonio Enrique, es la que se produce entre verso y prosa, buscando alimentar su lenguaje con ecos de la antigua epopeya. Es por esto por lo que su poesía posee un elevado índice de narratividad y es altamente descriptiva, lo que nos lleva a destacar en él un culturalismo exacerbado, plagado de los nombres de mil ciudades y mil personajes. Pero ya decíamos que existía otra fusión que giraba en torno a la reflexión existencial; y es la que se produce en el poeta entre vida y muerte, que se

cifra cabalmente a partir de la unión con el cosmos, que sólo se realiza a través del amor. Para Antonio Enrique, es esa unión con el cosmos tan sumamente potente la que explica y da sentido tanto al mundo externo como al mundo interior del ser humano.

José Lupiáñez. El motivo fundamental que vertebra toda la obra de José Lupiáñez, es el deseo de conocer y penetrar en el misterio, que se concibe como algo escondido en el interior de las cosas a modo de esencia alquímica, algo que permanece tras lo aparente, pero que atrae a la sensibilidad excepcional del poeta, y por supuesto, en donde radica la belleza y el dolor, dado que este deseo de alcanzar el misterio, transporta a la fatalidad al ser humano. Pero es que ese misterio existe en la realidad porque precisamente existe en el interior del poeta; de manera que se hace indispensable un primer viaje de autoconocimiento que, persiguiendo la belleza (=misterio) devenga bien en dolor, bien en destrucción o muerte del autor. Se origina por tanto una especie de *epicidad lírica* a partir de la cual el poeta nos cuenta la historia de una sensación. La idea fundamental de esta última afirmación es que existe una *vida estética* inspiradora de la belleza, que lleva al vate a crear un mundo mágico, casi inventado, sensitivo e íntimo, originado y organizado a partir de la indagación en sí mismo, produciéndose un contagio de la realidad con el poeta, así como del poeta con la realidad.

Fernando de Villena. Fernando de Villena es el poeta de la nostalgia, como esfuerzo constante por recuperar el pasado vivido a través del recuerdo, en búsqueda de lo esencial. La razón por la que se produce esta nostalgia en él, es sencillamente la de que el temor al olvido se siente como algo que acecha continuamente, con lo cual, recordar se convierte así en una acción obligatoria que le provoca una ansiedad vital, dado que esa nostalgia es en definitiva posibilidad de vida, frente a ese olvido que, en última instancia, significa la muerte, que es la verdadera obsesión del poeta y que se convierte en algo tan trascendental, que en esa nostalgia se provoca una potencial proyección hacia el pasado, que se materializa dentro de su poesía en la imagen del *peregrino*, como esa persona imposibilitada para el presente, y con mucho pasado, obligado por naturaleza a recordar, condenado en definitiva a la nostalgia. Sin duda alguna, es el desarrollo en profundidad de esta última idea, lo que va a ser el germen de un proyecto como el de *El Mediterráneo*. Esa búsqueda de lo esencial que se realiza desde la nostalgia, persigue en muchos momentos conectar con un sentimiento crucial para de Villena, como es el de la Felicidad, porque ésta significa *vida* en su más auténtico esplendor; y por lo tanto, es el polo opuesto al recuerdo y la obsesión por la muerte. Estos momentos de conexión directa del poeta, a través de sus versos, con este sentimiento, los podemos catalogar en orden a tres lugares comunes diferentes: el Amor, la Naturaleza y la Niñez.

Como último dato que cierre este artículo, sólo me resta decir que lo mejor de todo es que estamos ante unos poetas que siguen produciendo infatigablemente sus mejores versos; es por tanto todavía un grupo en presente, que recorre, a través de sus libros, el devenir de una Historia literaria que los habrá de situar, a partir de hoy, día en que yo estoy realizando su presentación oficial como grupo –la cual había reservado de manera muy íntima para este congreso de Aleph dados los lazos de afectividad y entusiasmo que al mismo me unen–, en uno de los cánones más representativos de la mejor poesía de los últimos tiempos. Es por ello que quiero expresar mi más sincero agradecimiento a quienes, un buen día, confiaron en mí como teórico de la literatura y me regalaron la idea de elaborar una joya filológica: el Grupo Ánade de Poesía.

BIBLIOGRAFÍA

LUPIÁÑEZ, José (2005): “*Silene y Ánade*: dos colecciones poéticas granadinas de los años setenta”. En *Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Don José Lupiáñez en su recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. Don Antonio Enrique*, Granada, Academia de Buenas Letras de Granada.

VILLENA, Fernando, LUPÍÁÑEZ, José, LEÓN, Juan J., MORÓN, Enrique (1996): *Églogas de Tiena*, Granada, Antonio Ubago Ediciones (Colección Ánade). [Prólogo de Antonio Enrique].

EL *SI* CONDICIONAL EN LA POÉTICA DE LUIS CERNUDA

M^a CARMEN SOLANAS JIMÉNEZ
Universidad Autónoma de Madrid

En su libro *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Ibon ZUBIAUR (2002) se opone a los dos caminos principales adoptados por la crítica ante la obra poética de Cernuda: la autobiografía espiritual y la temporalidad¹. El autor se muestra a favor de una interpretación en base a “una fuerza motriz (que es el Deseo) y un instrumento principal de *comprensión* y *construcción* que es el lenguaje” viendo en la poesía de Cernuda “un ensayo de lo posible”. Esta perspectiva de la posibilidad está en estrecha relación con las oraciones condicionales; por eso, en nuestra intervención nos proponemos examinar la condicionalidad en la obra poética de Cernuda. En primer lugar, por la importancia que adquiere para la articulación poética del deseo y su posibilidad/imposibilidad de realizarse y, en segundo lugar, por su especial prosodia y ritmo. Sin olvidar ese *si* condicional que *mueve* muchas de las composiciones y que constituye en síntesis una expresión tipográfica del deseo.

1. *La condicionalidad en La realidad y el deseo*

Las oraciones condicionales en *La realidad y el deseo* (1924-1962) de Cernuda son un signo más de la tensión presente en la obra. El *si* condicional² articula el deseo persuadiendo a la propia realidad, forzando en ella la condición para conseguir, precisamente, que ese deseo surja o sobreviva. Otras veces va forjando el deseo poco a poco desde el deseo mismo, o encara realidad y deseo transformando la relación entre el condicionante y el condicionado en una oposición.

Este forcejeo es observable en muchos poemas del libro. La tensión es mayor cuando la condición es “irreal”, es decir, cuando no puede cumplirse de ninguna manera. Por el contrario, cuando la condición es de “realización posible”, las fuerzas se relajan y la tensión disminuye, aunque a veces, siendo de “realización posible”, se formula con un matiz subjetivo de duda o de concesión³.

¹ Ibon, ZUBIAUR (2002): *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Kassel, Edition Reichenberger.

² En realidad, son numerosos los términos, expresiones, fórmulas o giros que expresan condición: *como si, si acaso, si es que, si no, es que si, salvo si, como, cuando, en cuanto, apenas, mientras, a condición que...* Sin embargo nos centramos en el *si* condicional, preferido por Cernuda. Por otro lado, muchas de estas conjunciones requieren el subjuntivo, mientras que el *si* sirve para articular cualquier tipo de relación condicional.

³ La clasificación más generalizada distingue tres clases de condicionales: reales, potenciales e irreales aunque los tratadistas suelen hacer diferenciaciones dentro de cada una de ellas. En efecto, la condicionalidad normalmente viene acompañada de distintos matices: causal, concesivo, final, consecutivo, comparativo, adversativo, disyuntivo, copulativo, dubitativo, optativo, temporal, locativo, enunciativo... Véase POLO, José (1971): “La condicionalidad y su delimitación de otros matices”, en *Las oraciones condicionales en español: ensayo de teoría gramatical*, Granada, Universidad de Granada, CSIC, pp. 50–95. Este autor considera que “toda oración condicional esconde un deseo previo, anterior a su formulación, un “«ojalá»” (pp. 74–5). Para los tipos de condicionales véase también MONTOLÍO, Estrella (1999): “Las construcciones condicionales”, en BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta (eds.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Vol. III, Madrid, Espasa Calpe, pp. 3643–3737 y CONTRERAS, Lidia, (1963): “Las oraciones condicionales”, *BFUCh*, XV, pp. 33–109.

La primera oración condicional la encontramos en el segundo poema de *Primeras Poesías* (1924-1927):

Pues si aquel mudo señuelo
Es caña y papel, pasivo
Al curvo desmayo estivo,
Aún queda, brusca delicia,
La que abre tu caricia,
Oh ventilador cautivo.
("Poema II", de *Primeras Poesías*, p. 12)⁴.

En los libros iniciales, en los que la fuerza del deseo se plantea de modo muy vigoroso y lúcido, la estructura condicional se transforma muchas veces en una concesión. La condición en sí, no impide la realización de lo condicionado, es una condición "aplastada por la fuerza incontenible de lo inútilmente condicionado, de lo que se cumplirá de todos modos" (Polo, 1971: 54). En este sentido, también en el poema "Diré cómo nacisteis" de *Los placeres prohibidos* (1931) aparece una condición que, ayudada por el carácter contrastivo subyacente ("Pero si... / De otro lado vosotros..."), no sólo resulta una condición inútil para la afirmación del deseo, sino que hace más contundente su realización:

Pero si la ira, el ultraje, el oprobio y la muerte,
Ávidos dientes sin carne todavía,
Amenazan abriendo sus torrentes,
De otro lado vosotros, placeres prohibidos,
Bronce de orgullo, blasfemia que nada precipita,
Tendéis en una mano el misterio,
Sabor que ninguna amargura corrompe,
Cielos, cielos relampagueantes que aniquilan.
("Diré cómo nacisteis", de *Los placeres prohibidos*, p. 68).

Muchas veces la articulación del deseo no será expuesta de manera tan visible. En el libro quinto, *Donde habite el olvido* (1932-1933), Cernuda expresa el deseo de modo más desvaído. Realmente no cree que esta vez la realidad vaya a dar cabida al deseo. Mira con ironía una posible comunión entre realidad y deseo, y deja paso a la duda:

Voy a morir de un deseo,
Si un deseo sutil vale la muerte;
A vivir sin mí mismo de un deseo,
Sin despertar, sin acordarme,
Allá en la luna perdido entre su frío.
("Poema V", de *Donde habite el olvido*, p. 92).

En *Primeras Poesías*, también se mide la efectividad del deseo en el mundo de la realidad aceptando la duda. La condicional ocupa en estos casos el segundo periodo de la oración. Estando los verbos en forma presente, al variar el orden de los sintagmas y aparecer primero el condicionado, el condicionante pospuesto resulta un añadido que expresa duda:

¿De qué os sirvió el verano,
Oh ruiseñor en la nieve,
Si sólo un mundo tan breve

⁴ Las citas de todos los textos poéticos de Cernuda corresponden a la edición de CERNUDA, Luis (1998): *La realidad y el deseo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Ciñe al soñador en vano?
 (“Poema VI”, de *Primeras poesías*, p. 14).
 Canción mía, ¿qué te doy,
 Si alma y vida son ajenas?
 (“Poema XX”, de *Primeras poesías*, p. 22).

La condicional dubitativa aparece otras veces en el interior de la oración que es expresión y articulación del deseo. Así ocurre en el poema titulado “Scherzo para un elfo”, de *Las Nubes* (1937-1940): “Sonríe, dime, canta, / Si eres tú ese arrebató” (p. 142). En este libro, Cernuda inicia en algunos de sus poemas largos un tono reflexivo que desembocará en la meditación de las composiciones extensas y de largos versos, casi filosóficos, de *Como quien espera el Alba* (1941-1944) y *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949). En ellos es frecuente que el desarrollo de la oración condicional se extienda por varios versos:

Si llegara hasta ti bajo la hierba
 Joven como tu cuerpo, ya cubriendo
 Un destierro más vasto con la muerte,
 De los amigos la voz fugaz y clara,
 Con oscura nostalgia quizá pienses
 Que tu vida es materia del olvido.
 (“Niño muerto”, de *Las Nubes*, p. 150).

Si, muerto el chopo, el alma que ha servido
 Noblemente la vida alcanza entonces
 Un destino más alto, por la escala
 De viva perfección que a Dios le guía,
 Fije el sueño divino a tu alma errante
 Y con nueva raíz vuelva a la tierra.
 (“El chopo”, de *Como quien espera el alba*, pp. 224-5).

Si en otro tiempo hubiera sido nuestra,
 Cuando gentes extrañas la temían y odiaban,
 Y mucho era ser de ella; cuando toda
 Su sinrazón congénita, ya locura hoy,
 Como admirable paradoja se imponía.
 (“Ser de Sansueña”, de *Vivir sin estar viviendo*, p. 269).

En estos ejemplos, la relación entre realidad y deseo se vuelve menos clara: condicionamos el deseo para obtener una realidad... pero no es la Realidad, condicionamos la realidad para convertirla en el Deseo, pero... ¿acaso era ese el Deseo? ¿Por mucho que se fuerce a la realidad, se la imagine, puede ésta convertirse en deseo o es la memoria el único lugar para el deseo? En efecto, se trata de *lo posible*. En el penúltimo libro de *La realidad y el deseo*, Cernuda se detiene menos en la expansión poética de la condicional asumiendo en cambio un posible doble destino (de deseo, de realidad):

Si eres salvador, sálvate
 De ti y de él; la violencia
 De no ser uno en ti, aquíétala.

O si no lo eres, condénale,
 Para que a su deseo
 Suceda otro tormento.
 (“Poema I”, de *Poemas para un cuerpo*, p. 312).

Si va a morir, con él muere;
 Si va a vivir, con él vive.
 (“Poema VI”, de *Poemas para un cuerpo*, p. 316).

Por otro lado, esta nueva peripecia amorosa de Cernuda, que da lugar a la serie *Poemas para un cuerpo*, despierta un nuevo y sincero amor que rescata la fuerza con que el deseo fue expresado en los primeros libros:

Si todo fuera dicho
 Y entre tú y yo la cuenta
 Se saldara, aún tendría
 Con tu cuerpo una deuda.
 (“Poema XVI”, de *Poemas para un cuerpo*, p. 323).

La tensión del *si* condicional recorrerá toda su obra hasta aquél “Epílogo” a los “Poemas para un Cuerpo” en *Desolación de la Quimera* (1956-1962), en que Cernuda tiene ya sesenta años, y su anhelo sigue construyéndose con ayuda de la condicional⁵:

En la hora de la muerte
 (Si puede el hombre para ella
 Hacer presagios, cálculos),
 Tu imagen a mi lado
 Acaso me sonría como hoy me ha sonreído,
 Iluminando este existir oscuro y apartado
 Con el amor, única luz del mundo.
 (“Epílogo”, en *Desolación de la Quimera*, p. 369).

2. La prosodia condicional y la función rítmica y tipográfica del si

La contraposición o alternancia que hemos visto implicada en la relación condicional se refleja, en los libros de influencia surrealista, en la contrariedad lógica de los juicios expresados por prótasis y apódosis. Contrariedad que repercute en el ritmo de su lectura. Del mismo modo que la imagen vanguardista se crea a partir de la unión de dos realidades chocantes⁶, la oración condicional plantea grandes divergencias entre la prótasis y la apódosis hasta llegar a la libre asociación de prótasis y apódosis:

Si un marinero es mar,
 Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,
 No quiero la ciudad hecha de sueños grises;
 Quiero sólo ir al mar donde me anegue,
 Barca sin norte,
 Cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia.
 (“Los marineros son las alas del amor”, de *Los Placeres Prohibidos*, p. 75).

⁵ El último poema del libro termina asimismo con una condicional:

(...) Si queréis
 Que ame todavía, devolvedme
 Al tiempo del amor. ¿Os es posible?
 Imposible como aplacar ese fantasma que de mí evocasteis.

(“A sus paisanos”, de *Desolación de la Quimera*, p. 376).

⁶ En el *Manifeste du Surréalisme* (Breton, 1924: 324), la imagen se caracteriza por su alto grado de arbitrariedad y citando el ensayo de Reverdy dice “Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte—plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique”. Véase BRETON, André (1998), *Œuvres complètes*, Vol. I, París, Gallimard, p. 309–346.

Especial mención merece también la condicional que queda como suspendida, cuando no aparece la segunda parte de la oración y entonces la prótasis, normalmente en subjuntivo, adquiere un tono melancólico: “Si la leyenda mágica se hiciera / Realidad algún día” (“La adoración de los Reyes Magos”, de *Las nubes*, p. 172); “Si como el mar, que de su muerte nace, / Fueras tú” (“Pájaro muerto”, de *La nubes*, p. 184). O un tono trágico, si de la ausencia repetida de la apódosis se deduce un mismo resultado negativo, una victoria de lo real-fatal:

Si nunca más pudieran estos ojos
 Enamorados reflejar tu imagen.
 Si nunca más pudiera por tus bosques,
 El alma en paz caída en tu regazo,
 Soñar el mundo aquel que yo pensaba
 Cuando la triste juventud lo quiso.
 (“Elegía española II”, de *Las nubes*, p. 149).

Cernuda aprovecha la desaparición de la segunda parte del periodo, en que se debería completar o cerrar el sentido que queda pendiente en la primera, para formular el deseo de modo que la posibilidad/imposibilidad de la oración queden neutralizadas en ganancia del deseo. La oración principal queda sustituida por la condición expresada:

Mirar a lo que amas.
 Si bastara ese encanto
 Nada más; si bastara
 Este mirar lo amado.
 (“Lo que al amor le basta”, *Desolación de la quimera*, p. 372).

Observemos otro ejemplo de condicional independiente en el poema “A un muchacho andaluz,” con el que da comienzo el libro *Invocaciones* (1934-1935). El primer término de la condicional aparece totalmente suspendido en medio del poema, con el aspecto de un verso mutilado (formando él solo una estrofa) y provocando al tiempo una gran expresividad:

Si el amor fuera un ala (p. 107).

La formulación independiente de la prótasis supone atribuirle un grado de libertad. En efecto, algunos autores consideran este tipo de oraciones no como prótasis sino como oraciones apelativas o exclamativas⁷. Esta interesante eliminación de la apódosis en las oraciones condicionales en *La realidad y el deseo* podría considerarse como característica de la vanguardia que pretende la destrucción de la sintaxis y la eliminación de elementos. En este sentido, cabe destacar el silencio⁸ que rodea estas oraciones independientes, proveniente de la eliminación de la apódosis y a cuya expresividad contribuye la necesidad semántica y formal entre apódosis y prótasis.

En efecto, otra particularidad de las oraciones condicionales es su estructura bipartita⁹, que crea ciertas expectativas en el lector. Se trata además de uno de los recursos prosódicos de las condicionales ya que da lugar a una pausa intermedia y a una

⁷ Polo (1971) las considera como “cuasi-excondicionales” dentro de las semi-condicionales, pp. 98-112. Véase también CONTRERAS, Lidia (1960): “Las oraciones independientes introducidas por si”, *BFUCh*, XII, pp. 273-290.

⁸ SOLANAS JIMÉNEZ, M^a Carmen, *La dialéctica silencio/ruido en la poética futurista*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UAM [en prensa].

⁹ Véase: NARBONA, A. (1983): “Sobre las oraciones bipolares”, *Alfinge*, 1, pp. 121-140.

especial línea melódica¹⁰. El ritmo es todavía más pronunciado en las condicionales irreales pues al estar implicada en la enunciación del condicionante la negación del condicionado “el oyente lo espera de manera muy lógica, lo supone de antemano” (Polo, 1971: 96). Fijémonos a continuación de qué modo utiliza Cernuda estas expectativas rítmicas y semánticas:

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
 Si el hombre pudiera levantar su amor en el cielo
 Como una nube en la luz;
 Si como muros que se derrumban,
 Para saludar la verdad erguida en medio,
 Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor,
 La verdad de sí mismo,
 Que no se llama gloria, fortuna o ambición,
 Sino amor o deseo,
 Yo sería aquel que imaginaba.
 (“Si el hombre pudiera decir”, de *Los placeres prohibidos*, pp. 72-3)

La triple acumulación de condicionales al inicio del poema, unida a la creciente extensión de las mismas, provocan la necesidad de acelerar el ritmo para llegar de una vez al segundo término de la condicional –que no se produce hasta el v. 11– en el que la velocidad del ritmo se detiene y se remansa en los tres versos siguientes¹¹:

Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
 Proclama ante los hombres la verdad ignorada,
 La verdad de su amor verdadero.

Tras unos versos dedicados a la *libertad del amor* (“Libertad no conozco sino la de estar preso en alguien”), el poema termina con una sentencia rotunda en la que aparecen de nuevo dos oraciones condicionales:

Tú justificas mi existencia:
 Si no te conozco, no he vivido;
 Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.

La función de la condicional como generadora de ritmo se explica por la estructura bipartita, esta vez bien marcada a mitad de verso, además de la presencia de una doble condicional. La tensión entre realidad y deseo se produce a pesar de que la construcción con indicativo señalaría una condición de “realización posible”; esto es debido a que las condiciones desgajadas de la realidad (no conocer a alguien, morir) no bastan ante lo absoluto del deseo (no vivir, no morir).

¹⁰ Véase GARCÍA DE DIEGO, Víctor (1952): “La uniformación rítmica en las oraciones condicionales”, EMP [Estudios dedicados a Menéndez Pidal; Madrid], III, pp. 95–107 para quien “Prótasis y apódosis son como hemistiquios de una unidad rítmica” y POLO, José (1971): “Prosodia condicional”, en *Las oraciones condicionales en español: ensayo de teoría gramatical*, Granada, Universidad de Granada, CSIC, pp. 102–25.

¹¹ Cernuda emplea de modo parecido la oración subordinada de lugar en el poema “Donde habite el olvido”. El grado de expectativa disminuye con respecto a la condicional pero la reiteración del mismo modo subjuntivo junto con el “Donde” anafórico crea un ritmo especial en el poema. “Se trata del mantenimiento en el poema, a partir del verso de Bécquer que lo abre y que lo cierra, del modo subjuntivo de los verbos (lo cierto es que no sólo lo mantiene, sino que insiste en él de forma reiterada). La función de este modo verbal es siempre un tanto vaga e imprecisa; en este caso se usa siempre en la oración subordinada de lugar que forma el “Donde...” anafórico (Zubiaur, 2002: 186).

Cabe destacar especialmente la función rítmica de la conjunción condicional *si* con que inician numerosos versos del poemario y con cuya sola repetición e insistencia se acaba creando el suspense. La curva melódica que caracteriza la prosodia de las condicionales y que obedece a las formas temporales características de este tipo de oraciones, se ve ayudada por la conjunción *si* que sustituye en cierta medida la necesidad de los signos exclamativos o interrogativos en las curvas melódicas habituales¹². Muchas veces el resultado es una especie de *si* que es articulación y afirmación de la fuerza del deseo —en este sentido, hay autores que opinan que el *si* condicional y el *sí* afirmativo son dos ocurrencias del mismo elemento¹³—. Por otro lado, la brevedad de la conjunción reclama enseguida el valor del mundo deseado por Cernuda, especialmente en los versos en los que no aparece la apódosis.

La conjunción *si* no es el único monosílabo al que Cernuda parece recurrir en virtud de sus posibilidades sonoras. Ruiz Silva ha señalado como la reiteración del monosílabo *tal* en varios libros de *La realidad y el deseo* llama la atención sonora del lector¹⁴. El poder rítmico de otros elementos ha sido destacado por varios críticos. Así, Utrera Torremocha señala en su libro *Luis Cernuda una poética entre la realidad y el deseo* como “La repetición y la monotonía rítmica son clave de la expresión del cansancio” en el poema “Estoy cansado” (Torremocha, 1995: 91)¹⁵ y Juan Ferrate, en su interesante artículo “Luis Cernuda y el poder de las palabras” expone el poder de significación independiente que tienen ciertos instrumentos, predominantemente sintácticos, del idioma en los poemas “Estoy cansado”, “Dejadme solo” y “He venido para ver” donde destaca la reiteración de una serie de palabras que “con propia iniciativa y merced a su poder de significación independiente” “tienen poder para significar por sí mismas” (Ferrate, 1977: 279)¹⁶.

3. Conclusiones

Las oraciones condicionales en *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda son un recurso sintáctico revelador del proceso de construcción del mundo deseado. El *si* condicional articula el deseo desarrollando gran cantidad de significaciones que van desde el contraste entre *realidad* y *deseo*, hasta la continuidad. Por otro lado, el *si* condicional permite un desarrollo lógico ya materializado en la sonoridad y en la grafía del monosílabo. La repetición continuada del *si* le otorga el valor de una palabra independiente que concentra en sí la expresión del deseo, del mundo posible o irreal.

¹² No es casual tampoco que la conjunción *si* se utilice también para introducir interrogativas indirectas. Véase CONTRERAS, Lidia (1956–7): “Oraciones interrogativas con *si*”, *BFUCh*, IX, pp. 67–86. Por otro lado, una condicional es también algo parecido a “una pregunta / Cuya respuesta no existe” (“No decía palabras”, de *Los placeres prohibidos*, p. 71).

¹³ Véase CHEVALIER, Jean–Claude; LAUNAY, Michel; MOLHO, Maurice (1985): “Del morfema *si* (Hipótesis y afirmación) en español y en francés”, *Philologica Hispaniensia in hom. M. Alvar*, II, Madrid, pp. 129–166.

¹⁴ “Leyendo la narración [El indolente, 1929], de marcado carácter homosexual, como lo es el libro de poemas [Los placeres prohibidos, 1931], apreciamos un detalle aparentemente sin importancia pero que, curiosamente, se repetirá en libros posteriores hasta hacerse incluso agobiante. La reiteración de “tal” como comparativo. El monosílabo llama enseguida la atención sonora del lector. Aparece primero en la prosa y luego en varios libros de versos”. En RUIZ SILVA, Carlos (1979): *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Madrid, ediciones de la Torre, p. 47.

¹⁵ UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1995): *Luis Cernuda una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

¹⁶ Véase FERRATE, Juan (1977): “Luis Cernuda y el poder de las palabras”, en HARRIS, Derek, *Luis Cernuda*, Madrid, Tarus, pp. 269–285.

Quizá sus experiencias amorosas llevaron a Cernuda a entender el deseo en un sentido más amplio o quizá fue su particular modo de ser (hipersensible) lo que lo llevó, en continua lucha con la realidad, a crear, frente a toda ella, su *deseada realidad*. Baste decir que Cernuda canta porque la realidad no puede ser de otra manera (demasiadas condiciones pone su deseo) y su deseo persiste (y se articula) en su pasado, en su imaginación, en su memoria:

Yo sería aquel que imaginaba.

BIBLIOGRAFÍA

- BRETON, André (1998): *Œuvres complètes*, Vol. I, París, Gallimard, 1998.
- CERNUDA, Luis (1998): *La realidad y el deseo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- CHEVALIER, Jean-Claude; LAUNAY, Michel; MOLHO, Maurice (1985): “Del morfema si (Hipótesis y afirmación) en español y en francés”, *Philologica Hispaniensia in hom. M. Alvar*, II, Madrid, pp. 129-166.
- CONTRERAS, Lidia (1956-7): “Oraciones interrogativas con si”, *BFUCh* [Boletín de Filología, Santiago, Chile], IX, pp. 67-86.
- (1960): “Las oraciones independientes introducidas por si”, *BFUCh*, XII, pp. 273-290.
- (1963): “Las oraciones condicionales”, *BFUCh*, XV, pp. 33-109.
- GARCÍA DE DIEGO, Víctor (1952): “La uniformación rítmica en las oraciones condicionales”, *EMP* [Estudios dedicados a Menéndez Pidal; Madrid], III, pp. 95-107.
- HARRIS, Derek (1977): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus.
- MONTOLÍO, Estrella (1999): “Las construcciones condicionales”, en BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta (eds.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Vol. 3, Madrid, Espasa Calpe, pp. 3643-3737.
- NARBONA, Antonio (1983): “Sobre las oraciones bipolares”, *Alfinge*, 1, pp. 121-140.
- POLO, José (1971): *Las oraciones condicionales en español: ensayo de teoría gramatical*, Granada, Universidad de Granada, CSIC.
- RUIZ SILVA, Carlos (1979): *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Madrid, Ed. de la Torre.
- SALINAS, Pedro (1972): *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- SILVER, Philip W. y TERUEL BENAVENTE, José (eds., 2002): *Cinco lecturas de Luis Cernuda en su centenario*, Madrid, Instituto Internacional.
- SOLANAS, M^a Carmen, *La dialéctica silencio/ruido en la poética futurista* [en prensa].
- ULACIA, Manuel (1986): *Luis Cernuda, escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1995): *Luis Cernuda una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- ZUBIAUR, Ibon (2002): *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Kassel, Edition Reichenberger.

LAS DOS CARAS DE LA PROSA VANGUARDISTA: DOS CUENTOS DE FRANCISCO AYALA Y PEDRO SALINAS

NATALIA VARA FERRERO

Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea

Los dos cuentos que he elegido para mostrar las dos caras de un mismo fenómeno, la llamada Nueva Narrativa o Narrativa de Vanguardia, pertenecen a dos colecciones de relatos que se publican con cuatro años de diferencia. El primero que vio la luz fue “Aurora de verdad”, uno de los relatos que Pedro Salinas recopiló en la colección de relatos *Vispera del gozo* en 1926. Ese mismo año se publica de modo independiente en *Revista de Occidente*. El segundo relato, del escritor Francisco Ayala, “Erika ante el invierno”, había sido escrito en 1930, el mismo año que se publica conjuntamente con otro relato que dará título al volumen: *Cazador en el alba*¹.

Ambas colecciones de relatos (y, por consiguiente, ambos relatos) se enmarcan dentro del proceso de renovación en el que la narrativa española se encuentra inmersa desde principios del siglo XX. La década de los años veinte resultó ser especialmente floreciente en este aspecto, pues embarcados en corrientes vanguardistas y líricas, los autores españoles elaboran una nueva concepción narrativa que rompe con la tradición realista y que busca una renovación tanto formal como temática, que logre que la narrativa española sea capaz de reflejar el rápido cambio en el que la realidad se encontraba inmersa y sus nuevas características. Las circunstancias en las que surge hacen que esta corriente goce de una existencia muy breve, pero ello no es óbice para que en el transcurso de su andadura florezcan múltiples obras literarias que han sido sistemáticamente ignoradas y que, actualmente, están volviendo a despertar la atención de la crítica.

Pese a que la principal acusación contra esta narrativa ha sido su supuesta desconexión con el mundo exterior y su pertenencia a una corriente “deshumanizada”, supuestamente desinteresada de la realidad, mediante el estudio comparativo de estos dos relatos se intentará demostrar la falsedad de estas acusaciones. Pues el punto de partida de esta narrativa es un ambiente esperanzado y optimista, reflejo de lo que se llamó los “felices años veinte” y el relato de Salinas “Aurora de verdad” se convierte en una buena muestra de ello. El paso hacia las inquietudes y el pesimismo que se apoderaron del ambiente en los años treinta penetra profundamente e invade la historia de “Erika ante el invierno”, cuyo valor como metáfora anticipatoria vamos a analizar. Así pues, ambos relatos constituyen una muestra inmejorable de las dos caras que presenta la narrativa de los años veinte y treinta: el optimismo esperanzado ante un mundo nuevo, moderno y floreciente y el pesimismo ante los negros presagios que se ciernen sobre la Europa en los años treinta, encarnados por una ciudad alemana.

En ambos casos, el título encierra un valor proléptico y desvela desde el principio el alcance del significado del propio relato. El de Salinas está protagonizado por un personaje masculino, pero lo esencial de este relato es la verdad de la mujer a la que busca y con la que se encuentra al final. Así pues, es evidente que el hecho de que Aurora apenas aparezca en el relato no merma su importancia, pues todo el proceso que

¹ Las citas del relatos de Pedro Salinas están extraídas de la primera edición (“Aurora de verdad”, *Vispera del gozo*, Madrid Revista de Occidente, 1926, págs. 85–101) y las de Francisco Ayala de la recopilación que reúne su obra narrativa (“Erika ante el invierno”, *Obras narrativas completas*, Madrid, Aguilar, 1969, págs. 439–450). Este trabajo ha sido posible gracias una beca predoctoral del Gobierno Vasco.

vive su enamorado está causado por su existencia. En el caso del relato de Ayala, también contiene una significación proleptica que condensa uno de los elementos fundamentales, pues la influencia del invierno meteorológico y existencial en la vida de Erika y de los demás habitantes de su ciudad marcará decisivamente su existencia, hasta el punto de ser el causante de la muerte y la desolación que reinan en el relato.

Del análisis conjunto de ambos relatos lo primero que salta a la vista es que las propias tramas son el primer elemento que refleja la dicotomía significativa de la vanguardia a la que me estoy refiriendo. “Aurora de verdad”, el relato de Pedro Salinas, constituye una defensa del triunfo de lo vital sobre las construcciones mentales e ideales. Jorge, el protagonista, al despertar siente que ha perdido a su amada, con la que ha estado soñando. Pero se consuela con el hecho de que al ir a mirar su cuaderno “le saltaba a la vista la última frase escrita la noche anterior: «Mañana, a las diez, cita con Aurora.»” (p. 89). La cita que tiene con Aurora se producirá en el museo y mientras recorre la ciudad en esa dirección va creando con los datos que percibe y encuentra en la realidad y con los que tiene almacenados en su memoria una imagen ideal de su amada que le permita mitigar su impaciencia ante su inminente encuentro. La llegada de Aurora a la cita demostrará que las creaciones de la vida, del tiempo presente, son en todo superiores a la construcción ideal de su enamorado. En definitiva, esta superioridad lo que demuestra es que la presencia de la amada es una promesa de futuro, de renovación constante de datos pues su naturaleza es vital y, como tal, intrínsecamente variable e imprevisible. Por ello, la vida, que triunfa sobre el limitado poder humano, es exaltada por su superioridad, por su poder renovador y por las promesas de futuro que encierra para los enamorados.

“Erika ante el invierno” es un relato que también muestra una promesa de futuro, encarnada por la primavera, que parece poder cambiar radicalmente la existencia de la protagonista, atrapada en un invierno que no sólo afecta a la ciudad sino que penetra hasta el alma de la gente. En cambio, esa promesa de continuidad del ciclo vital se verá truncada por la tragedia final: la muerte. Erika es una joven solitaria que vive en una ciudad sometida por el frío invernal, donde sólo existe vida en los espacios interiores. Las personas de este lugar se ocultan tras la apariencia equiparadora de la masa, en un ámbito en el que la posibilidad de ser único y lograr la felicidad resulta inalcanzable. La trama amorosa, aunque también existe o al menos su germen sí aparece, se frustra casi desde su nacimiento. Y lo que parecía un momento de perfecta felicidad, la huida de la ciudad al nevado campo, se delatará finalmente como una trampa mortal donde la muerte espera irremediablemente a Erika.

El lugar por antonomasia de la nueva narrativa española, la ciudad moderna, es uno de los puntos donde mayor contraste se aprecia entre ambos relatos. “Cada género posee su espacio específico...” defiende Franco Moretti (2001: 34) y la narrativa de vanguardia no oculta su preferencia por el medio urbano, lo que como demuestran estos dos relatos, se presta a múltiples lecturas. Si en “Aurora de verdad” la atmósfera de la ciudad es positiva, primaveral, y su conexión con el protagonista intensa, “Erika ante el invierno” mostrará el reverso oscuro que también esconde la ciudad moderna, con una ciudad negativa y casi ausente. Según Carlos Ramos en estos pocos años “conviven las dos tendencias: la atracción estética y la repugnancia moral, el optimismo y la desconfianza” (2002: 13).

La importancia de la ciudad en el relato saliniano reside en que es el espacio por excelencia donde el protagonista encuentra las huellas de la existencia de la amada

Y aunque la reunión con Aurora era para treinta minutos más tarde, en cuanto salía al bulevar empezaba ya a encontrársela. Porque no hallaba a Aurora de

pronto, de una vez, por súbita aparición ante la vista, sino poco a poco, por lentos avances, como da el filósofo con la verdad, a fuerza de elaboraciones interiores prendidas en severos datos reales (p. 90)

De hecho, la relación entre la amada y la ciudad es tan intensa que de la existencia de Aurora es reflejo la realidad de la propia ciudad. Se trata de una amada fluida y omnipresente, que contamina la realidad que envuelve a su enamorado. Mediante el montaje (Pino, 1995: 75) de los datos de la memoria y los de la realidad, Jorge crea en su mente, de camino al museo, una imagen de Aurora a la que sólo le faltarían tres elementos para igualar a la creación real: “mirada, sonrisa y voz” (p. 95).

En cambio, la ciudad por la que se mueve Erika se encuentra inmersa en un ambiente amenazador, de una frialdad extrema, de un “aliento helado (...) que penetraba su carne de cuchillos apenas pasada la puerta”, (p. 441). Al contrario que en “Aurora de verdad”, en el relato de Ayala la ciudad es una rotunda y opresiva presencia; pero, en realidad, parece encontrarse ausente, pues casi en ningún momento se caracteriza o percibe en el desplazarse de Erika por ella. No tiene una apariencia, pero sí una presencia agobiante y angustiosa. Según José M. del Pino, que detecta su relación con el Nueva York de Lorca o la Metrópolis del film de Fritz Lang, “dentro de esta ciudad alienadora es imposible el logro de vivencias plenas” (1997: 80-81).

Las ropas que, aparentemente, defienden a los viajeros del invierno, tienen como verdadera función ocultar su individualidad e igualar sus expresiones ateridas, por lo que borran sus rasgos individuales y los convierte en series homogéneas de personas: “todo contribuía a dar mayor homogeneidad al rebaño” (p. 441). Esta visión contrasta vivamente con la ciudad caótica y heterogénea que Jorge descubre en su paseo

porque como la ciudad era tan animada y abierta, con perspectivas hondas de mar y de montaña, tan rica de tráfico y abundantísima en razas y variedades indumentarias, formas, líneas, colores de todas clases le salían al paso copiosamente, quietas y embalsamadas unas, como las frutas, los rebrillos de alhajas y los visos de las telas, tras los cristales de los escaparates, vertiginosas e indecisas otras, trajes, rostros de unos oficiales árabes, que cruzaban a toda velocidad en un automóvil, algunas, las más infelices, sujetas y atormentadas por su liberación en verdes manoteos de árboles, detrás de las verjas de los parques y las más venturosas, libres y sin dueño, girovagas en el aire matinal, jirones de nubes, vilanos (p. 94-95)

La ausente o invisible ciudad de Erika provoca que los espacios interiores sean los que cobren importancia. Pero eso no quiere decir que la percepción sea positiva, pues Erika percibe la tienda de su madre “con sus tonalidades brunas, amarillas, de paciente carcinoma” (p. 441). El intento de simular un paisaje bucólico mediante cartelones en las paredes del local “La Selva negra”, “con perspectivas de verde bosque poblado de cabras felices, cuya ebria alegría saltaba sobre rimadas catedrales de letra gótica” (p. 443), no puede resultar más falso. La única ocasión en que Erika observa el exterior desde su ventana sólo encuentra calles nevadas donde juegan niños solitarios, donde lo único que se ve de los edificios cercanos son sus ventanas sucias.

El único personaje que se mueve por espacios exteriores es el niño Friaul, que pasea por las afueras, y cuya única visión de los edificios no es directa sino un reflejo, en el agua mate ve “tantos edificios que estaban sumergidos, inversos” (p. 444). La vía férrea, los puentes y el canal helado completan la visión tremendamente negativa y pesimista que transmite este texto. Y el propio desenlace del breve relato de Friaul no es más que la muestra de que la ciudad y la realidad se encuentran sumergidas bajo un invierno que altera a sus habitantes hasta la alineación.

La salida de Erika hacia el campo parece la única solución posible para liberarse de la opresión de la ciudad, pero la realidad resulta ser la contraria, el campo ya no es un idílico y bucólico lugar de paz, como indican los indicios que se encuentran en ese espacio: “el cielo estaba desconchado, sucio de algodones y de bilis. La tierra resplandecía fúnebre. En ella, sólo los pinos de abatidos brazos. Nada más en ella” (p. 449). En una naturaleza así lo único que la joven puede hallar es la muerte.

Los otros lugares interiores por donde se mueve Erika son los metros o autobuses, lo que hace posible que no tenga casi ningún contacto con la realidad exterior. En estos espacios, como ya he mencionado, no sólo la gente pierde sus rasgos diferenciadores, abducida por la masa, sino que incluso se agrupan en clasificaciones de tipo fisonómico, ignorando totalmente lo que los individualiza: lo interior. Los rasgos de la propia Erika la encuadran en uno de los tipos que enumera el narrador: “ojos azules y vivos, corpulencia, tez tierna y pelo casi albino” (p. 441) pero su boca no encaja, es una boca “enérgica, severa” (p. 441). Es evidente que incluso sus rasgos físicos delatan la desubicación en la que se encuentra Erika en el mundo que la rodea. No encaja dentro de la homogeneidad de la masa, lo que provoca su perdición.

En este mismo espacio es donde se destaca, casi sin darle importancia, como un dato más, la existencia de un grupo aparte, pero no diferenciado por su fisonomía, sino por su raza y religión. Cuando el narrador describe la apariencia del vagón hace una mención entre paréntesis, “los judíos, agrupados aparte” (p. 441), como si de otra simple clasificación se tratara. La alusión a la situación marginada de los judíos, aparentemente secundaria y sin importancia, cobra una especial significación teniendo en cuenta las circunstancias de los años anteriores a la Alemania nazi. De hecho, es la propia aparente carencia de importancia en la mención del narrador la que hace que esa simple alusión se cargue de sentido, de todo el odio y el antisemitismo que se respiraba en la Alemania de finales de los años veinte y principio de los treinta.

Lo que en el relato de Salinas es un aparente despego de la realidad, parece volverse menos intenso en los años treinta, como demuestra el relato de Ayala. Sin embargo y a pesar de las apariencias, el compromiso con la realidad existe indudablemente en la literatura de los años veinte y se hace aún más visible en los años treinta. Pues, bajo la superficie preciosista y fragmentada del relato saliniano se esconde el reflejo de la percepción fenomenológica de la realidad que el hombre moderno está experimentando en ese momento. De hecho, en este relato, criticado (junto con el resto de relatos que componen *Vispera del gozo*) por su falta de relación con la realidad exterior, se esconde, bajo la apariencia de su intrascendencia, un compromiso ideológico ferviente con el proyecto modernizador del liberalismo español (García, 2001: 34-35). En cambio, el avance hacia una literatura llamada de “compromiso” y las circunstancias dramáticas de la realidad penetran en el relato de Ayala, pues el pesimismo y la lobreguez que destila y la excepcional situación en la que se muestra a los judíos son ya una muestra de la postura del propio autor ante el devenir histórico en el que se encuentra. En definitiva, se puede afirmar que “*Erika* ahonda en la visión desalentada de la circunstancia humana” (Barroso Villar, 1998: 95).

Las diferencias entre las existencias de ambos protagonistas trascienden las explicaciones simplificadoras. La trama amorosa y el proceso de conocimiento son los dos aspectos que afectan de pleno al protagonista de “Aurora de verdad”. La impaciente espera de la amada, es decir, el estudio del proceso de “vispera” concentra la atención del relato. La unión amorosa que permita trascenderse a Jorge es retrasada constantemente por el avance moroso del tiempo. De hecho, su intensa percepción de la ciudad presenta múltiples facetas. Pues, si por un lado es un estudio de la percepción del hombre moderno ante la multiplicidad y el caos de la ciudad moderna, también es parte

del proceso de creación de la imagen ideal de la amada. La culminación del recorrido de Jorge está cifrada en su encuentro con la amada, cuando podrá contrastar el éxito de su proceso de creación. Así pues, su proceso de conocimiento de la realidad es, al mismo tiempo, parte del montaje de la imagen de la amada que lleva a cabo antes del encuentro. Por eso, su espera en una sala del museo se convierte en un momento trascendental porque su unión con Aurora no es sino la reiteración y actualización del primer relato bíblico: la estancia de Adán y Eva en el Paraíso.

En cambio, el avance de la trama sustenta la transformación de Erika en símbolo de la soledad y la fragmentación del individuo moderno. De hecho, ante las preguntas que sobre este relato se plantea José Carlos Mainer (1989:78) “pero, ¿quién es Erika? ¿Alemania? ¿Europa entera a ocho años vista de la capitulación de Múnich? ¿es, simplemente, una muchacha alemana que va a ser absorbida por el turbión de los años venideros y que representa a una juventud que preferiría no abandonar la infancia?” no queda otra opción que dar una respuesta afirmativa a todas estas cuestiones. Toda su existencia se encuentra fragmentada por la pérdida de la infancia y la inocencia y su obligado paso a una edad adulta en la que no encuentra su lugar. En Erika se produce un choque entre un pasado idealizado y un presente que no logra satisfacer sus expectativas, pero siempre le queda la esperanza de un futuro que, sorprendentemente, también se encarna en el Paraíso bíblico: “una imprecisa, primitiva dicha, perdida, cuyo recuerdo era preciso transformar en esperanza de mejor futuro, como el del Paraíso, en la Biblia” (p. 440). De hecho, la cita que acuerda con un desconocido que le recuerda a su amigo de la infancia parece abrir tanto la posibilidad de desprenderse de su añoranza del tiempo de la niñez (cambia sus vestidos blancos habituales por uno nuevo malva para acudir a ella) como la posibilidad de conocer el amor para superar así el sentimiento de soledad en el que se encuentra atrapada en el presente. Según el propio narrador “sólo un pequeño y tierno amor podría suavizar el invierno” (p. 447). Pero es una historia frustrada ya desde su nacimiento a causa del poder de la masa, de la presencia opresiva de la ciudad, el ambiente vence a la voluntad individual.

La obra de Ayala da cabida a otra trama, desconectada de la existencia de Erika, pero que, de algún modo, la afecta profundamente, pues la noticia de este hecho sirve para revelar la profundidad de la sinrazón y la locura que se ocultan en la realidad. La muerte de Friaul a manos de su padre no sólo es un indicio anticipatorio, sino que muestra con intensidad inusitada el horror oculto en un ambiente alienado. Y sirve para que el autor pueda unir, de nuevo, dos de los motivos fundamentales del relato: el poder del invierno y la ausencia de Dios: “¡Si con la nieve las sienes enloquecen, se turban la manos, se afilan los cuchillos, y Dios, el buen Dios, se niega a intervenir en el mundo!”, (p. 447) Del mismo modo que la muerte de Erika, no es sino otra metáfora anticipatoria de la sinrazón que poco después arrasaría con la Segunda Guerra Mundial el continente europeo. Así, aunque tanto Erika como Friaul ponen sus esperanzas en el poder revitalizador de la primavera, “es necesario esperar que llegue la primavera, verde de pájaros y de acordeones” (p. 447), ninguno de los dos la verá, perecerán víctimas del invierno. Esta polarización entre primavera/invierno afecta al sentido del relato, la llegada de la primavera redentora acaba pareciendo imposible ante la victoria de un invierno enloquecedor que anula cualquier posibilidad de germinación de nueva vida.

El episodio de Friaul resulta terriblemente escalofriante y refleja a la perfección el surrealismo de la locura causada por este invierno. Los indicios que constituyen el cuchillo y la baraja de cartas (la violencia y el azar unidos) en la carnicería se ven confirmados con la aparición del pequeño Friaul, que “aletea como un pájaro capturado” (p. 446) en manos de su enloquecido padre y por las “rosas carmín” (p. 446) que salpican el suelo. La repetición de la frase “Nunca, nunca se sabe nada” (pp. 445,

446-447) en el discurso del narrador constata la imposibilidad de penetrar en la mente del otro, la imposibilidad de un conocimiento verdadero. La conexión del relato de la muerte de Friaul con el de Erika se produce mediante un papel de periódico roto en el que la chica intuye la tragedia e, incluso, reflexiona sobre el absurdo de no saber el dónde, el cuándo y el cómo es posible que algo así pueda ocurrir.

Las alusiones a la divinidad, ya mencionadas, presentan unas connotaciones completamente distintas en cada uno de estos relatos. Aunque encontramos en ellos la aparición coincidente del mito bíblico del Paraíso, su significación es completamente opuesta. En “Aurora de verdad” se reproduce el mito de Adán y Eva en el encuentro de los dos enamorados, pero se moldea con el fin de renovarlo y modernizarlo. La espera de Jorge en la sala del museo provoca que las formas y colores de los paisajes de Turner trasciendan sus marcos y sus formas originales para crear una naturaleza edénica, “aquel cosmos grandiosamente elemental, donde el aire, el agua y la tierra no se diferenciaban bien unos de otros porque Dios acababa de separarlos” (p. 98) Pero Jorge desdénese ese Paraíso del que su Eva se encuentra ausente y prefiere concentrarse en la imagen ideal que ha creado. Porque si su presencia ha provocado esta elevación de la sala del museo a espacio paradisiaco, la creación de la imagen de la amada le ha otorgado el papel de Creador. Esa supuesta capacidad de crear a un ser iguala al enamorado moderno con el Dios bíblico. La única diferencia es que no puede insuflarle vida a su creación mientras no cuente con la presencia de la propia Aurora. Y la llegada de la amada logra demostrar que las creaciones de la vida son siempre superiores a las de la mente y que la imagen construida por Jorge carece de la esencia vital que únicamente posee la verdadera Aurora.

En “Erika ante el invierno”, como ya hemos podido ver, el Paraíso es tanto el tiempo feliz e inocente de la infancia como el futuro que la primavera promete. Pero este mito no se encuentra tan desarrollado como en “Aurora de verdad”, se menciona en un momento determinado como símbolo de la fragmentación temporal que la afecta. Lo que sí se reitera y hasta se demuestra con los hechos del relato es la ausencia de Dios del mundo. La locura, la desesperanza y la soledad, causadas por un invierno, encarnación metafórica del oscuro ambiente de comienzo de los años treinta en Europa, solo puede estar justificada por la voluntaria ausencia de Dios, que abandona a todos los seres a su suerte. La muerte de Friaul a manos de su padre en un acceso de locura es la primera prueba de esta afirmación, pero no la única. De hecho, en su paseo por la montaña, Trude, la amiga de Erika enuncia antes de su muerte una frase que parece una contradicción, pero que, finalmente, se demostrará como cierta: “hoy, domingo, no asoma Dios” (p. 450) y el narrador sostiene la verdad de esta afirmación: “Y era verdad. Taciturno como nunca, escondía su secreto angustioso”, (p. 450). La muerte de Erika se produce en un escenario de flores rotas y de “fríos soles sin sol” (p. 450). La última frase del relato, “aquel domingo, Dios, el buen Dios, quería ignorar” (p. 450,) cierra sarcástica y circularmente la negación que se ha venido sosteniendo a lo largo de todo el relato. La sinrazón de un mundo sin Dios y preso de la locura no puede tener más resultados que la muerte de la inocencia y la esperanza, encarnados por Erika y Friaul.

Para finalizar, me gustaría que nos planteáramos algunas cuestiones. ¿Cómo es posible que una narración “deshumanizada”, intelectualista y desasida de la realidad plantee una reflexión profunda sobre el proceso de conocimiento que une al hombre con su realidad o con la mujer a la que ama? ¿Y cómo otra narración considerada de ese mismo tipo puede mostrar la opresora influencia sobre los seres más débiles de un mundo alienado y opresivo? ¿Son estos los temas que caracterizarían a unos

relatos en los que la realidad es sistemáticamente ignorada y en los que se renuncia a influir sobre la dimensión externa, es decir, la del propio lector, buscando su reflexión? La respuesta es, evidentemente, que no.

Así pues, resulta innegable que “Aurora de verdad” y “Erika ante el invierno” representan una clara muestra de cómo la narrativa de los años veinte y treinta no es, en absoluto, tan “deshumanizada” y distante de la realidad como la crítica ha defendido. El cambio en la sociedad encuentra un eco tanto en el optimismo que refleja el relato saliniano como en el pesimismo existencial del que está teñido el relato de Ayala. Todo ello afecta claramente a los diversos niveles de estos relatos, desde la imagen de la ciudad hasta el proceso amoroso. El paso de la pictórica recreación del mito bíblico a la constatación horrorizada de la ausencia de Dios y la violenta muerte de los dos personajes suponen un cambio cualitativo en la visión del mundo, acorde con el cambio de la propia sociedad ante los acontecimientos de la realidad. Estos textos no son sino los dos reversos de un mismo proceso literario, el de la Nueva Narrativa española, que trató de superar los moldes realistas para ser así capaz de mostrar y reflejar los matices y las claves de una nueva realidad, cambiante y moderna, desde su alegría inicial hasta su preocupación posterior ante los desarrollos históricos que se estaban viviendo y que acabarían por sepultarla.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, Francisco (1969): “Erika ante el invierno”, en *Obras narrativas completas*, Madrid, Aguilar, pp. 439-450.
- BARROSO VILLAR, Elena (1998): “*Cazador en el alba*: novela lírica y humanismo”, en Vázquez Medel, Manuel Ángel (ed.), *Francisco Ayala y las vanguardias*, Sevilla, Alfar, pp. 89-117.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001): *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-textos.
- MAINER, José Carlos (1989): “La prosa de vanguardia”, en V.V.A.A., *Francisco Ayala. Premio Nacional de las Letras Españolas 1988*, Barcelona, Anthropos, pp. 67-80.
- MORETTI, Franco, (2001): *Atlas de la novela europea. 1800-1900*, Madrid, Trama.
- PINO, José M. del (1997): “De la mecedora al aeroplano: la narrativa del 27 y de la vanguardia”, en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Publicaciones el Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 53-83.
- RAMOS, Carlos (2002): *Ciudades en mente. Dos incursiones en el espacio urbano de la narrativa española moderna (1887-1934)*, Sevilla, Fundación Genesian.
- SALINAS, Pedro (1926): “Aurora de verdad”, en *Vispera del gozo*, Revista de Occidente, Madrid, pp. 85– 103.

LITERATURA HISPANOAMERICANA

CARLOS MONSIVÁIS: NUEVO CATEQUISTA DE HISPANOAMÉRICA

JOSEBA ARREGUI
Universidad de Salamanca

Adentrarse en la obra del escritor mexicano Carlos Monsiváis supone acceder a un vasto mundo plagado de vericuetos culturales y literarios. Su trayectoria artística refleja una voluntad por ligar las vicisitudes de la historia con su proyecto estético. La elección de la crónica como género para la mayor parte de sus publicaciones es una prueba de este hecho. A este fervor por lo histórico se une la intención subversiva y polemista del escritor. Así, me interesa abordar ambas vertientes en este estudio, ya que la obra elegida obliga a lanzar una mirada al pasado y a tratar la recuperación paródica de éste. *Nuevo catecismo para indios remisos*, el volumen que analizaré, es una pequeña isla en la dilatada trayectoria artística del intelectual mexicano; se trata de la única obra de ficción que ha escrito pero, a pesar de este hecho, su temática se encuentra indisolublemente unida al resto de sus publicaciones.

La presencia de la realidad latinoamericana y el carácter sesgado de su estilo son constantes en sus títulos. Me propongo así estudiar ambos niveles en *Nuevo catecismo para indios remisos*, obra publicada por primera vez en 1982 aunque la versión definitiva se pospone hasta 1996. El catecismo, un género de la época de la Conquista, es actualizado por Monsiváis con un criterio que tomo como hilo conductor de este trabajo:

Pero no hay una intención poética –según creo–; existe más bien una parodia de lo poético, pero no una intención. Por lo demás, todo el tiempo estoy “dándole” al lenguaje ceremonial litúrgico... En fin, esa fue mi intención aunque no pueda calificarla porque desconozco los resultados (Gómez, 2005).

Asimismo, la parodia se explica teniendo en cuenta las particulares circunstancias que rodearon la publicación de la obra. Como afirma el propio Monsiváis: “este libro lo hice porque el pintor Francisco Toledo me lo pidió” (Monsiváis, 1984: 41). Lo que en un principio fue un encargo de una serie de textos para ilustrar una exposición de láminas del pintor mexicano, más tarde conformaría *Nuevo catecismo para indios remisos*, cuya versión definitiva –como ya he dicho– se publicaría junto a las láminas de Toledo en 1996. Obviamente, las creaciones de Toledo se encuentran profundamente relacionadas con los textos de Monsiváis, pues revisan paródicamente las estrategias pictóricas de los antiguos grabados religiosos, medios que la Iglesia utilizó durante la época colonial para difundir su doctrina. El trasfondo religioso se encuentra en ellos; sin embargo, su unión con animales metamorfoseados en seres fantásticos, la superposición de realidades antagónicas y el erotismo transforman sus obras en una revisión humorística y desacralizadora de las antiguas pinturas. Así, al mismo tiempo que permanece la huella del pasado se produce la diferenciación burlesca con respecto a éste, procedimiento observable tanto en las obras de Toledo como en Monsiváis. En este sentido Verónica Volkow subraya: “Ni de los seres ni de los estilos Toledo se apropia directamente sino que los parodia, los imita desde un segundo lugar, guardando una distancia. Mediante el humor los devora y los mantiene al mismo tiempo diferenciados” (Volkow, 1995: 45).

Lo expuesto hasta ahora demuestra que, para una correcta y completa comprensión de la obra, es necesario prestar particular atención a la parodia. Ésta se configura como una práctica transtextual que, al mismo tiempo que conserva un texto del pasado, lo

convierte en algo nuevo. La deformación paródica siempre actúa sobre un texto anterior de modo que, adoptando la terminología que Genette propone en su libro *Palimpsestes*¹, el hipertexto que se crea como resultado de la parodia se relaciona con un hipotexto que lo precede en el tiempo. El contacto que se establece entre ambos textos no se reduce a una mera cita o alusión intertextual sino que subvierte el sentido original del texto. El siguiente apunte de José María Pozuelo Yvancos ayuda a completar lo señalado:

Sin embargo de todos los textos conocidos o de la tradición reconstruida no se deduce simplemente una conciencia de la posible alteridad que cada género podía suscitar como su *contre-partie*, sino también la burla y el enfrentamiento reductor de la tradición. La parodia no ha sido nunca una aserción locucional simplemente paralela al texto serio, sino una acción ilocucional con consecuencias perlocucionales de burla y enfrentamiento (Pozuelo Yvancos, 2000: 11).

Indagar en la evolución del concepto implica asimismo abordar la ironía, modalidad literaria con la que se encuentra estrechamente relacionada. Ambas prácticas están presentes en la literatura desde la época clásica a la actualidad, lo que demuestra su especial vitalidad en épocas de transición como la nuestra, que buscan cambiar los paradigmas conceptuales. En este sentido, Monsiváis comenta la situación actual: “Y las antiguas quejas y los lamentos proverbiales ya no operan, disueltos en la ironía posmoderna. Ante las devastaciones, algunas certezas permanecen, todas ellas correspondientes a los grandes cambios positivos” (Monsiváis, 2000: 179).

La relación de estos dos conceptos se sustenta en que ambos permiten un distanciamiento crítico con respecto a la realidad, a la que no tratan de manera convencional. Detrás de los discursos paródicos e irónicos existe una intencionalidad reconstructiva que se logra a través de los principios de relatividad y contradicción. Bajtin lo aclara del siguiente modo: “Al discurso de la parodia le es análoga toda utilización irónica y en general ambivalente de la palabra ajena, porque también en estos casos la palabra ajena se aprovecha para transmitir propósitos que le son hostiles” (Bajtin, 2004: 283).

Del mismo modo, este diálogo entre el discurso oficial y su inversión guarda una profunda relación con el humor, otro instrumento de distanciamiento que actúa contra cualquier objeto representativo de la autoridad, en este caso el catecismo. Al mismo tiempo que admite un determinado código juega con él, provocando desajustes que muevan a la risa debido a la ruptura del mecanismo vigente. Por ello, Henri Bergson sitúa la parodia entre los principales recursos de naturaleza cómica: “Se obtendrá un efecto cómico trasladando la expresión natural de una idea a un tono diferente” (Bergson, 1973: 103).

En *Nuevo catecismo para indios remisos*, estos medios oblicuos de expresión se proyectan sobre un género religioso férreamente estructurado en el contexto de la Conquista. Los catecismos, principales instrumentos didácticos destinados a la conversión, sistematizan la doctrina por medio de preguntas y respuestas que el indio tiene que esforzarse por reproducir con fidelidad. En este sentido, Monsiváis ha manifestado su oposición a esta metodología: “Todo catecismo tiene una función didáctica, la interiorización del dogma a través de la repetición exhaustiva. Esto para mí es lo opuesto al acercamiento a lo religioso” (Poniatowska, 2004). La estructuración dialógica de los catecismos no es de carácter dialéctico, sino que es utilizada como medio para transmitir los dogmas; es decir, existe una normativa moral previa que imposibilita cualquier variante. Las dos instancias que intervienen en el diálogo se

¹ Véase Genette (1982: 11–14)

reducen a los intereses de los misioneros, ya que son ellos los encargados de la evangelización. En definitiva, existe una certidumbre por la cual “los catecismos, doctrinas, cartillas y artes tuvieron una finalidad única esencial, transmitir la verdad, a través de la cual surgiría la luz no sólo espiritual sino intelectual” (Torre Villar, 1982). El propio título de la obra, al mismo tiempo que hace referencia a dicho modelo genérico, subraya la ironía que la permea desde la primera a la última línea. Este hecho me ha llevado a estudiar los diferentes procedimientos utilizados por el autor para “descentrar” el discurso oficial.

Monsiváis crea un catecismo insólito que, aunque parte de presupuestos doctrinales conocidos, está condicionado por el contexto histórico en que ha sido escrito. El autor conoce los parámetros culturales contemporáneos y es un observador del comportamiento popular, de manera que refleja las distorsiones existentes entre las pretensiones totalizadoras del catecismo y su diálogo con la realidad. Según Laura Rocío Meza:

La exégesis de la obra parte del presupuesto de que es un texto desmitificador, en donde el precepto base de la evangelización católica para tierras amerindias (...) se pone en la mira para ver cómo ha sido su vida y, al mismo tiempo, su destrucción y legado, no sólo en el devenir histórico sino también en la reescritura y relectura de Carlos Monsiváis, que refleja el espectro de su cultura (Meza Rodríguez, 1995: 65).

Tomo como modelo paradigmático de la obra el texto que le da título. En él, un sacerdote y un indio hablan sobre el catecismo; lo esperable sería que el primero le enseñase al segundo la doctrina cristiana, pero no ocurre así: los comentarios del indio atacan los presupuestos estructurales del género y provocan una inversión paródica de lo dicho frente a la sistematicidad didáctica propia del género:

–El catecismo no está para gusto o disgusto de indios bárbaros y necios, sino para enseñar los mandamientos y preceptos sagrados.

–Pero no así, señor cura, no con esta rutina de preguntas y respuestas, que hace creer que en el cielo nos ven a los indios más tontos de lo que somos. Parece una ronda de niños: “¿Quién hizo los cielos y la tierra?” Y se responde a coro: “Los hizo Dios”. ¿No será mucho mejor a la inversa? Dice usted: “Fue Dios”, y contestamos: “¿Quién hizo a los indios, a los cielos, a los peces, a los conejos?” (Monsiváis, 1996: 8).

La dimensión paródica del texto se funda en tres procedimientos: las meditaciones metatextuales sobre la estructura del catecismo, la intertextualidad –alude a las enseñanzas que quiere transmitir– y la inversión defamiliarizadora de la perspectiva. Así, aunque los planteamientos del adoctrinado se consideren heréticos y éste sea condenado, la lógica catequística queda perturbada, lo que se extiende a los planteamientos del sacerdote:

Y lanzaba la pregunta correspondiente: “¿Qué es la nada?” Volvía a afirmar: “Es la carencia de todo en el sentido de materiales sobre los cuales trabajar, no en el de carencia de poder”, y se inquiría: “¿Y cómo puede salir algo, así de la nada, de esa carencia?” Y se pasaba días y noches estudiando el Catecismo al revés (Monsiváis, 1996: 9).

El texto concluye con una afirmación irónica: “Por lo menos, allí se enseñó el Catecismo como es debido” (Monsiváis, 1996: 9). Todos estos elementos están en relación con el carnaval, ya que “se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’, de las permutaciones constantes de lo alto y lo

bajo, (la ‘rueda’) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones...” (Bajtín, 2003: 16).

Por otro lado, el texto permite el intercambio dialéctico entre estratos de población tradicionalmente separados y cuestiona los principios fundamentales de la religión, produciendo una situación opuesta al dogma que busca transmitir el catecismo. Así, se hace eco de lo que señala Hutcheon en relación con la Posmodernidad: “‘Religion’ and other systems of belief have been called into question as essentializing totalizations which create power relations” (Hutcheon, 1988: 209).

La intervención de la parodia en el discurso catequístico subvierte la visión coherente y unitaria que ha transmitido dicho género religioso desde la época colonial hasta la actualidad. La obra apela a un género popular marcado por sus implicaciones trascendentes, pero, al mismo tiempo, se distancia de dicho código mediante múltiples traiciones que marcan una diferencia con respecto al modelo. Así, el texto refleja el sincretismo religioso que se vivió durante la Colonia, aspecto ignorado en los catecismos oficiales (“Las dudas del predicador” y “El placer de los dioses”). Subraya la relatividad de los valores religiosos al demostrar que el cambio puede afectar a lo establecido (“Cambíadme la receta” y “Fábula donde nada es relativo excepto lo absoluto”). En el territorio social, el catecismo no se plantea como una fórmula inmutable que clausura el debate sobre la religión; por el contrario, la obra refleja cómo la sociedad establece un diálogo propio con el hecho religioso y los individuos revelan su autonomía con respecto a Dios por medio de conductas contradictorias y marginales (“Qué le queda al pobre sino volverse profano” y “De las dificultades para ejercer el mayor de los dones”). Finalmente, la incorporación de los medios de comunicación y de la cultura de masas muestran la voluntad de explorar el influjo de estos fenómenos en la religión (“Va mi alma en prendas” y “Si no quieres que se deformen, evita las tradiciones”). Así, el texto suspende los planteamientos estables orientados a la conversión por diseños complejos y conflictivos en relación con el texto estereotipado. De este modo, la “verdad” que pretende transmitir el catecismo tradicional queda destruida por las paradojas, la ambigüedad y los planteamientos irónicos y humorísticos.

En este sentido, la coexistencia de perspectivas contrapuestas en el mismo texto provoca la ironía. “La herejía que se hacía pasar por Santa Doctrina” plasma este fenómeno. Un cardenal es el encargado de redactar un catecismo, trabajo en el que experimenta dudas religiosas que lo conducen a la inversión de su propósito:

¿De veras yo creía en lo que predicaba? ¿Cómo no reír en lo íntimo ante tanta falacia? Y a modo de regalo a las generaciones que aún no nacen ni, por tanto, se confiesan, me propuse una herejía formidable que no se pudiese distinguir o sospechar, y que envenenase como letargo o letanía el corazón de los creyentes” (Monsiváis, 1996: 21).

Esta convivencia paradójica de mentalidades opuestas coincide con la ironía objetiva intencional que propone Lauro Zavala, “expresada como una figura del lenguaje en la que se yuxtaponen distintas perspectivas” (Zavala, 1993: 40). Asimismo, el carácter metatextual del relato es revelador de la propia escritura de Monsiváis. El texto se convierte en un comentario en torno a la técnica que ha seguido el escritor para construir su obra. El mecanismo utilizado por el cardenal revela los fundamentos de la parodia:

Noche tras noche copié con malicia las enseñanzas supremas, discurrí y rectifiqué palabras, líneas, giros piadosos, puliendo mi maniobra hasta la incandescencia. (...). Tuve suerte, nadie adivinó mi escepticismo obsesivo, e incluso muchos aguardan mi muerte para iniciar mi beatificación (Monsiváis, 1996: 21).

La presencia del catecismo en el catecismo y su tratamiento paródico expresan la desconfianza del autor hacia este género religioso. Así, no defiende ningún dogma ni precepto religioso; por el contrario, lo aparta de su misión didáctica: “Agazapado en el Catecismo, la Doctrina falsa, tan asombrosamente semejante a la original, siguió infiltrándose en los corazones y originó la ola de impiedad que hoy nos devora” (Monsiváis, 1996: 23).

La primera ruptura del sistema catequístico se produce cuando Monsiváis reniega de la fórmula pregunta-respuesta. Así, el volumen está constituido por fábulas, parábolas, relatos de vidas de santos y milagros, narraciones todas que tradicionalmente persiguen la demostración de un dogma. Éstas se sustentan en un lenguaje de carácter alegórico, encaminado a justificar una creencia preexistente; en cambio, en *Nuevo catecismo para indios remisos* no existe ningún orden. Se trata de una miscelánea de textos breves que, aunque en apariencia sean narraciones de carácter religioso orientadas hacia un fin, oscilan entre el relato, el diálogo socrático, el aforismo, la reflexión corta y el *sketch* teatral. Este tipo de escritura fronteriza ha proliferado en la segunda mitad del siglo XX, respondiendo a unas circunstancias que Lauro Zavala sintetiza de este modo:

La escritura cómica, irónica y paródica son formas de construcción híbrida, y se prestan muy bien para expresar condiciones históricas de naturaleza liminal, híbrida, transnacional y paradójica. Todas estrategias de escritura expresan la necesidad cultural de nuevos lenguajes aún no creados, precisamente aquellos producidos por las comunidades emergentes. Estas comunidades múltiples, con sus múltiples voces, expresan la necesidad de tomar distancia de la tradición heredada de sus predecesores, y a la vez recordarla, principalmente en una forma irónica (Zavala, 1999: 34).

“Por qué no ascendía a la cumbre de la montaña” ilustra este cambio. En él el alcalde de una población reclama la ayuda de Ernesto, ilustre figura del pueblo, para evitar la migración de la juventud a otros lugares; por ello, se le asigna la tarea de crear una religión atractiva. El texto revela la importancia creciente de ciertos fenómenos (medios de comunicación, popularidad social, ley de mercado,...) en el contexto contemporáneo y, a su vez, su asimilación a la religión. El contraste entre el contenido y la forma de expresión contribuye a la figuración irónica:

No te precipites [Ernesto]. Para fundar una nueva religión no se requiere demasiado: una doctrina más o menos original (que se trabaja en computador), señalamientos enérgicos en torno a la pérdida de religiosidad en los clericalismos existentes, textos básicos que conmuevan, selección adecuada de discípulos, aprendizaje de un idioma de alegorías, habilidad en la fabricación de anécdotas que suenen como parábolas... ¡y ya está! (Monsiváis, 1996: 80).

Se produce un distanciamiento con respecto al hecho religioso al abandonar la retórica espiritual y presentarlo a modo de receta culinaria.

La reescritura paródica del antiguo género religioso supone una apertura del dogma a la dinámica de los tiempos; por ello, según el propio autor, los textos reflejan las contradicciones que se han producido en el terreno religioso:

Yo me propuse examinar algunas de las creencias más delirantes de ese delirio doctrinario o parareligioso que fue el catolicismo del Virreinato, y que sigue siendo el catolicismo ultramontano. No aludo a la religión, como Toledo tampoco, sino al humor involuntario forjado a lo largo de los siglos por muchos de sus practicantes (Poniatowska, 2004).

Los mecanismos que mueven a la risa en la obra son varios. La utilización simultánea de códigos distanciados en el tiempo es uno de los principales. Así, lo que debe ser un relato ejemplar, que muestre la extirpación de Satanás de los creyentes, se transforma en espectáculo de masas en “Va mi alma en prendas”. En “La máquina que extirpaba deseos obscenos”, Anselmo es el elegido por Dios para eliminar los deseos carnales de la humanidad. Por el efecto “bola de nieve” se produce una acumulación de situaciones incongruentes por las cuales se inaugura un “nuevo orden amoroso” que amenaza a la continuidad de la especie humana. De este modo, los acontecimientos iniciales, de acuerdo con los mandamientos divinos, se precipitan hasta convertirse en un anticipo del Juicio final. Por otro lado, la lucha de fuerzas contrapuestas origina el humor en “El rezo desobediente”, donde se juega con el desajuste que se produce entre la figura del cura y sus discursos heréticos:

Deseó rendir culto a Santiago Apóstol y acabó divulgando vergüenzas de la vida conventual. Se postró ante San Antonio para suplicarle la adecuada guianza de los jóvenes y nada más le refirió su enojo por no haber desflorado a su prima y su entusiasmo por los senos de la marquesa (Monsiváis, 1996: 89).

En este sentido, Linda Egan destaca cómo el hipotexto catequístico sustenta el humor en la obra: “En sus muchas líneas explotadas en Nuevo catecismo –desde la risa inocente hasta la sátira más negra– el humor es de hecho una táctica exitosa para dificultar la jornada a una narración que naturalmente tiende a dirigirse linealmente hacia un destino previsto” (Egan, 2000-2001: 71).

En definitiva, parodia, humor e ironía construyen un discurso relativista y plural que, además de frustrar las expectativas formadas en el lector, obliga a adoptar una postura crítica. En este sentido, las ideas de Gianni Vattimo sobre la Posmodernidad, relacionadas con autores como Nietzsche y Heidegger, ayudan a entender la vertiente filosófica de este tipo de práctica textual. Apostando por la mirada interrogadora a todos los niveles, el arte contemporáneo persigue conservar al lector en un estado de inocencia por el cual, sin ignorar el pasado, posea una mirada virgen para fundar su propio proyecto: “Esa labor no se propone alcanzar un estadio final de recomposición acabada; la experiencia estética, al contrario, se orienta a mantener vivo el desarraigo” (Vattimo, 1990: 142). Por tanto, el ideal de permanencia en un determinado orden que sustentaba el sistema catequístico es sustituido en la obra de Monsiváis por una estética basada en la ambigüedad y la ruptura de los parámetros establecidos, modalidad constructiva que favorece la libre emergencia de los valores personales.

En este sentido, *Nuevo catecismo para indios remisos* se muestra como una obra posmoderna, contraria a los discursos monolíticos y autoritarios, e interesada por convertir la escritura, por encima de cualquier otra cosa, en una práctica subversiva. De este modo, existe una relación clara entre este título y el corpus narrativo incluido bajo el marbete de “nueva novela histórica”, que ha conocido su auge en el último tercio del siglo XX². Y es que, como señala el propio Monsiváis: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción equivale al silencio– lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad” (Monsiváis, 1995: 36).

En conclusión, el acercamiento a esta singular obra a través de los parámetros de la parodia confirma que se trata de una obra inserta plenamente en la estética

² Seymour Menton, además de sintetizar las características principales de este tipo de novelas, señala cómo, “salta a la vista que la novela histórica en general ha cobrado mayor importancia a partir de 1979 que durante el periodo criollista de 1915–1945 (Menton, 1993: 46).

contemporánea. La reescritura paródica que se realiza de un género histórico, así como su exploración desde perspectivas novedosas, conecta con una literatura de carácter revisionista que está en auge durante las últimas décadas, conformando una red textual que une pasado, presente y futuro. Dicha intervención sobre la historia, además de mostrar la voluntad renovadora a nivel formal, supone una reinterpretación del catecismo a la luz de los recientes cambios culturales. De esta manera, la actuación de la parodia, desestabilizadora y fundante al mismo tiempo, permite que la historia de la literatura discurra en un permanente desafío.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BAJTIN, Mijail (2004): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- BERGSON, Henri (1973): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe.
- EGAN, Linda (2000-2001): “Peripécia, anacronismo y otras herejías en Nuevo catecismo para indios remisos”, en *Explicación de textos literarios*, XXXIX, 1, pp. 67-75.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GÓMEZ, Xavier: “Entrevista a Carlos Monsiváis: «No solo lo fugitivo y permanece y dura »” <http://www.babab.com/no17/monsivais.htm> (05/01/05).
- HUTCHEON, Linda (1998): *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York, Routledge.
- MONSIVÁIS, Carlos (1984): *Confrontaciones: el creador frente al público*, Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana.
- MONSIVÁIS, Carlos (1995): “De algunas características de la literatura mexicana contemporánea”, en *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, ed. K. Kohut, Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- MENTON, Seymour (1993): *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*, México, FCE.
- MONSIVÁIS, Carlos (1996): *Nuevo catecismo para indios remisos*, México, Era.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000): *Aires de familia*, Barcelona, Anagrama.
- PONIATOWSKA, Elena: “Los pecados de Carlos Monsiváis” <http://www.jornada.unam.mx/1997/feb97/970223/sem-monsivais.html> (12/06/04).
- POZUELO YVANCOS, José María (2000): “Parodiar, rev(b)lar”, en *Exemplaria*, 4, pp. 1-18.
- MEZA RODRÍGUEZ, Laura Rocío (1995): “Nuevo catecismo para indios remisos: fabulario de una verdad”, en *Litterae*, 5, pp. 62-93.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la: “Estudio crítico en torno de los catecismos y cartillas como instrumentos de evangelización y civilización”, en Fray Pedro de Gante (1982): *Doctrina Cristiana en Lengua Mexicana*, México, Jus.
- VATTIMO, Gianni (1990): *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós.
- VOLKOW, Verónica (1995): *La mordedura de la risa. Un estudio sobre la obra gráfica de Francisco Toledo*, México, Aldus.
- ZAVALA, Lauro (1993): *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*, México, UAM.
- ZAVALA, Lauro (1999): *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

EL CONTRASTE ENTRE SUEÑO Y REALIDAD EN *LOS PERROS ROMÁNTICOS*

CHIARA BOLOGNESE
Universidad Autónoma de Madrid

Roberto Bolaño prefería definirse como poeta que como novelista, porque su sensibilidad encontraba en la composición en versos la forma más adecuada para expresar sus emociones; sin embargo, esta parte de su producción literaria es todavía bastante desconocida. Estas páginas quieren esbozar las muchas temáticas que se encuentran en sus versos y sugerir nuevas formas de acercarse al autor. Se analizará primero la presencia de elementos autobiográficos en los textos y luego se mostrará cómo éstos sugieren que la única forma de salvarse del fracaso está en el poder redentor de la poesía.

1. *Autobiografía y sueño de justicia*

En el primer poema de la colección, “Los perros románticos”, el hablante empieza dando las coordenadas temporales: “En aquel tiempo yo tenía veinte años/ y estaba loco./ Había perdido un país/ pero había ganado un sueño”¹. Y, efectivamente, a sus veinte años el autor se encontraba muy comprometido políticamente: es la época en la que, poco después de haber vuelto a Chile, se une al grupo de los defensores de Salvador Allende. La locura que menciona en los versos corresponde al entusiasmo juvenil que, visto retrospectivamente, le parece algo inútil e insensato. Sin embargo, todo el poema es la demostración de la importancia de tener un ideal, porque sin éste el espíritu está vacío, como dice en los versos: “si tenía ese sueño/ lo demás no importaba” (Bolaño, 2000: 13) y en el sucesivo “el sueño vivía en el vacío de mi espíritu” (p. 13); solamente el ideal puede llenar el vacío.

El tono nostálgico dominante en este primer texto es debido a la desilusión que la vida conlleva, especialmente en una persona que ha asistido a la muerte de las utopías, de los proyectos compartidos y de los sueños de cambiar el mundo.

Justamente el sueño, o el ideal, como una llama que enciende el espíritu del autor, es la linfa vital que hay que guardar escondida, pero al mismo tiempo es “un gusano blanco retorciéndose/ en el amor” (p. 13): el poeta sugiere que el sueño es causa de sufrimiento –como evidencia el gerundio *retorciéndose*– a pesar de ser base del amor. Este sueño va acompañado por la pesadilla de los que le dicen al protagonista que crecerá, prediciendo implícitamente que va a dejar de lado el sueño por preocupaciones más concretas. Pero, en ese momento, el poeta prefiere seguir fiel a su ideal y dice “estoy aquí [...] con los perros románticos/ y aquí me voy a quedar” (p. 13). El autor asegura que, a pesar de todo lo que digan y del cinismo que caracteriza la sociedad, él seguirá difundiendo con convicción su ideal de un mundo más justo: es un *perro*, un marginado, pero *romántico*, es decir idealista.

Esta temática se desarrolla también en el siguiente “Autorretrato a los veinte años”. El poema parece la continuación del anterior y, si en el primero decía que se quedaría con *los perros románticos*, en éste declara: “Me dejé ir, lo tomé en marcha y no supe

¹ Roberto Bolaño, 2000, *Los perros románticos*, Barcelona, Lumen, p. 13. En adelante los números entre paréntesis harán referencia a esta edición.

nunca/ hacia dónde hubiera podido llevarme. Iba lleno de miedo” (p. 14). El poeta se deja guiar por su sueño, a pesar de no saber hacia dónde lo llevará. El hecho de desconocer su rumbo le causa miedo, le hace sentir “el aire frío de los muertos” (p. 14), pero no es suficiente para que él abandone su compromiso con la humanidad, ya que éste, para él, es como una obligación, una “llamada misteriosa y convincente” (p. 14) a realizar el sentido profundo de la existencia. Aceptar esta llamada no es fácil, y el poeta dice que casi se echa a llorar cuando oye su sonido terrible. El yo narrador trata de superar el miedo y repite: “me dejé ir, puse mi mejilla junto a la mejilla de la muerte” (p. 14). Acepta, aunque con miedo, lo que le deparará el destino, puesto que, con su sensibilidad más profunda, no puede ignorar la llamada y la realidad de violencia que lo rodea, como resulta evidente cuando dice: “me fue imposible cerrar los ojos y no ver/ aquel espectáculo extraño, lento y extraño,/ aunque empotrado en una realidad velocísima” (p. 14), subrayando también, con estas palabras, el contraste entre el espectáculo lento, que evoca la lentitud de la muerte, y la realidad donde las cosas acaecen con extrema rapidez. La desesperación y la lentitud se insertan en el mundo confuso, pero también dinámico, de los jóvenes comprometidos socialmente: “miles de muchachos como yo, lampiños o barbudos, pero latinoamericanos todos, juntando sus mejillas con la muerte” (p. 14)².

Muchos poemas de Bolaño están dominados por el sentimiento de la muerte, que en “Autorretrato a los veinte años” se extiende a todos los jóvenes latinoamericanos. Es interesante subrayar este cambio, ya que en el primer poema el autor hablaba sólo de sí mismo, mientras que ahora es como si todos los latinoamericanos tuvieran un común destino de muerte.

Otro poema relacionado con aspectos autobiográficos es “Sucio, mal vestido”, donde el autor vuelve a hablar de los perros, en tanto que introduce el tema de los pobres y marginados. El narrador empieza diciendo: “en el camino de los perros mi alma encontró/ a mi corazón. Destrozado, pero vivo,/ sucio, mal vestido y lleno de amor” (p. 33). El corazón del poeta sigue latiendo por el sueño que al principio del poemario había citado, a pesar de que haya padecido los destrozos de las durezas de la vida. El sueño del poeta, el camino que quiere recorrer con su vida, es rechazado por la gente que no comprende su valor, como es evidente en los versos: “en el camino de los perros, allí donde no quiere ir nadie./ Un camino que sólo recorren los poetas/ cuando ya no les queda nada por hacer” (p. 33). Sin embargo, el hablante cree que le queda todavía mucho por hacer, es consciente de su misión y grita: “¡pero yo tenía tantas cosas que hacer todavía!” (p. 33). Se siente culpable de la falta de valor que le impide llevar a cabo su misión: “y sin embargo allí estaba: haciéndome matar/ por las hormigas [...] el espanto se elevaba/ hasta tocar las estrellas” (p. 33). Los versos también son muy importantes porque evidencian que el yo poético es Roberto Bolaño mismo, quien declara: “un chileno educado en México lo puede soportar todo, pensaba, pero no era verdad./ Por las noches mi corazón lloraba” (p. 33). Después de esta parte de autoanálisis, el poeta introduce el tema del poder de la poesía: “sólo la fiebre y la poesía provocan visiones./ Sólo el amor y la memoria./ No estos caminos ni estas llanuras./ No estos laberintos” (pp. 33-34). La poesía, junto al amor y al recuerdo, son los únicos elementos que tienen la capacidad de mostrar la realidad en sus facetas más profundas.

Las últimas líneas de este poema son un elogio al poder del corazón que puede ayudar a realizar una vida plena: “hasta que por fin mi alma encontró a mi corazón./ Estaba enfermo, es cierto, pero estaba vivo” (p. 34). La enfermedad y la vida ya no están en oposición, sino que una es confirmación de la otra. Sufrir, en el cuerpo o en la

² Estos versos son una implícita referencia a los muertos de la masacre de Tlatelolco de 1968.

mente, es la demostración de tener algo por lo que luchar y, por lo tanto, proporciona la certeza de estar vivos.

“Mi vida en los tubos de supervivencia” también presenta aspectos autobiográficos en lo que se refiere a la situación existencial del protagonista: un extraño en el mundo, un poco como lo fue el autor. El poeta dice que por sus características físicas y por ser indoblegable a la voluntad del poder, le metieron en un platillo volador y le ordenaron que fuera a encontrar su destino. Sin embargo, él duda de que marcharse de su tierra natal redunde en una situación existencial mejor y dice, a este propósito, que se siente:

como si
 Huir quisiera de mi minusvalía, de mi singular
 Esqueleto: un escupitajo en la cara de la Religión,
 Un hachazo de seda en la espalda de la felicidad,
 Sustento de la Moral y de la Ética, la escapada hacia adelante
 De mis hermanos verdugos y de mis hermanos desconocidos. (p. 65)

Pero también es cierto que la decisión de marcharse no es una huida, sino que es la reacción de quien quiere, con su acto, dar un golpe al *establishment*. Al abandonar su tierra, el poeta se aleja tanto de los amigos y compañeros de ideales y de sufrimiento, como de los enemigos, los torturadores chilenos tristemente famosos. El poeta, aislado en su platillo volante, se siente un cobarde por no tener la fuerza para contrastar esta situación: “La mayor virtud de mi traidora especie/ es el valor, tal vez la única real, palpable hasta las lágrimas/ y los adioses. Y era el valor lo que yo demandaba encerrado en/ el platillo” (p. 65). Después de esta invocación, vuelve el tema del sueño, tal vez como forma de consolación: “a veces soñaba/ con un país cálido, una terraza y un amor fiel y desesperado” (p. 66). El poeta sueña con momentos de serenidad, pero sabe que sólo tendrá lágrimas que mostrarán no tanto su dolor, sino más bien el deseo –la “poesía exaltada” que se cita a continuación– que él lleva dentro de cambiar la situación insufrible en la que está viviendo: “Las lágrimas que luego derramaba permanecían en la superficie/ del platillo durante días, testimonio no de mi dolor, sino de/ una suerte de poesía exaltada que cada vez más a menudo/ apretaba mi pecho, mis sienes y caderas” (p. 66). Su deseo de cambiar la situación le hace sentirse capaz de ayudar a sus compatriotas para que superen la ignorancia en la cual viven y puedan comprender la realidad de las cosas. En este poema el sueño se funde con el tema de la muerte:

Soñando

Que el platillo y yo habíamos concluido la danza peripatética,
 Nuestra pobre crítica de la Realidad, en una colisión indolora
 Y anónima en alguno de los desiertos del planeta. Muerte
 Que no me traía el descanso, pues tras corromperse mi carne
 Aún seguía soñando. (pp. 66-67)

El sueño y el poder de la imaginación van incluso más allá de la vida misma. Estos últimos versos son un canto a la poesía, que sobrevive al fallecimiento del autor, donándole la inmortalidad, ya que sus sueños siguen vivos a través de sus versos. La poesía además permite hacer una crítica, tal vez impotente, al mundo actual, en tanto que también consiente utilizar la imaginación para crear una realidad alternativa en la cual puede ser más fácil vivir.

También “El último canto de amor de Pedro J. Lastarria, alias «El Chorito»” es muy interesante desde el punto de vista de los elementos autobiográficos y de la esperanza en una vida mejor. El autor presenta en seguida y con claridad la situación que quiere describir: “Sudamericano en tierra de godos,/ este es mi canto de despedida” (p. 61). El poeta habla a sus compatriotas y recuerda la situación de su tierra, en la que la negatividad y la idea de la muerte prevalecen sobre la vida: “los hospitales sobrevuelan/

los desayunos y las horas del té/ con una insistencia que no puedo sino remitir a la muerte” (p. 61). La muerte, en efecto, es el único futuro que el hablante se puede imaginar si permanece en su tierra.

La vida en patria es un dulce recuerdo para el poeta que, al mismo tiempo, sabe que allí no tendría oportunidades de futuro, como resulta evidente de los siguientes versos: “Se acabaron los crepúsculos/ largamente estudiados, se acabaron/ los juegos graciosos que no conducen a ninguna parte” (p. 61). Pero marcharse tampoco ofrece garantías de bienestar, ya que los emigrantes se tienen que enfrentar con muchos problemas: “Sudamericano/ en tierra más hostil/ que hospitalaria, me preparo/ para entrar en el largo/ pasillo incógnito/ donde dicen que florecen/ las oportunidades perdidas” (p. 61). Europa es considerada por los latinos como el continente de la salvación, donde se les ofrece una segunda posibilidad para poder concretar el sueño de una vida mejor. La existencia del hablante, hasta ese momento, ha sido una “sucesión de oportunidades perdidas” (p. 61), oportunidades que espera poder volver a tener en el país meta de su viaje para, esta vez, aprovecharlas. Sin embargo, el poeta sabe también que allí la gente percibe las cosas de manera diferente, por eso habla de “estas soledades/ que los godos no entienden/ o que entienden de otra manera” (p. 62). El hablante sabe que esto le hará sufrir y sentirse como un marginado y denuncia la situación de soledad que lo afecta como “Sudamericano en tierra de/ Nadie” o “Sudamericano en tierra/ de sombras” (p. 63) que no tiene otra posibilidad que la de prepararse para su propia muerte.

“Musa”, como sugiere el título, es un diálogo con su musa inspiradora, a la vez que un texto altamente autobiográfico. El poeta empieza con un elogio a la musa que sigue a su lado desde hace veinticuatro años. Muchas cosas han pasado –amores, deseos, promesas– y ella siempre ha estado presente. Ahora el poeta le pide con desesperación: “Ah, Musa, protégeme/ [...] en los días terribles/ de la aventura incesante” (p. 87), y en estos versos se puede ver una referencia a la enfermedad que le condenará a muerte. La Musa, en cierto sentido la literatura misma, será como un ancla a la cual recurrir en los momentos de crisis; en efecto, escribir fue para el autor una forma de agarrarse a la vida y asegurarse de que sus ideas siguieran vivas. El talante autobiográfico se hace aún más explícito cuando el poeta habla de su hijo: “Nunca te separes de mí./ Cuida mis pasos y los pasos de mi hijo Lautaro./ Déjame sentir la punta de tus dedos/ otra vez sobre mi espalda/ empujándome, cuando todo esté oscuro,/ cuando todo esté perdido.” (pp. 87-88) Le pide a la musa que vigile la vida de su hijo cuando él ya no esté, y le ruega que siga inspirándole versos aun cuando él crea no tener más esperanza. Después de estas palabras, el tono se hace incluso más personal y el poeta declara: “soy tu fiel amante/ [...] eres la reina de mis sueños” (p. 88), afirma que la poesía es su razón de ser más profunda, es lo único que le da fuerza para seguir adelante a pesar de las dificultades. El poeta tiene como una premonición de lo que pasará en su vida y dice “tu amistad me recogerá/ del erial del olvido” (p. 88), ya sabe que la literatura será su forma de seguir vivo, será la mejor manera de difundir sus ideales. La Musa lo protegió en todas las experiencias de su vida –el hospital, la cárcel, la violencia– y, permaneciendo “igual de hermosa” (p. 89) a pesar de los años que pasan y flaquean a los poetas, dona parte del poder que tiene a su protegido. En este punto, cuando el poeta está debilitado por la enfermedad, hay un cambio, el hombre se deja llevar por la musa y dice: “a donde quiera/ que tú vayas/ yo voy” (p. 89) invirtiendo de esta manera los versos anteriores, en donde decía que la musa siempre iba con él.

La musa es la luz para el poeta que la sigue sin pensar en otra cosa:

Sigo tu estela radiante
A través de la larga noche.
Sin importarme los años

O la enfermedad.
 Sin importarme el dolor
 O el esfuerzo que he de hacer
 Para seguirte.
 Porque contigo puedo atravesar
 Los grandes espacios desolados
 Y siempre encontraré la puerta
 Que me devuelva
 A la Quimera. (pp. 89-90)

La Musa le da la fuerza para afrontar todas las dificultades, porque él confía totalmente en ella. Ésta es también la única que le consiente seguir creyendo en su ideal –la Quimera del texto.

2. Misión de la poesía hacia la humanidad

La literatura, la poesía en particular, tiene para Bolaño la fundamental función de guiar al hombre en la realización del ideal, como se puede ver ya en el tercer poema, cuyo título muy significativo es “Resurrección”. Se trata de un canto al poder de la poesía para penetrar las conciencias de los hombres, así como el buzo penetra la superficie del lago. Es la *resurrección* de la esperanza, después de dos poemas de desesperación y desilusión.

“La poesía entra en el sueño/ como un buzo en un lago” (p. 15), es el primer verso que ya muestra la potencia de la escritura a la hora de difundir el ideal de los poetas. Es la eficacia del arte de escribir lo que Bolaño quiere evidenciar: “la poesía es más valiente que nadie” (p. 15), dice justamente para subrayar que nada puede detener la fuerza del sueño.

Esta comparación entre el buzo y la poesía le permite al autor ampliar su discurso para subrayar también la importancia de la voluntad en el cumplimiento del sueño: “Contempladla desde el fondo:/ un buzo/ inocente/ envuelto en las plumas/ de la voluntad” (p. 15). Sólo la voluntad permite superar las dificultades que se encuentran a la hora de alcanzar un objetivo en la vida; es la convicción en las propias ideas lo que da un sentido a la existencia.

En “Atole” la importancia de la poesía se hace aún más evidente. Al principio del poema el autor dice haber visto a Mario Santiago y Orlando Guillén, pintados en los murales de la universidad, definida como “infierno pedagógico” (p. 77). Y es interesante subrayar que la crítica a la manera en la que funcionaban las universidades en México es muy fuerte en la obra de Bolaño, que no ve en éstas centros de producción de saber, sino más bien lugares de difusión de ideas preconcebidas. El poeta está describiendo el día del estreno de «Los Poetas Perdidos de México». Es de notar también que el hecho de que los poetas infrarrealistas se hayan convertido en el sujeto del mural, los sitúa en un mundo sin tiempo, como muestran estos versos: “Y Mario y Orlando reían pero como en cámara lenta/ como si en el mural en el que vivían/ no existiera la prisa o la velocidad/ [...] como si sus risas se desplegaran minuciosamente/ sobre un horizonte infinito” (p. 77). El poeta recuerda cuando Mario y Orlando todavía no eran muy conocidos y no eran protagonistas del mural. En esa época, los dos se dedicaban con abnegación a la poesía auténtica, la que ahora parece haber perdido su valor: “la poesía verdadera/ esa que ahora visitan los turistas” (p. 78). Bolaño parece sugerir que ahora la poesía se ha convertido en algo superficial, y los poetas verdaderos están perdidos en un México de soledad y sin esperanza. La poesía, lo único que puede salvar al ser humano, está desapareciendo.

“El burro” tiene muchos puntos de contacto con “Atole” y se puede considerar, en parte, como su continuación. De nuevo el protagonista es Mario Santiago, que busca al poeta para enseñarle la moto que ha robado para poder escapar a Estados Unidos. A propósito de este viaje, el poeta vuelve a hablar del tema del sueño. La moto fue “robada para viajar por la pobres tierras/ del norte, en dirección a Texas,/ persiguiendo un sueño innombrable,/ inclasificable, el sueño de nuestra juventud,/ es decir el sueño más valiente de todos/ nuestros sueños” (p. 79). El tema del sueño va siempre acompañado por el de la juventud, que lleva consigo ideales de justicia y entusiasmo hacia la vida. El recorrido por las tierras de México es también una manera de reflexionar sobre la vida en Latinoamérica “donde se confunden y mezclan los tiempos:/ verbales y físicos, el ayer y la afasia” (p. 79): la gente ya no consigue expresar su sufrimiento y cae en la mudez.

En la segunda parte del poema hay un cambio hacia un mayor dramatismo: el poeta vuelve a soñar con Mario Santiago, pero esta vez el hombre está desfigurado “un poeta sin rostro/ una cabeza sin ojos, ni boca, ni nariz/ sólo piel y voluntad” (p. 79). Otra vez empiezan el viaje en moto, pero ahora el ambiente circundante es más desolado; es una realidad de ciudades deshabitadas, de desesperación, que el poeta ve como escenarios perfectos para su poesía:

Partimos
 Por los caminos del norte, la cabeza y yo,
 Extraños tripulantes embarcados en una ruta
 Miserable, caminos borrados por el polvo y la lluvia,
 Tierra de moscas y lagartijas, matorrales resecos
 Y ventiscas de arena, el único teatro concebible
 Para nuestra poesía. (p. 80)

Mientras que la parte precedente terminaba con la afasia, ésta habla de lo que la poesía podría describir y, tal vez, con su poder, modificar. La poesía se convierte en el arma de los marginados.

En la tercera parte, el poeta extiende su preocupación a todos los hombres y sueña que su deseo de libertad no es sólo suyo sino de todos los seres humanos:

A veces sueño que el camino
 Que nuestra moto o nuestro anhelo recorre
 No empieza en mi sueño sino en el sueño
 De otros: los inocentes, los bienaventurados,
 Los mansos, los que para nuestra desgracia
 Ya no están aquí. (p. 80)

Los poetas sienten que tienen la capacidad y, más, el deber de despertar a la gente común, de avivar su curiosidad a propósito del mundo, como ya se ha visto en el poema “Mi vida en los tubos de supervivencia”.

La moto se convierte, a través de una metáfora, en “un burro negro que viaja sin prisa/ por las tierras de la Curiosidad” (p. 80), eso porque los dos poetas son los únicos que pueden satisfacer el deseo de claridad y verdad que caracteriza a la humanidad pobre de México. Pero los protagonistas también empiezan a dudar de la posibilidad de realizar el sueño y están perdiendo la confianza en sí mismos: “la risa de Mario o de la cabeza/ saluda a los fantasmas de nuestra juventud,/ el sueño innombrable e inútil/ de la valentía” (p. 80). El poeta se ha dado cuenta de que su sueño de poder cambiar la situación ya es vano, es una utopía de juventud. Tiene la impresión, sin por eso tener una razón concreta, de que la moto está haciendo su último viaje, como si cantara “una alegre canción de despedida” (p. 81). No hay rabia en estas palabras, sino mucha tristeza y desilusión. El hablante reconoce que también hay que tener valor para saber renunciar al sueño, porque con él se abandona una parte de la razón de vida, pero los pobres no tienen otra opción y saludan con cariño a los poetas que, durante un tiempo,

alimentaron sus esperanzas: “y acaso son los gestos de valor los que/ nos dicen adiós, sin resentimiento ni amargura,/ en paz con su gratuidad absoluta y con nosotros mismos” (p. 81). El poeta se siente culpable por no haber podido cumplir con su misión, por haber abandonado la esperanza, dejando de este modo también a los “hijos queridos y abandonados,/ criados solos en estos desiertos calcáreos” (p. 81). En la cuarta y quinta parte aparece un rayo de esperanza, ya que la moto consiente marcharse de Latinoamérica: única solución para volver a la libertad. La moto, como “un burro de otro planeta/ que es el anhelo desbocado de nuestra ignorancia” (p. 82), es también símbolo de “esperanza y [...] valor./ Un valor innombrable e inútil, bien cierto,/ pero reencontrado en los márgenes/ del sueño más remoto,/ en las particiones del sueño final,/ en la senda confusa y magnética/ de los burros y de los poetas” (p. 82). Es interesante mencionar, por último, el hecho de que en estos versos finales los poetas y los burros sean comparados. El burro, que representa la estupidez, el pensamiento vacío, se acerca al poeta, inteligente, culto y profundo. La posibilidad de realización del sueño se encuentra en el territorio límite donde el magnetismo y la sensibilidad de los poetas se funden con la confusión y la simplicidad de los burros.

3. Conclusiones

Está claro que la belleza de la poesía de Bolaño se encuentra más bien en el hallazgo del punto de contacto y de fusión de los muchos temas que le fascinaban, con lo cual un análisis tan breve como éste puede mermar su riqueza. Sin embargo, lo que más interesa subrayar es que siempre en la poesía, y en toda su producción literaria, la escritura tiene el gran poder de rescatar al hombre del sufrimiento existencial y de proporcionar un refugio frente al miedo al futuro de muerte que le espera.

HACIA UN NUEVO SUJETO TEXTUAL: LAS METÁFORAS CORPORALES EN LOS *DIARIOS* DE ALEJANDRA PIZARNIK

NÚRIA CALAFELL SALA
Universidad Autónoma de Barcelona

Borradora de las fronteras sujeto / objeto, asalto de la pulsión, mientras la lengua se hace «tonalidad» (Stimmung), «memoria del Ser», música del cuerpo y de la materia. Julia Kristeva: La revuelta íntima

Una de las cuestiones que suscita la obra de Alejandra Pizarnik es la referente al lenguaje como forma constitutiva del sujeto, ya que no sólo es instrumento comunicativo sino también constructor. El problema surge en el momento en que éste se revela “podrido, [...] impotente y seco” (Pizarnik, 2003: 171¹), esto es, cuando signo y significado no logran expresarse con total exactitud, por lo que se debe recurrir a otras retóricas, una de ellas su carnalización. Es por este motivo por lo que creemos que el cuerpo puede interpretarse como el verdadero eje de toda su escritura; de ahí lo que nos dice en una de sus anotaciones personales: “Si hablo tanto de mi cuerpo y si tanto medito en él es porque no hay nada más” (p. 223). Una idea, ésta, que la emparenta con otra de las grandes artistas hispanoamericanas, la pintora Frida Kahlo, quien observó: “Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco” (Kettenmann, 1999: 18). Ambas comparten la búsqueda de una identidad a través de un cuerpo que saben diferente al de las demás mujeres, aunque en su tratamiento se distancien completamente: si la mexicana pretende romper los tabúes preexistentes en el concepto del cuerpo femenino y la sexualidad asociada a él, la argentina se construirá sobre una base asexuada y andrógina que le permitirá trabajar una individualidad singular y distinta de las demás²:

y qué culpable me siento, inexplicablemente, de andar con mi ropa vieja, toda yo desarreglada, despeinada, triste, asexuada, cargada de libros, con mi expresión tensa, dolorida, neurótica, oscura, y mi ropa ambigua, mis zapatos polvorientos, en medio de mujeres como flores, como luces, como ángeles. (p. 164)

Como puede observarse, el sujeto se distancia de sí mismo y se analiza adoptando dos perspectivas diferentes: de un lado, la suya, gracias a la cual conectamos los elementos físicos identificados con el imaginario femenino –los cabellos o la ropa y el saberse vestir bien– con el dolor moral del yo por no poder evitar que lo que le afecta en su interior –su tristeza, su desarreglo mental– se refleje en el exterior: en sus cabellos despeinados, en su ropa vieja, ambigua y desarreglada, en sus zapatos sucios, en los libros que carga consigo y que la vinculan al mundo de la intelectualidad todavía vetado a las mujeres, y, sobre todo, en su expresión –metáfora del rostro, espejo del alma según la tradición–, único lugar del cuerpo que se menciona con el objetivo de remarcar la interacción continua de ambos espacios. Por eso no es casualidad que lo cite entre dos

¹ Todas las citas pertenecen a esta edición, de manera que únicamente señalaremos el número de página correspondiente.

² Más explícita será cuando declare: “Hay un chico que está conmigo. Él se escapa. Yo no. Creo que él y yo somos la misma persona, un andrógino desdoblado” (p. 320). Esta concepción es muy interesante porque conecta con la idea de abolición de las diferencias expresada en la teoría de lo corporal: ya no existe hombre o mujer porque lo único que se desea es el Ser como unidad.

referencias a lo externo, ya que es visto como un conducto, como un puente que unifica. Del otro lado, la de los demás, expresada en el colectivo de las mujeres que se oponen a la individualidad del yo, y cuya principal característica es seguir el patrón de la feminidad según la mirada masculina: son bellas como flores, guías como la luz que ilumina el camino del hombre, o puras como el prefecto ángel del hogar.

En una escritura en la que se pone en entredicho el concepto de subjetividad, mostrando la escisión inherente al yo (“El yo es sufrimiento porque es conciencia de que somos (estamos) separados.”, p. 381) y los conflictos que supone aceptar que no existe nada más allá de la máscara que nos encubre (“Quítate la máscara. Y detrás o debajo hubo una ausencia de cara”, p. 297), el cuerpo se convierte en un tropo muy importante para “producir la apariencia de sustancia, de una especie natural del ser” (Butler, 1999: 76). No obstante, si bien permite dar forma a algo que está muerto o que ni siquiera existe, al mismo tiempo lo expropia, porque también él se convierte en máscara. Partiendo de esta idea, podemos leer la corporalización del lenguaje como una prosopopeya en el sentido que Paul de Man da al término relacionándolo con lo autobiográfico³: la prosopopeya es producto, en primer lugar, de una ilusión referencial provocada por el diálogo que el sujeto establece con el otro –ya sea su yo desdoblado, ya un tú genérico, ya la misma literatura– y, en segundo lugar, es el resultado de la problemática de una individualidad escindida por los diferentes espacios que la configuran –quién se es, quién se desearía ser, etc. En resumidas cuentas, es una apariencia, una retórica lingüística que desemboca en una (re)construcción del yo y, paradójicamente, en su desapropiación. Por consiguiente, poner el cuerpo sobre la escena del papel en blanco conducirá a la narradora a un enajenamiento de éste: “Cuando el autobús se puso en marcha asistí asombrada a la apertura de mi rostro que le sonreía hermosamente” (p. 194); o más adelante: “doblo, el cuerpo dobla una esquina (nada más simple)” (p. 201).

Por último, la defensa que Antonin Artaud hace de una poesía corporal, en la que el grito inarticulado y el gesto se constituyan como los dos ejes de una nueva expresividad será muy bien acogida por la argentina, quien asume parte del ideario poético del francés después de reconocer: “Lo que me asusta es mi semejanza con A. Quiero decir: la semejanza de nuestras heridas” (p. 383). Lo importante, a partir de aquí, será ver cuál es esta herida, de dónde procede y por qué medios puede ser subsanada. Una posible respuesta es la que nos da en su prólogo a *Textos de Antonin Artaud*:

Su herida central es la inmovilidad interna y las atroces privaciones que se derivan: imposibilidad de sentir el ritmo del propio pensamiento (en su lugar yace algo trillado desde siempre) e imposibilidad de sentir vivo el lenguaje. (Pizarnik, 1965: 37)

Se trata, pues, de una arritmia a todos los niveles⁴: al interno, porque si el yo es un vacío también lo es su pensamiento, que se separa del ser como si no le perteneciera; y al externo, porque el lenguaje, en vez de representar esta infabilidad, la desposee: “Las

³ Léase “La autobiografía como desfiguración” (1991: 113–118). La escritura de Alejandra Pizarnik se presenta marcada por los signos de lo auto(bio)gráfico ya desde su estructura. En el caso que nos ocupa esto es evidente, puesto que el diario es una modalidad de lo autobiográfico (véase, Mattalia, 2003: 167 y 168). Ahora bien, también la poesía admitiría esta lectura al escenificar la construcción de una subjetividad como parte de la figuración de un yo.

⁴ Es por estas fechas cuando las entradas de sus *Diarios* empiezan a llenarse de quejas por una disgregación y una fragmentación cada vez más agudas. Por ejemplo, el 31 de marzo de 1963 anota: “Mi desorden es atroz” (p. 330); y el 11 de abril de ese mismo año: “erro por el lugar de las disociaciones” (p. 333). Al relacionarlo con el proceso de escritura concluirá: “Mi falta de ritmo cuando escribo. Frases desarticuladas. Imposibilidad de formar oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical. Es que me falta el sujeto. Luego, me falta el verbo” (p. 364).

palabras son mi ausencia particular” (p. 325) opina Alejandra Pizarnik, ya que con ellas no logra constituirse en lenguaje sino descubrir sus propias limitaciones. Por otro lado, nótese la semejanza de tal idea con la definición que ofrece del sujeto melancólico en su famoso ensayo “La condesa sangrienta”: “Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto.” (Pizarnik, 1976: 50). De esta manera, establece un vínculo entre la figura del poeta y la del melancólico, los dos en tensa relación con un lenguaje al que exprimen hasta transformarlo en aquello que desean, esto es, en el instrumento de su voz y de su persona. Si “escribir es reparar la herida fundamental, la desgarradura” (Pizarnik, 1975: 248), la figura del poeta adquiere un significado distinto como alquimista del ser y del lenguaje, puesto que indaga, desvirtúa y crea; mientras, el melancólico, nos dice Judith Butler citando a Freud, “indica su «lamento», apunta a una reclamación jurídica donde el lenguaje se convierte en el acontecimiento de su pena, donde, surgiendo de lo impronunciado, el lenguaje contiene una violencia que lo lleva a los límites de la pronunciabilidad” (2001: 108). Ambas personalidades serán absorbidas por la escritora, quien hará de ellas dos marcas identitarias esenciales para comprender un personaje igualmente escindido entre dos mundos⁵, dos espacios que el cuerpo, con su capacidad de romper fronteras, podría llegar a unir en un todo si tal empresa no estuviera marcada ya de antemano por el signo del fracaso. En este sentido, nos interesa señalar que los *Diarios* pueden ser leídos como un Cuerpo en el que se dibujan, a modo de mapa, una serie de metáforas corporales con las que intentará, por un lado, acabar con la abstracción del lenguaje, insuflándole una vida corporal; y, por el otro, llegar a aquellas zonas escondidas carnalizándose en la palabra.

Son muchas las formas de representar la alteridad: desde el desdoblamiento en múltiples máscaras o figuras hasta la despersonalización de un yo diluido en varias voces que le pertenecen o, por el contrario, le son ajenas. Entre ambas podríamos situar los sentidos corporales, porque permiten el contacto del sujeto con el exterior, en un doble movimiento de aceptación de lo desconocido, de aquello que procede del afuera y, a su vez, de reconocimiento de lo propio, de lo que está en el seno del ser y que por haber quedado escondido en lo más profundo es igualmente incierto. Esto provoca que el yo se convierta en el otro y que el sujeto pase a ser objeto de sí mismo; en otras palabras, que las fronteras se distorsionen y que el cuerpo adquiera una extensa gama de significaciones. Así, la mirada –simbolizada en los ojos y, en menor medida, en los espejos– puede tener la capacidad de convertir al sujeto en objeto de sí mismo, tal como se deduce de esta declaración: “La única desgracia es haber nacido con este «defecto»: mirarse mirar, mirarse mirando” (p. 276); o de esta otra: “Hablo de una vieja libertad que no sabía lo que era. Creo que todo terminó la mañana aquella en que me miré en un espejo y aprendí mi cara” (p. 285). Lo que distingue ambos ejemplos es que, en el primero, la narradora acepta su doble condición, ya que la idea de ser observada es algo que la fascina y que, en el fondo, necesita para reunificar los jirones de su cuerpo, aunque a veces esto conduzca al dolor más agudo; ya en 1969 anotará: “Siempre quise vivir en el interior de un cuadro, ser un objeto a contemplar” (p. 471). En cambio, en el segundo es motivo de tristeza, probablemente porque la acción de observar y ser

⁵ Léase, por ejemplo, lo que anotó el 2 de febrero de 1963: “*se trata de un problema musical o de un temblor en ese lugar al que se refieren los demás cuando dicen «alma»*” (p. 321). Es una entrada muy breve que, según la edición de Ana Becció, fue concebida para ser publicada. Esto nos da una idea de la intertextualidad existente en la obra de la argentina, hasta el punto de poder hablarse de una “autofagia”, ya que se alimenta continuamente de sí misma. Además, al asimilarlo a un problema respiratorio (“He sentido miedo, temblor en el lugar por donde respiro”, p. 207) hace que el problema cobre vida y se traslade al lector de manera muy física.

observada procede de la misma persona: al verse a través del espejo abre su cuerpo a la imagen que este le devuelve y, paralelamente, entra en conocimiento de sí misma, por lo que lo oculto le estalla en pleno rostro y hace desaparecer todo lo que hay de bueno en ella. En un sentido similar nos encontramos esta queja: “Si me miran con hostilidad sufro como un personaje de tragedia griega” (p. 181). Es decir, la mirada se convierte en un puente de acceso para el exterior, que penetra en el interior del sujeto narrador y lo posee, metamorfoseándolo. En consecuencia, el cuerpo se convierte en ese algo abyecto que Julia Kristeva definió como “no un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión” (2004: 19). Ahora bien, no siempre es de esta manera; los ojos también pueden asociarse a lo visionario y admitir una lectura más positiva. Tal es el caso del fragmento siguiente: “como si mis ojos fuesen enemigos decididos a interferirse: el ojo ausente deforma y transforma lo que va recogiendo el fiel testigo, el ojo presente [...], mi favorito sigue siendo el ojo que invita a irse lejos de la mirada, lejos de lo mirado” (p. 217). En él se postula una nueva capacidad transformadora de la mirada: ésta también se desdobra en la que ve la realidad tal cual es y la que conecta con el otro lado, con aquellos espacios prohibidos donde solo el Poeta es capaz de llegar, y que lo conducen a un sentimiento de alienación –todavía no doloroso: “Mirar un rostro tal como es. Imposible, si una de mis miradas se ausenta en el mismo instante en que miro con excesiva intensidad” (*Idem*)⁶. Por último, se entenderá como un instrumento para acceder al mundo de lo primigenio y pre-verbal, allí donde, según Alejandra Pizarnik, se encuentra lo absoluto; por eso la frase: “Y sobre todo mirar con inocencia, con la boca abierta como si respiraras cómodamente” (p. 292).

En relación con este sentido se presenta la voz asociada al canto e identificada con lo semiótico, con “la primera música, aquella de la primera voz amorosa, que toda mujer mantiene viva” (Cixous, 2001: 56), porque es la expresión más antigua y primitiva de la poesía y, por ello, una alternativa al lenguaje y al silencio. Aunque cuando la voz se sitúa en la garganta, “la capital de mi cuerpo” (p. 226), todo cambia, porque entonces el afuera penetra en el adentro, adueñándose de él: “La voces arden en cada hueso” (p. 224); e, inversamente, lo privado emerge y se da a conocer con violencia y sufrimiento: “tanto tiempo mi voz decisiva se irguió como un nido de hilos rígidos, guardada en mi garganta, en su terrible erección, en su imposibilidad de ademán, de gesto, de comunión” (p. 196)⁷. De ahí el sentimiento de dolor y la desembocadura en el silencio (“Es algo tan poco simbólico y evidente como un cuchillo hundido en la garganta [...] es sólo un súbito no poder hablar”, p. 204) o en el deseo del grito (“cantar canciones a los alaridos”, p. 365). Teniendo en cuenta que el dolor “suscita el grito, la queja, el gemido, los lloros o el silencio, es decir, fallos en la palabra y el pensamiento; quiebra la voz y la vuelve desconocida” (Le Breton, 1999: 43), el concepto de voz cobra un nuevo significado, ya que puede leerse como una metáfora más del sufrimiento interno de un sujeto que no encuentra el equilibrio entre su propia voz, aquella que forma parte de lo más recóndito de su persona y que se encuentra en la garganta, y lo que ésta le ofrece del exterior, esto es, el lenguaje hablado y el canto. El siguiente paso, pues, sería analizar la problemática que se deriva de ello: cómo el

⁶ No está de más evocar los dos últimos versos del poema 23 de *Árbol de Diana* (1962): “La rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos” (Pizarnik, 2000: 125), porque expresan quizás mejor esta idea de la necesidad de traspasar los límites, aunque esto implique una destrucción de quien lo hace.

⁷ Téngase en cuenta que, a través de la voz, símbolo de la palabra, del lenguaje y de la escritura, se pone de manifiesto el ambiguo proceso de querer carnalizar la palabra, hacer que cobre vida para así encarnarse en ella.

silencio va tomando forma y se va convirtiendo en una fuerza cada vez más atrayente y misteriosa. Pero esto daría para otro estudio, de manera que sólo nos limitaremos a plantear la posibilidad de entender el silencio como el otro a través del cual es posible estabilizar el desorden, aunque sea de manera precaria y con muchas contradicciones. En otras palabras, creemos que tanto el silencio como la voz son los dos pilares sobre los que se sustenta la idea del Ser absoluto al que aspira llegar la autora; el dolor asociado a ambos no es más que una parte del proceso ya que, como advierte Julia Kristeva, “aquel que trata de decir ese «no todavía lugar», ese no-lugar, lo hace evidentemente contra la corriente, a partir de un dominio extremo del código lingüístico y retórico” (2004: 55).

Por lo que se refiere al tacto, es quizá el sentido corporal que mejor expresa la metamorfosis del cuerpo en algo abyecto y reprochable. Por un lado porque sus manifestaciones, esto es, el sexo y la masturbación son leídas como aquel instante de abolición de cualquier límite o frontera, de manera que realizarlos como acto conduce al yo a una situación de ambigüedad y mixtura: “Lo que me fascina de la masturbación es la enorme posibilidad de transformaciones que ofrece. Ese poder ser objeto y sujeto al mismo tiempo...abolición del tiempo, del espacio...” (p. 200). Por el otro porque, como sentidos corporales que son, se entienden también como instrumentos propicios para la penetración de la otredad en el seno de lo propio; en un movimiento unilateral el cuerpo se abre y absorbe todo aquello que está afuera y que lo acecha:

mis amigos no son mis amigos, son sexos, los que me rodean son sexos, todo es sexo, y yo voy abierta y ultrajada, a la espera, y aunque me acueste con todos no es eso lo que mi sexo espera, lo que mi sexo espera es una orgía absoluta de gritos gritados por alguien que grita con todo, grito desde lejos y desde cerca, alguien grita tanto que todo se obstruye bruscamente” (p. 201)

No es casual que sea el grito, imagen dolorosa de una voz en decadencia pero también metáfora de un cuerpo hablante, el que devuelva la pureza al individuo obturando todos los orificios que lo infectan, ya que, por lo que se deduce de la escritura de Alejandra Pizarnik, solo mediante la abolición del significante como objeto de representación se puede lograr algo: aquí, que el cuerpo deje su abyección y mantenga la poca autonomía que le queda. Además, si partimos de la base de que “la conducta sexual, más que cualquier otra, estaba sometida a reglas muy estrictas de secreto, decencia y modestia, de tal modo que la sexualidad se relaciona de una forma extraña y compleja, a la vez con la prohibición verbal y con la obligación de decir la verdad” (Foucault, 1990: 46), el contacto sexual y su fracaso amplían su significación al dolor de la escritura femenina que abandona las oscuras zonas de lo secreto y salta al orden de lo público, rompiendo con cualquier prohibición y exponiendo “sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados” (Cixous, 2001: 61).

Finalmente, en cuanto al gusto, la comida y la sed serán dos de las principales obsesiones de la autora. Como es bien sabido, el alimento puede llegar a constituirse en elemento abyecto para el cuerpo, sobre todo porque “el asco a la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección” (Kristeva, 2004: 9). En el contacto con ambas funciones, el cuerpo reacciona y se convierte en un espacio ambiguo en el que lo que ha sido interiorizado es rechazado y busca nuevas salidas de expresión. Esto es lo que parece sucederle a la narradora cuando anota: “La comida me provoca espantosas imágenes. Pus, sangre, tierra maloliente, escombros, cuerpos desnudos, sucios y heridos” (p. 290). Este cúmulo de secreciones pone de manifiesto que el simple acto de comer implica la pérdida de la identidad, del uno, de lo que le es propio. Al conferirle

un valor únicamente negativo la autora está asegurándose la imagen del andrógino expuesta unas líneas más arriba porque dar de comer es una tarea del ser humano que ha sido reservada tradicionalmente a las mujeres: negarlo es negar su condición femenina. No obstante, no sucede así en el caso de la sed, auto-destructora también pero revestida de una serie de significaciones metafísicas que se condensan en la siguiente nota:

Me pedía agua a mí misma, como si yo fuese mi madre: «Dame agua. En todas mis vidas tuve sed. Tengo miedo y quiero agua». Yo me daba de beber con asco, como a un animal extraño que me condenaron a saciar (p. 178)

Lo que hace este fragmento verdaderamente interesante es la escisión del yo en tres voces de distinto valor. De un lado, la madre, vista con cierta indeterminación: ella es quien alimenta a la hija, pero al mismo tiempo la llena de deseos voluptuosos que luego se ve incapaz de acallar –la sed, en la escritura pizarnikiana, es el símbolo del deseo insatisfecho. Del otro, el yo que se auto-alimenta con el mismo asco con el que asiste a la comida. Por último, y como consecuencia de lo anterior, el yo convertido en un animal después de hacer penetrar en su cuerpo la alteridad y haber roto toda frontera con su naturaleza humana, mezclándose con lo más bajo e instintivo.

Hasta aquí hemos visto de manera muy resumida cómo algunos elementos corporales permiten la proyección del otro en el yo, aunque ello suponga separarlo de su identidad, del orden preestablecido y del sistema. En el caso contrario nos encontramos ahora con los fluidos, y es que en un espacio en el que se diluyen los límites, acaban por tener una significación igualmente metafórica: al tratarse de lo que el cuerpo expulsa, constituyen todo aquello que el ser pierde o abandona en un acto sacrificial: “(Cada palabra debe estar llena de polvo, de cielo, de amor, de orín, de violetas, de sudor y de miedo. Cada palabra ha de ser gastada, pulida, retocada, sufrida.)” (p. 92). Todos tienen como objetivo principal significar identidades y unificarlas, hacerlas entrar en contacto: la sangre se relaciona con la menstruación de la mujer, pero también con las lágrimas, porque todos ellos contienen la idea de sufrimiento; el semen, en cambio, se identifica con el hombre y su universo particular. En su uso más frecuente, el llanto se erige como el emblema de la tristeza y del duelo manifestado por las mujeres, desde las plañideras de la Edad Media (Alejandra Pizarnik se auto denomina “plañidera judía”, p. 179) hasta las histéricas del mundo moderno (curiosamente más adelante vuelve a repetir la fórmula pero llamándose “«histérica muchacha judía»”, p. 192). Sin embargo, en un sujeto al que le ha sido negado continuamente el poder de la palabra e incluso del pensamiento, las lágrimas pronto se convierten en una metáfora del lenguaje que se desborda y sólo puede ser expresado mediante el gesto y, en su forma más extrema, el grito. De esta manera, se convierte en uno de los fluidos más peligrosos, puesto que es el que mejor habla de la rebelión de la mujer: “Estoy contra todo lo que niega la verdadera vida. Y todo lo niega. Por eso quiero llorar” (p. 171). Asimismo, es el único capaz de contener a su contrario, la risa, ya que “tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas” (Bataille, 2002: 52). Podríamos incluso añadir, conectándolo con la última idea, que la risa es también una manera de hablar de una rebelión, ya sea contra el lenguaje, ya contra la opresión. Y todo con la violencia a la que alude George Bataille. Léase, sino, este breve fragmento:

velo, velo, velo tu cara, cara /⁸ tu vela, caravela, obstetrica cara / tétrica, me abres, me abres / con tus ojos, goznes de mi cara, mis ojos, chirridos (p. 361)

En él, la narradora juega con su instrumento de comunicación, lo distorsiona y lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Pero, más allá del simple divertimento nos encontramos con la lacerante evidencia de un cuerpo expuesto y transformado en algo repulsivo y desechable, en otras palabras, en un cuerpo basura: la cara –que, como ya señalamos al principio de la comunicación, es el espejo del alma– se define por los goznes que la cubren y que la cosifican; al mismo tiempo, los ojos –igualmente entendidos como puente con lo interior– adquieren un significado que, por naturaleza, no les corresponde.

Para terminar, la sangre es quizás el fluido que mejor contiene el significado de alteridad que refleja la condición femenina relacionada con la menstruación. Pero es también una metáfora del dolor de la palabra femenina que se escribe y transgrede el orden de lo no permitido. A raíz de esto anuncia: “No escribiré hasta que mi sangre no estalle” (p. 91), porque la tinta de la mujer ya no es la blanca leche de la madre sino la roja sangre de la que se levanta y expone su cuerpo-otro.

En resumidas cuentas, tanto los sentidos corporales como los fluidos con su capacidad de romper los límites y las oposiciones entre el yo y el otro, entre lo conocido y lo desconocido –de uno mismo y de lo ajeno–, entre el interior y el exterior, van dibujando un mapa corporal del que surge un nuevo sujeto textual enfrentado a sí mismo y a sus temores: cómo disminuir la distancia entre el ser y el parecer, cómo conseguir que el lenguaje logre expresar el significado completo del significante, cómo buscar un absoluto al que aferrarse, y, finalmente, cómo decir y conjurar el silencio. El cuerpo, pues, se convierte en un tropo para hablar de las contradicciones y, al mismo tiempo, eliminarlas. A su vez, los *Diarios*, pese a su naturaleza íntima y privada, pueden leerse como un meta-cuerpo con el que Alejandra Pizarnik nos habla de las distintas posibilidades del vivir: como escritora, como amiga y como amante.

⁸ Se trata de un texto muy extraño que mezcla la prosa y el verso. Con esta barra pretendemos marcar las partes que contienen lo que parecen versos.

BIBLIOGRAFÍA**Fuentes primarias:**

- PIZARNIK, Alejandra (1965): “El verbo encarnado”, *Sur*, ed. V. Ocampo, 294, pp. 35-39.
– (1975): *El deseo de la palabra*, eds. Antonio Beneyto y Martha I. Moia, Barcelona, Barral editores.
– (1976): *La condesa sangrienta*, ed. López Crespo, Buenos Aires, López Crespo editor.
– (2000): *Poesía Completa*, ed. Ana Becció, Barcelona, Lumen.
– (2003): *Diarios*, ed. Ana Becció, Barcelona, Lumen.

Fuentes secundarias:

- BATAILLE, Georges (2002): *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets.
BUTLER, Judith (2001): *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure.
CIXOUS, Hélène (2001): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
DE MAN, Paul (1991): “La autobiografía como desfiguración”, *Anthropos*, ed. A. G. Loureiro, Suplementos 29, 113-118.
FOUCAULT, Michel (1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós Ibérica.
KETTENMANN, Andrea (1999): *Kahlo*, Colonia, Taschen.
KRISTEVA, Julia (2001): *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba.
– (2004): *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI.
LE BRETON, David (1999): *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral.
MATTALÍA, Sonia (2003): *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana.

FIGURACIONES IRÓNICAS EN EL ESPACIO PARATEXTUAL EN LAS OBRAS DE MONTERROSO Y ARREOLA

ALBERTO CATURLA VILADOT
Universidad de Barcelona

1. *Presentación*

Buenas tardes a todos. Me gustaría hablaros durante estos veinte minutos de una cuestión que actualmente estoy trabajando para mi tesis doctoral que gira en torno a una teoría sobre el espacio paratextual en la narrativa hispanoamericana. En la presente charla me gustaría esbozar la relación entre el espacio paratextual y las figuraciones irónicas presentes en las obras de dos autores de cuentos: Augusto Monterroso y Juan José Arreola. Antes de pasar al comentario de algunos de sus textos, me parece adecuado definir los dos conceptos presentes en el título y apuntar una posible justificación sobre el porqué del estudio de su relación.

Entiendo por *espacio paratextual* el sistema de textos que gravitan, se sitúan, al lado/en torno del texto principal. La primera definición de paratexto se halla en *Palimpsestos. La literatura en segunda grado* de Gérard Genette. Según éste, el paratexto es aquel mensaje que vehicula la relación de *paratextualidad* que consiste en el estudio de aquellos textos que procuran un entorno variable al texto principal, es decir, el paratexto se refiere a «títulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, notas al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta y muchos otros tipos de señales accesorias» (Genette, 1989:11).

Ante la diversidad de objetos que caerían bajo la categoría paratexto, puede delimitarse la clase de paratexto para nuestro estudio como el *peritexto*, *autorial*, *verbal*, *ulterior* o *tardío*, –también siguiendo a Genette pero ahora en *Umbrales-. Peritexto* significa aquel paratexto que está dentro de los límites del libro (ya que también se consideran como paratextos las declaraciones, entrevistas, diarios, etc. que formarían el *epitexto*), *autógrafo* es el paratexto escrito por el autor (se le opondría el paratexto *alógrafo*), *verbal* deja afuera paratextos icónicos, dibujos, ilustraciones, etc., y *ulterior* o *tardío* son los paratextos incluidos en la primera o posteriores ediciones de la obra.

Me refiero a *espacio* paratextual ya que el paratexto aparece como un campo de relaciones altamente codificado, ya sea, por ejemplo, según la ordenación que siguen los paratextos, la función pragmática asociada a cada uno o el rango de instancias enunciativas desde el que se escriben.

El fenómeno de la ironía ha sido tratado a través del tiempo desde muy variados enfoques. La tradición suele remontarse a Sócrates, pasa por los retóricos latinos (Cicerón y Quintiliano), los románticos alemanes, Schopenhauer, Kierkegaard, los New Criticism, Wayne C. Booth para acabar en los post-estructuralistas. Un trayecto tan largo de discusión ofrece todo un ramillete de múltiples definiciones sobre la ironía (todas ellas reducibles a la ironía verbal y la situacional). El punto de vista adoptado aquí será el que Pere Ballart defiende en su libro *Eironeia*: la ironía como figuración del discurso. Parafraseando el texto de Ballart, tal perspectiva permite estudiar el fenómeno como forma del discurso que modifica la expresión del pensamiento (superando así a la sátira y o lo grotesco) y trasciende los límites estrechos de los tropos. *Figuración* posee las connotaciones de simulación y fingimiento y designa a la vez la acción y el efecto de

producir unos enunciados con ese valor. O atendiendo al proceso de comunicación de la ironía, el término agrupa la intención de crear una incongruencia del ironista, la conformación material en el texto y finalmente el reconocimiento por parte de la audiencia que será capaz de figurar el sentido literal en irónico.

El romanticismo alemán construye una de las definiciones de ironía más abstractas e influyentes en la modernidad que pueden esbozar un puente –pasadera colgante más que acueducto– entre el espacio paratextual y la ironía. Olvidando el carácter de antífrasis o de ironía verbal, el romanticismo alemán, con Friedrich Schlegel a la cabeza, sondan un concepto de ironía que debe estar presente siempre en toda obra literaria. La ironía se manifiesta al incluir dentro de la propia obra el fracaso de la misma representación, la autoconciencia de que la capacidad de representación del lenguaje es limitada y finita. En uno de sus fragmentos, F. Schlegel afirma que ironía es “eine permanente Parekbase”, esto es, una *parábasis* permanente. *Parábasis* es un término que se aplicaba en el teatro griego antiguo para referirse al entreacto o pausa en la que el corifeo o la totalidad del coro, abandonaba el papel que tenían dentro del drama, dirigiéndose directamente al público en nombre del autor con unas palabras que versaban sobre cuestiones independientes de la obra. Asimismo, en el diccionario retórico de Forradellas y Marchese el término se actualiza indicando que *parábasis* puede utilizarse para designar una digresión dentro de las narraciones modernas.

Me interesa señalar una serie de coincidencias entre la *parábasis* y el paratexto en general. Primero de todo, la *parábasis* se daba en el entre acto, en una posición liminar, dentro de los márgenes de la representación, pero fuera de la acción de la obra, asimismo, el paratexto lo hallamos segregado del texto principal de diferentes formas pero formando parte de los límites del libro. Si la instancia enunciativa que habla en el paratexto no es fácil de señalar, ya que no siempre coincide con el narrador, vemos también como en la *parábasis* el coro abandona su papel de personaje adoptando la supuesta perspectiva del autor. Estos dos rasgos análogos relativos a una forma de enunciación liminar me parecen sugerentes para vincular el paratexto con la definición de ironía romántica de F. Schlegel.

Hechas estas precisiones podemos pasar ya a oír algunas figuraciones irónicas en las obras de Augusto Monterroso y Juan José Arreola.

Ejemplos de figuraciones irónicas en el paratexto.

2.1 *La incongruencia: Obras completas y otros cuentos*

Obras Completas (y otros cuentos) (1959) es el primer libro publicado por Monterroso. Dicho título ofrece diferentes lecturas y solicita, ya desde el inicio, –el título es el primer paratexto según una lectura lineal– una participación activa por parte del lector. Éste advierte en seguida que está entrando en un lugar de cierta inestabilidad de significado. Una de las peculiaridades del título apunta a una aparente contradicción física o material que concierne al libro como objeto, ya que al tratarse de un volumen delgado de apenas unas 90 páginas se rompe con el imaginario del lector que suele o puede asociar el término “Obras Completas” a una conjunto voluminoso de tomos (a ser posible, repujados en piel, con inscripciones de oropel en los lomos). A esta aparente paradoja física, le puede seguir una paradoja lógica si se entra en el paréntesis “(y otros cuentos)” lo que convierte automáticamente a estas obras completas en incompletas. Monterroso en sólo cinco palabras, antes si se quiere, de que haya abierto el libro ya ha engañado al lector mediante un mecanismo que a escala mayor irá iterando durante toda su obra.

Si el lector abre el libro y consulta el índice en el que aparecen los nombres de todos los relatos, puede hallarse con una nueva sorpresa. El último título del relato tiene el nombre de “Obras completas”. El sintagma grandilocuente “Obras Completas” con esta nueva información cambia su sentido al designar ahora sólo un relato. En este caso, Monterroso sigue una de las convenciones más usadas en la titulación de libros de relatos que es la de titular el volumen con el nombre de uno de sus relatos. Este movimiento no es plenamente sinecdótico –asignar el todo por una parte– ya que el paréntesis desvirtúa la metonimia al añadir el “otros cuentos”. Además, al ir leyendo los diferentes cuentos, el lector irá descubriendo y creando nuevas conexiones con el término “Obras completas” al detectarlo en el nuevo contexto de cada uno de los relatos.

Puede verse la acción de titular como un acto de lectura. El autor subraya, destaca, sintetiza, metafórica algún aspecto de su texto cuando opta por un determinado título, el cual, claro está, surge de su propia lectura. En este sentido, el autor titula a partir de un desdoblamiento que le erige en lector de su obra, en el primer crítico de ella, en donde podría verse a parte de un ejemplo del doble acto de escritura/lectura deconstruccionista una alusión a esa ironía romántica que incluye la autoconciencia y crítica de la propia obra.

2.2 *Un epígrafe arreoliano o una dilatada antífrasis.*

Pasemos ahora a un relato de Arreola para ver qué función cumple el título dentro del cuento y mostrar la relación entre dos elementos del espacio paratextual: el título y el epígrafe. “La trampa” es un relato de poco más de cien palabras incluido en *Bestiario* (1959), dentro del apartado del libro “Los cantos de Mal Dolor”. “La trampa” presenta el siguiente epígrafe kafkiano: “Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula.” Arreola construye el relato aprovechando el horizonte de expectativas interno del relato creado a partir del título y del epígrafe. Tiende, como el propio nombre del relato indica, una trampa al lector. Veamos en qué consiste esta estrategia. El epígrafe de Kafka pide, solicita a la competencia del lector una interpretación alegórica, hermenéuticamente compleja, acorde con el mundo del autor checo. Al avanzar en el texto, tal interpretación del pájaro y de la jaula/trampa va tomando cada vez un matiz más sexual. Esta transición se da al utilizar una imagen del mismo campo isotópico al que pertenece “pájaro”. Primero adopta el de un insecto alado indeterminado que vuela de flor en flor y que queda atrapado en “rosas inermes, flores carniceras, (...) párpados tiernos, suavemente aceitados de narcótico”, En torno a ellas zumban “enjambres de moscardones pedantes”. El término pájaro acaba sugiriendo, como coloquialmente se utiliza, un pene y la jaula, una vagina. Además, el mexicano aprovecha el misterio, el tono enigmático del epígrafe para acabar tratando a las mujeres de sibilas, las cuales vivían cerca de la corriente o en grutas donde eran consultadas. Éstas se distinguían por la formulación de un oráculo. La consulta es aquí un grito del espíritu fugaz, que debe ser acogido en “el pozo de tu carne silenciosa” (1980:248). Vemos cómo Arreola fusiona, al final del relato, por lo menos, dos posibles líneas de interpretación.

En este caso está clara la lectura en clave irónica: todo el texto trata de justificar esa figuración del sentido literal de *trampa* y *pájaro*. Es posible también observar cómo la ironía depara siempre una sorpresa o un giro hermenéutico inesperado, quizás proporcional al tiempo durante el que dura su fingimiento.

2.3 *Dos dedicatorias ausentes: la supresión.*

Empezaré con los “Agradecimientos”, incluidos en *La oveja negra y demás cuentos*. Cabe decir que el uso de esta clase de nota previa puede ya verse como una alusión a las variantes del prólogo dentro de la convención anglosajona editorial, al acostumbrado

“Acknowledgements”. Aquí Monterroso agradece a una serie de nombres que le han prestado su ayuda en la escritura del libro, que recordemos es una suerte de bestiario. Un entomólogo, un domador, un “experto en las costumbres de las aves nocturnas”, “las autoridades del Jardín Zoológico de Chapultepec” son los protagonistas de estos especiales agradecimientos. Las autoridades le permitieron observar *in situ* la vida de los animales, en una ironía que desmonta los presupuestos de observación naturalista-realista en su construcción del particular bestiario.

Estos agradecimientos acaban con “La reconocida modestia de otras personas que lo auxiliaron con su invaluable consejo las inclinó a pedirle no ser mencionadas aquí. Sintiendo el autor cumple su deseo”. Este final de la nota nos remite a la paradójica y magistral dedicatoria arreoliana de *Palindroma* “La dedicatoria se suprime a petición de parte”.

Esta clase de dedicatoria tiene una forma de significar negativa: negando su función cumple la acción que le es encomendada. Pero la cumple de una forma privada, no pública, ya que sólo la entiende, dado su carácter anónimo, quien debe recibirla. El acto ilocutorio de dedicar, su función performativa, queda cumplida, o, en términos de la Pragmática, se da felizmente aunque el mensaje –aislado– no tenga significado. El mensaje está situado en el contexto adecuado (la posición justo antes del título, la tipografía usada, la segregación del texto principal) y así puede cobrar sentido. Sin duda, es ésta una solución elegantemente irónica para resolver el problema de dedicar una obra anónimamente pero sin renunciar a personalizarla. Esta es una ironía de ida y vuelta si se quiere ya que aparentemente, mediante preterición, al titular la nota como “Agradecimientos”, no hace lo que dice que va a hacer el título, esto es, escribir el nombre o los nombres propios de las personas en cuestión, sin embargo, acaba dedicándolas.

2.4. Una impía “Fe de erratas”

Vayamos ahora al final de *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso en donde encontramos una rareza. Titulado como “Fe de erratas y advertencia final” da comienzo así:

En algún lugar de la página 45 falta una coma, por voluntad consciente o inconsciente del linotipista de turno que dejó de ponerla ese día, a esa hora, en esa máquina; cualquier desequilibrio que este error ocasione al mundo es responsabilidad suya (1995:133).

Este breve extracto plantea diferentes paradojas que me gustaría comentar. La primera es el vínculo entre la validez del paratexto y la edición primera, concreta, a la que hace referencia. Es decir, este paratexto está sometido al orden determinado del libro que toma en la edición, o lo que es lo mismo, caduca, pierde su pleno sentido, si no aparece en una obra con esa paginación particular¹. La nota alude, por lo tanto, a los límites específicos del libro como objeto.

Otra paradoja relacionada íntimamente con este hecho está cifrada en la presunta invalidez del término “Fe de erratas”. Esta paradoja radica en que el propio Monterroso incluye esta nota en la primera edición, ya desde el primer momento en que entrega el texto a la imprenta, en contra de lo que ocurre con la Fe de erratas convencional que se incluye en ediciones posteriores cuando es fruto de una corrección. La validez de ésta radicaría en la hipótesis descabellada y divertida de que Monterroso prevería el error del linotipista. En el caso que Monterroso la hubiera detectado en las galeradas, hubiera tenido la oportunidad de

¹ El problema de la actualización del paratexto, según la edición con la que se trabaje, justifica la división que en el primer apartado aludíamos respecto a su dimensión temporal.

corregirla, desacreditando de esta forma el sentido de dicha nota. Estamos ante un sutil juego con los límites de la edición y con la revisión –relectura– del texto.

La nota también se refiere a las posibles consecuencias que pudiera tener la omisión de esa coma en una ironía que se pone el vestido de la hipérbole. En este caso nos hallamos ante la parodia de la mirada de un lector microscópico que ha de encontrar la falta de un pequeño detalle. Aquí se parodia el texto revisado hasta la exasperación por el escritor o por los “falsos” eruditos. No obstante, si recordamos, por ejemplo, la atención a lo nimio, al detalle, a lo que pudiera pasar desapercibido y la precisión milimétrica lingüística con la que escribe Monterroso, amplificada por la brevedad de sus textos, –en un trato con la lengua que recuerda al de la poesía–, tal parodia esconde una preocupación no tan trivial. Un ejemplo de ello lo tendríamos siguiendo la (di)versión que Pablo Martín propone del microrelato monterrosiano más famoso:

Si el original dice: <<Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.>>, Pablo Martín (2005:18), con su lúdica sagacidad habitual, propone la siguiente variante: <<Cuando despertó el dinosaurio, todavía estaba allí>>. El corrimiento de la coma, veáse el sutil cambio, ya que no se añade nada nuevo, “sólo” se crea una nueva pausa, da un nuevo giro en la interpretación del cuento que lo hace saltar de género, siguiendo ahora la distinción de Todorov (1972), del fantástico al maravilloso.

2.5. *Diógenes al pie de la página.*

Las notas al pie o notas al margen constituyen en las ficciones de nuestros autores una práctica poco frecuente. Ahora bien, cuando escriben en el margen físico de la página lo hacen al modo de aquellos narradores que experimentan con los límites de las convenciones, los cuales, por ejemplo, estarían en la línea de la tradición rioplatense (véase J. L. Borges, R. Arlt, u O. Lamborghini).

En la obra de Monterroso, el mayor volumen de notas al pie se encuentra en *Lo demás es silencio*. Sin embargo, si se piensa la estrategia de las notas al pie como cercana y, en algunos momentos, coincidente con el uso del paréntesis, el número de páginas que quedan emparentadas con esta estrategia aumenta considerablemente.

Analicemos la primera nota al pie que encontramos en la obra de Monterroso se halla en “Diógenes también”, perteneciente a Obras Completas. Es una clase de nota que Monterroso utiliza en diversas ocasiones. Aquí le sirve para adelantarse al fluir de la historia, en una suerte de prolepsis traidora, al anticipar lo que el personaje no quiere revelar:

Mi primera víctima (y cuántas más no han caído ya) fue nuestro propio perro, cuyo nombre, demasiado denigrante, demasiado perruno*, no quiero declarar aquí.

En la nota asociada a “perruno” leemos: “ Diógenes” (1998:67). Esta nota marca una distancia, crea un marco. El discurso de este personaje queda sometido bajo el control del editor –otro personaje del relato–, el cual domina su discurso, infringiéndole esa nota al pie no deseada. El relato del personaje responsable de la cita anterior queda enmarcado, al fondo, dentro del relato del personaje-editor que a su vez está dentro del relato del narrador monterrosiano –hasta si se quiere, siguiendo a W. C. Booth, podríamos añadir un cuarto marco más difuso que sería el del autor implícito-. Dentro del juego que propone el relato basado en la ambigüedad de la instancia enunciativa, esa nota al pie ayuda a reconocer quién habla en ese momento. La misma sensación de profundidad, aunque en el interior de un texto narrativamente menos complejo, la hallamos en la nota al pie de “Obras Completas”, al revelárenos el nombre de un café que, más adelante, se incluirá en el relato. Evidentemente, este uso de la nota al pie tiene

mucho de parodia de las notas innecesarias, que aportan datos de una nimiedad casi absurda y que suelen incluirse en los aparatos críticos que acompañan a las grandes obras.

La figuración irónica también trabaja muchas veces con esa incertidumbre en torno a la instancia narrativa. Así, por ejemplo, Ballart, parafraseando las tesis de Chatman en *Historia y discurso*, escribe

Chatman hablaba de la ironía como de la comunicación secreta entre un hablante y un oyente, en contradicción con las palabras empleadas a expensas de un tercero. Esta situación, aplicada al relato, revela unas posibilidades de sumo alcance: si tal comunicación se establece entre el narrador y el narratario a expensas de un personaje, diremos que el narrador es irónico. En cambio, si la comunicación hace cómplices al autor y al lector implícitos a costa del narrador, cabe decir que el irónico es el autor implícito y que el narrador pertenece al género de los no fiables. (Ballart: 401)

3. *El afuera del texto o el texto de afuera.*

He seleccionado algunos de los muchos ejemplos de paratextos que se alejan de un uso convencional. Por cuestiones de tiempo no he podido tratar otros paratextos como los índices, la bibliografía o las notas al pie que resultan igualmente interesantes. Para finalizar me gustaría apuntar algunas implicaciones que tienen esas maniobras irónicas, en particular, en relación con la idea de texto que se puede derivar de ellas. Nuestros autores escriben sobre los márgenes del texto, experimentan con los marcos de la narración y con los límites del libro. Por ello, al jugar en sus orillas lo que están haciendo es reelaborar un nuevo concepto de texto donde los límites dentro/fuera quedan cuestionados, o lo que es lo mismo, abren el texto. Existen en estas maniobras varios desplazamientos. Si el paratexto convencionalmente juega un papel auxiliar respecto al texto principal, como he intentado mostrar, aquí ese espacio marginal queda incluido dentro del círculo hermenéutico del lector. Ese desplazamiento de lo significativo hacia los márgenes sufre un segundo desplazamiento ya que en muchos casos el significado queda nuevamente diferido a otro texto ya que el paratexto vincula el texto con otras obras.

Evidentemente, el límite del texto acaba o comienza en la competencia de cada lector.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREOLA, J. J. (1980): *Confabulario definitivo*. Bruguera, Barcelona.
- BALLART, P. (1994): *Eironeia*, Quaderns Crema, Barcelona.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, Madrid, 1990.
- DERRIDA, J. (1975): *La Diseminación*. Fundamentos, Madrid.
- (1989): *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid.
- DOMÍNGUEZ Caparrós, J. (1987): “Literatura y actos de lenguaje” en *Pragmática de la comunicación literaria* (ed.) José A. Mayoral. Arco-Libros, Madrid.
- FORRADELLAS, J y MARCHESE, A (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, Barcelona.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.
- (1989): *Figuras III*. Lumen, Barcelona.
- (1998): *Nuevo discurso del relato*. Cátedra, Madrid.
- (2001): *Umbrales*. Siglo XXI, México.
- JAKOBSON, R. (1981): *Ensayos de Lingüística general*. Seix Barral, Barcelona.
- MONTERROSO, A. (1995): *Tríptico* (incluye *Movimiento perpetuo, La palabra mágica, La letra e*). Fondo de Cultura Económica, México.
- (1998): *Obras completas y otros cuentos*. Anagrama, Barcelona.
- (2000): *La oveja negra y demás fábulas*. Punto de lectura, Madrid.
- PAULS, A. (2004): *El factor Borges*, Anagrama, Barcelona.
- RUEDA, A. (1992): *Relatos desde el vacío*. Orígenes, Madrid.
- TODOROV, T. (1972): *Introducción a la literatura fantástica*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

LIMÓN LIMONERO LAS NIÑAS PRIMERO¹. LA ECLOSIÓN DE LA LITERATURA DE MUJERES EN CUBA DURANTE LOS NOVENTA

ANNA CHOVER LAFARGA
Universitat de València

A Mabel R. Cuesta y Mirta Suquet

1. *Va de cuentos de mujeres*

Acercarse al contexto narrativo cubano de los noventa, implica insertarse en un debate literario a la búsqueda y captura de conceptualizaciones en torno a lo que la crítica ya define como un movimiento generacional específico. Modos literarios de un conglomerado textual todavía plenamente vivo y convulso codificado, sin embargo, a partir de dos constantes fundamentales. Por un lado, el conjunto de la producción publicada avala que es la narrativa, y más concretamente el cuento, el que gana el terreno tradicionalmente copado por la poesía, y se convierte en el protagonista indiscutible de las últimas letras cubanas. Los críticos así lo aseveran, concediéndole una primacía tanto numérica como cualitativa, no solo durante los noventa, sino también en los ochenta como escenario inmediato en el que ya empezaba a gestarse un nuevo fenómeno cultural.

Como muestra fehaciente tanto de la vitalidad de esta producción, como de la importancia atribuida por los estudiosos insulares y del panorama internacional, nos encontramos con un abundante y sintomático número de antologías publicadas dentro y fuera de la Isla. Un fenómeno en el que, por otro lado, tienen un peso muy importante, aquellas que recopilan, de forma específica, la labor de las escritoras cubanas. Esta va a ser, por tanto, la segunda de las constantes que define este último capítulo de la literatura cubana: me refiero a la impronta de la mujer y a la perspectiva de género en la narrativa.

Es esta faceta “otra”, la protagonizada por el corpus cuentístico de las féminas cubanas, la que nos interesa en varias dimensiones. En primer lugar, como acontecimiento histórico-literario que lleva aparejado los primeros compases para una crítica literaria feminista en Cuba. Una perspectiva de análisis que, como decimos, recién se inaugura y que habrá de ser valorada en el contexto cubano, como también puesta en relación con el resto de Latinoamérica, donde, a grandes rasgos, ya existía desde los ochenta. En segundo y último lugar, interesa cuál es la estrategia discursiva de estas narradoras, y si puede hablarse de una poética de la trasgresión enfrentada al canon patriarcal cubano.

2. *Las novísimas, la crisis y otros caprichos de la historia*

Reconocido entre la crítica como mentor y divulgador principal de esta generación, Salvador Redonet Cook—en el marco del Encuentro Nacional de Narrativa celebrado en Cuba en 1995—acuñaba el término “novísimos” para referirse a un grupo de narradores formados vital y culturalmente en los años ochenta y noventa, entre los que percibía una serie de rasgos comunes en la perspectiva estética y autoral:

¹ Se trata de una expresión popular cubana empleada fundamentalmente a contextos lúdicos infantiles.

“Basta recordar estos últimos doce años, los acontecimientos (inter)nacionales [...] para recepcionar de manera eficaz el mundo representado por la más reciente promoción, las actitudes de sus personajes que se resisten a la espantosa permanencia de valores realmente inservibles a todo ritmo convertido en una sinécdoque vacía. [...]De ahí que en la concepción ideoestética de los novísimos subyazca una actitud desmitificadora y desacralizante de aquellos falsos valores y se asuma una perspectiva autoral visceralmente conflictiva, desautomatizadora: pensar por cuenta propia, afirmar su personalidad, sus ideales ético-estéticos: eso–y más–se halla en la estructura profunda de sus textos [...]”. (Redonet 1993: 22-23).

Testigos, por tanto, del fatal desmoronamiento del antiguo campo socialista a partir del 89 y de la Cuba del “Período especial” que inauguran los 90–marcas esenciales de un reordenamiento brutal y acelerado de su propia sociedad–, los novísimos ven y escriben de otro modo. Digamos que las fisuras de lo social son tan patentes que la perspectiva que estrenan, se alejará definitivamente del tono épico característico de estadios narrativos anteriores, para atender, de forma exclusiva, a los conflictos internos del sujeto moderno. Un cambio de orientación ideológica y estética que, además, encuentra en los convulsos años noventa el marco idóneo para seguir evolucionando hacia lo que Redonet diferenciará como una concepción “(post)novísima” del cuento².

Conscientes de que los lindes sociológico-generacionales son relativos, máxime cuando la *contaminatio* entre grupos es tan acentuada como en el caso que no ocupa; sería puro maniqueísmo encasillar a los ochenta cubanos con el signo de la modernidad frente al talante postmoderno de los noventa. Lo que sí es cierto, y así lo afirma Margarita Mateo (1995), es que los códigos artísticos atribuidos a la postmodernidad recorren con mayor intensidad (en comparación con los ochenta), la producción cuentística de los noventa; lo que justifica el –post atribuido por Redonet a estos últimos novísimos.

Queda fuera de nuestros objetivos adentrarnos en los condicionantes del cambio, así como de los aspectos temáticos y de las estrategias narrativas específicas de esta nueva promoción de narradores. Quedémonos, eso sí, con un entramado narrativo que, desde las pautas estéticas y filosóficas de la postmodernidad, privilegia un punto de vista marginal o subalterno; del que surge una escritura sesgada sobre lo periférico, sobre «*los descompases de la vida social*», dirá Salvador Redonet (1999: 21). En esta coyuntura general de cambio, aparecen las novísimas (con y sin el –Post), las primeras en la historia de las letras cubanas, que van a afianzarse como grupo de cierta afinidad ideoestética³.

Bien conocido es el enfoque dado por Marshal Berman (1991) a la Modernidad como un fenómeno sostenido sobre una contradicción de base. Desde esta óptica, la Revolución cubana como proyecto moderno puede leerse desde la emancipación de las posibilidades del individuo que, en principio, supuso el derrocamiento de la dictadura batistiana. A la vez, este mismo proceso no puede desentenderse del remolino irremediable de desintegración que conlleva el desarrollo histórico de la modernidad. Cómo entonces, se pregunta Berman, se las iba a arreglar el comunismo para construir una sociedad sólida en medio de la marea de la vida moderna.

² Vid. Redonet, Salvador (1999): “Bis repetita placent (Palimpsesto)” en *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias, pp.9–23.

³ El mismo crítico, en el Coloquio Internacional “Mujer y Literatura” celebrado en Cuba en 1993 hacía hincapié en la posibilidad de antologar por separado a las novísimas, dada la importancia de las mismas en esta promoción. De hecho, como autor de la compilación de los novísimos *Los últimos serán los primeros* (La Habana, Unión: 1993) incluirá a seis de ellas.

Esta es la tesitura fundamental que deben afrontar los intelectuales cubanos y que vertebra, no solo a los novísimos, sino toda la Narrativa de la Revolución: cómo conjugar las restricciones de un proyecto social como el que planteaba la Revolución, con el libre desarrollo de la propia creatividad. El desenlace lo traen las propias circunstancias históricas, las fisuras del sistema se hacen evidentes y solo a través de ellas pueden empezar a fluir nuevas posibilidades de expresión, hasta entonces contenidas, solidificadas.

Estas coordenadas son las que facilitan y explican la eclosión de la narrativa de mujeres en Cuba durante los noventa. Luisa Campuzano (2003: 39) ha señalado el carácter paradójico de que esta mayor representatividad de las narradoras cubanas se produzca, precisamente, a la par que el país sufre una de sus más graves contracciones económicas. Un contexto generalizado de crisis en el que, además, las mujeres, siempre a cargo de las tareas domésticas, son el sector más directamente afectado por las deficiencias cotidianas que deben afrontar.

Creo sin embargo, que es precisamente la coyuntura crítica del Período especial la que favorece el clima de dispersión necesario para la aparición de voces (como la de las mujeres) hasta el momento consideradas contrarrevolucionarias en la medida que no supeditadas al proyecto principal de la Revolución. Digámoslo así: la crisis de los noventa supone otro embate decisivo a las rígidas estructuras revolucionarias y solo entonces las mujeres consiguen romper la sutura y hacer eclosionar su voz.

3. *Limón limonero...*

En 1997, Catherine Daves publicaba *A place in the sun? Women writers in twentieth-century Cuba*. Se trataba de la primera, y hasta ese momento, única historia de la literatura cubana de mujeres. Tal y como señalaría la profesora Luisa Campuzano (2003: 38 Y ss.), esta reciente fecha de publicación vendría a constatar, no la inexistencia de una tradición de escritoras cubanas, pero sí el vacío crítico en torno a las mismas hasta bien entrado el fin de siglo. En este sentido no es de extrañar que sea una investigadora norteamericana la encargada de abrir la brecha de la periodización histórico-literaria de las cubanas, porque a partir de la década de los ochenta la crítica académica inicia de forma simultánea, en Estados Unidos y en Cuba, una labor sistemática de tematización de la escritura de mujeres de la mayor de las Antillas. Comienza así a gestarse una tarea que tiene, por tanto, esta doble vía de inicio.

Desde el norte, Eliana Rivero⁴, ella misma una académica cubana desterritorializada, llamaba la atención, en 1989, sobre la necesidad de estudiar de manera específica la escritura de mujeres, agrupadas bajo la denominación de escritoras cubanas en los Estados Unidos; haciendo con ello referencia a la circunstancia doblemente marginal de este sector poblacional. Desde la Isla, en 1984, una vez más, la profesora Campuzano, advertía sobre el estado de la narrativa cubana de mujeres en un texto, hoy clásico, “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia” (Campuzano 1998: 351-372) en el que, a la vez que daba cuenta de la precaria situación que se afrontaba, sentaba las bases para el desarrollo de una crítica feminista en el país⁵.

⁴ Vid. «Zonas de contacto: narradoras en la Isla y en la diáspora» (Araújo, 2003: 48).

⁵ El punto de intersección entre las escrituras de ambos lados, se haría firme en dos antologías: *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*, (Michigan, 1995); y *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, (La Habana, 1996).

Nos encontramos entonces con la circunstancia de que para poder localizar tanto una crítica especializada en materia de género, como un corpus lo suficientemente sustancial que nos permita hablar de una eclosión de narradoras cubanas, hay que esperar a la década de los noventa como contexto en el que finalmente adquiere forma plena lo que todavía en los ochenta era un fenómeno incipiente. Una situación que confiere al caso cubano un desarrollo tardío y disímil en relación al *boom* de narradoras latinoamericanas que empieza a notarse ya a principios de los setenta.

Señala Sonia Mattalía que entre los factores sociales esgrimidos para explicar el despertar de la narrativa latinoamericana de mujeres, descolla una toma de conciencia generalizada, a la vez que desgarradora “*del fracaso de la Revolución continental, entendida como un macro proyecto [...] que se mantuvo como línea reflexiva y como práctica política desde los 60 y parte de los 70*”⁶.

Redimensionado a nivel continental, acudimos a un proceso de disociación creciente entre los aparatos estatales y la sociedad civil—que en el caso cubano tiene un momento decisivo en el abandono del apoyo popular de la Revolución a partir de 1989—; que desemboca en el progresivo descrédito de las instituciones orgánicas, y por consiguiente, en el mayor relieve de grupos sociales—como las mujeres— hasta entonces marginales. Porque, efectivamente, —nos recuerda Sonia Mattalía— este macro proceso va acompañado por “*el ascenso de la presencia social y política de las mujeres latinoamericanas, empeñadas en participar en las democratizaciones y en el diseño de modelos igualitarios*”.

Paradójicamente Cuba, había sido un bastión del feminismo latinoamericano desde la década de los treinta, cuando en la época republicana las cubanas ya lucharon por una representación en la vida pública, que ayudó a una temprana toma de conciencia feminista. La mujer cubana quedaría entonces vinculada, tanto a las transformaciones sociales de la época, como al combate antiimperialista norteamericano y a los diversos embates de una economía dependiente. Una temprana lucha emblemática en la trayectoria de la cubana Ana Betancour quien, desde la tradición mambisa, se convierte en una de las precursoras del movimiento por la liberación de la mujer en América Latina. Será pues, en esas primeras décadas del siglo XX, cuando socialmente se aspiraba a seguir relegando a la mujer al papel de madre, esposa o hija, cuando la cubana asuma un papel activo y militante que ya no abandonará durante todo el siglo y que tendrá otro momento histórico en el capítulo del proceso revolucionario que se abre con Fidel Castro.

Consciente, tanto del activismo guerrillero de las cubanas en los previos al derrocamiento de la dictadura de Batista, como en el proceso de institucionalización revolucionario; escuchamos a Fidel Castro en 1966: “*Si a nosotros nos preguntan qué es lo más revolucionario que está haciendo la Revolución, responderíamos que [...] es la revolución que está teniendo lugar en las mujeres de nuestro país*”⁷.

⁶ Tanto la presente cita, como la que viene a continuación, se han extraído de documentos personales facilitados por la autora pero pendientes de publicación. Sobre este mismo aspecto se puede consultar, Mattalía, Sonia (1995): “El saber de las otras: hablan las mujeres” en *Mujeres: escrituras y lenguajes*, Mattalía, Sonia y Milagros Aleza (eds.), Departamento de Filología Española, Facultad de Filología: Universitat de València, pp.21–30. Agradezco a la profesora Mattalía el haberme reenseñado a leer (desde una perspectiva de género).

⁷ Castro, Fidel (diciembre de 1966): “Discurso en la Quinta plenaria de la FMC”., Cit. por Campuzano: 1996:353. Para otros documentos de Castro sobre la mujer en la Revolución cubana, *vid.* Castro, Fidel (1974): *La revolución tiene en las mujeres cubanas hoy día una impresionante fuerza política*, Cuba: Instituto Cubano del Libro; y (1995): *Salvar toda la justicia conquistada. Clausura del VI congreso de la FMC*, La Habana: Editorial política

Una Revolución, por tanto, *dentro de la Revolución*, como afirmaría Castro en la misma Plenaria, que no puede entenderse sin la tarea de la Federación de Mujeres Cubanas y en la que son innegables los logros sociales en materia discriminatoria: desde los innumerables progresos en el camino de la socialización del trabajo doméstico, expresados jurídicamente en el Código de la Familia de 1975; hasta la emancipación económica relacionada con el importantísimo acceso de las cubanas a la Educación Superior y a la cultura, como frentes cruciales en su paulatina independencia de la servidumbre doméstica⁸.

Pero ya se sabe: no todo el monte es orégano. En este sentido, explica Mirta Yáñez (1996: 22 y ss.) que de la suma de los prejuicios de raíz católica, acuñados durante la etapa colonial española y los patrones de conducta tribales heredados de la emigración negra esclava, se conformó un sustrato patriarcal fuertemente arraigado en todas las capas de la sociedad cubana, muy difícil de erradicar, aún tras las medidas legislativas y sociales adoptadas a partir del estallido revolucionario.

Por ello, aunque ciertamente se ha trabajado por una transformación global de la sociedad que ha abierto múltiples vías para el progreso de la mujer; la realidad es que la ideología marxista que asume la Revolución cubana, privilegia la conciencia de clase sobre la de género. O sea, que el mismo contexto de cambio revolucionario que desde su inicio apostó por la no discriminación de las cubanas, “*nunca tuvo como objetivo prioritario a las mujeres, sino la modificación radical y económica del país, a la que todo se subordinaba, y para la cual la categoría fundamental era la de clase y no la de género*” (Campuzano 1996: 6-7).

En consonancia con esta estratificación ideológica estamos en disposición de entender la doble moral de una política cultural que no ha dejado de limitar la esfera creativa de sus escritoras. Es cierto que la Revolución se encargó de masificar el discurso femenino cubano. Sin embargo, a su vez creó un proyecto intelectual que, como afirma José Quiroga, “*borró las huellas de los silencios sobre los cuales estaba sustentado*”⁹. Porque, en última instancia, la figura intelectual con la que se comprometía la Revolución era masculina, del mismo modo que su discurso se ha dirigido al hombre. Frente a la mirada sentimental de figuras como el Che y el resto de los Padres de la Patria, la Revolución “*no produjo una voz autoral de mujer o un personaje femenino que pudiera plantear una política cultural en la cual el enfrentamiento se pudiera dar de forma alterna, distinta*” (Cámara 2002: 10). Por consiguiente, podemos concluir que en Cuba al mismo tiempo que se ha rechazado la objetualización tradicional de la mujer, en la praxis, el único papel que se le ha otorgado ha sido el de acompañante; sin superar, por tanto, el esquema de subalternidad que ya denunció Simone de Beauvoir a mediados de siglo¹⁰.

4. “*Me volvería liviana y luminosa, me volvería libre*”

Afirma Julia Kristeva que la escritura de mujer (yo puntualizaría, feminista) es intrínsecamente disidente del Poder, planteamiento que Madeline Cámara (2002) viene

⁸ Vid. AGUILAR, Carolina (1999): “Las cubanas de hoy: El destino y su circunstancia” en *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*, La Habana, Cuba: Editorial de la Mujer, pp.191–206.

⁹ Se trata de la introducción de José Quiroga a Madeline Cámara (2002: pp.9–13).

¹⁰ En 1949 Simone de Beauvoir publicaba en Francia *El segundo sexo*, donde planteaba la paradoja de que siendo la mujer sujeto de pleno derecho, seguía siendo considerada por la cultura y la sociedad como la *Otra* del varón; aspecto sobre cuya explicación versa toda la obra. Beauvoir, Simone (2000): *El segundo sexo*, Vol. I–II, “Feminismos”, Madrid: Cátedra.

a constatar en el ámbito cubano cuando titule su estudio sobre la escritura de mujeres en Cuba como *La letra rebelde*. Razones, desde luego, no le faltan: “*En el círculo de Del Monte, la condesa de Merlín amenazó a la burguesía del siglo XIX; Juana Borrero, más tarde, tronó contra el nacionalismo*” (Cámara 2002:9); y ya hemos apuntado las campañas feministas presentes en el foro de la República, de cuyo núcleo intelectual surgirán dos figuras nacionales de la magnitud de Lydia Cabrera y Dulce María Loynaz¹¹.

No es de extrañar, por tanto, que ya en el período de 1923 y 1928—sin duda relacionado con el alto nivel educativo que siempre ha caracterizado a las cubanas—topemos con una primera tentativa de la narrativa escrita por mujeres que, aunque no contó con una repercusión literaria importante, aportó un primer conjunto de novelas de contenidos radicales en consonancia con las aptitudes del feminismo liberal de entonces. Entre la estrategia discursiva de éstas (se dice que de escaso valor estilístico) y la de las recientes novísimas, media casi un siglo de ostracismo literario femenino. A pesar de ello y de la paulatina metamorfosis de lo narrativo, un mismo logro aúna y acorta distancias: me refiero al tratamiento abierto y desprejuiciado de temas (como el lesbianismo o la defensa del aborto) de una inconveniencia tal, que no habían vuelto a plantearse hasta la llegada de estas últimas narradoras.

El camino, como era de esperar, no ha sido fácil. Centrándonos solamente en la Narrativa de la Revolución, como marco escénico que engloba la tendencia estética que nos ocupa; así como la crítica cubana ha ido conformando una periodización, más o menos homogénea, para los narradores desde los años sesenta¹²; todavía no existe un seguimiento paralelo y específico para las narradoras, al margen de incorporaciones puntuales e irremediables—como el caso de Lydia Cabrera— a la lista predominante de sus coetáneos varones.

Ahora bien, una vez planteada la peculiaridad del caso cubano en el cual el Estado centraliza el rol patriarcal ejercido tradicionalmente por el Padre y el Esposo; resta incidir, para terminar, en la respuesta disidente a este patrón que ofrecen los textos de las novísimas. En este sentido, es el mismo concepto de una identidad nacional sintética promovido por las instancias de poder— contrario, por tanto a cualquier libre expresión de la diferencia y obstáculo fundamental para el desarrollo de un discurso feminista cubano—; el que dota al ejercicio literario de sus escritoras de un contenido altamente subversivo. No se piense con ello, que hablamos de textos enfrentados abiertamente a la política del gobierno revolucionario porque, como bien señala Madeline Cámara (2002: 44), el ánimo insurrecto de estas narradoras no pasa tanto por un pronunciamiento político de oposición, como por una estrategia deconstructora del discurso oficial en el sentido teorizado por la feminista chilena Nelly Richard:

“una teoría de la escritura abierta a la heterogénea pluralidad del sentido como resultado de una multiplicidad de códigos[...] capaz de poner en acción una lectura destotalizadora; y por ende, de movilizar lo femenino como pivote contra-hegemónico de los discursos de autoridad” (Richard 1987: 51)¹³.

¹¹ Para una genealogía femenina de la literatura cubana, puede consultarse CAMPUZANO, Luisa (2004): *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios: escritoras cubanas (s.XVIII–XXI)*, La Habana: Unión.

¹² En términos generales, la crítica distingue el Quinquenio de Oro para la narrativa épica que sucede al estallido revolucionario; el Quinquenio gris, para una narrativa adocenada; el cambio entre finales del 70 y la década de 80, mediante la renovación del género, y la apropiación de las técnicas del *postboom* y lo mejor de la cuentística nacional. Vid p.ej. LÓPEZ SACHA, Francisco (1994): “Vaivenes del péndulo: Tendencias actuales del cuento en Cuba” en *Revolución y cultura*, n°4, pp.12–17.

¹³ RICHARD, Nelly (1987): *Escribir en los bordes*, Santiago de Chile: Editorial de mujeres, Cuarto Propio, cit, por (Cámara 2002: 144).

Asociado a esta propuesta destotalizadora de lo literario, y en el mismo contexto en que lo épico revolucionario deja paso a una narrativa sobre los conflictos internos del sujeto moderno; la táctica textual de las novísimas filtra el abordaje de lo político por un tamiz de cotidianidad en el que, sin embargo, subyace una demoledora crítica a los cimientos del patriarcalismo oficial. O sea, que en los márgenes del régimen de Verdad monológico y centralista de lo gubernamental cubano, bajo una definición sincrética de la identidad nacional como sujeto para la Revolución; la narrativa de mujeres tiende a la distensión de lo discursivo, a la deconstrucción como treta de la escritura. Si duda, haría falta el análisis concreto de un corpus textual que nos llevara a un plano de mayor concreción. El objetivo, no obstante, era tan solo dejar constancia de unas mínimas coordenadas generacionales en torno a la afinidad ideoestética de las novísimas. Sirva, entonces, a modo de apunte y para terminar esta idea principal: Frente a la mujer “sujeto-para-los-otros” –según concepto de Madeline Cámara (2002: 45) – construida desde las instancias de poder, los textos de las novísimas apuntan contra el cuerpo femenino productivo-reproductor, en búsqueda de suturas que le permitan respirar. “*Tal vez fumaría menos*—dice uno de los personajes de Ana Lidia Vega serosa y continúa— *Y comería vegetales, solo frutas y vegetales. Y flores: marpacíficos, girasoles, azucenas...me volvería liviana y luminosa, me volvería libre*”.

BIBLIOGRAFÍA

- BERMAN, Marshall (1991): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid: Siglo XXI de España.
- CÁMARA, Madeline (2002): *La letra Rebelde. Estudios de escritoras cubanas*, Miami: Universal.
- CAMPUZANO, Luisa (1996): “Ser cubanas y no morir en el intento” en *Temas*, nº5, pp.4-10.
- (1998): “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia” en *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, Yáñez, Mirta y Marilyn Bobes (comp.), Ciudad de La Habana: Unión, pp.351-384.
- (2003): “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy” en *Temas*, nº 32, pp.38-47.
- MATEO, Margarita (1995): *Ella escribía postcrítica*, Ciudad de La Habana: Casa Editora Abril.
- REDONET Cook, Salvador (1993): «Para ser lo más breve posible» en *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Letras Cubanas.
- YÁÑEZ, Mirta (1996): “Y entonces la mujer de Lot miró...” en *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, Yáñez, Mirta y Marilyn Bobes (comp.), Ciudad de La Habana: Unión, pp.351-384.

UNA DOBLE LECTURA COMPARATISTA DE *PEDRO PÁRAMO*: DIALÉCTICAS DE LO LOCAL Y DE LO UNIVERSAL

LUÍS DOS SANTOS

Universidade de Lisboa / Aspirant du F.N.R.S. à l'Université Libre de Bruxelles

Teniendo siempre en cuenta las dos principales orientaciones que guían hoy día la Literatura Comparada en el contexto latinoamericano –el estudio de las relaciones tanto internas (dentro del propio continente) como externas (con la cultura occidental considerada como un todo)– intentaremos comprender de qué manera es posible y legítimo establecer conexiones entre *Pedro Páramo* y dos corrientes de la novela latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, el “realismo mágico” y la “nueva novela” hispanoamericana. Fijando la atención no en los “hechos” sino en las posiciones, intentaremos evidenciar, más que las relaciones directas o los fenómenos de contacto, las correspondencias estructurales. Por otro lado, no hay que olvidar que la hegemonía occidental de los estudios comparatistas ha dado paso, en la segunda mitad de los años 70, a la dinámica de la “apropiación” por lo local de las formas centrales, acercando cada vez más el Comparatismo a cuestiones de identidad nacional y cultural¹⁴. A través del estudio de dos opciones estéticas en *Pedro Páramo* –la supresión del narrador y la mitificación de las situaciones y personajes– procuraremos iluminar algunos aspectos de la articulación entre lo local y lo global que, por razones históricas, caracteriza la literatura latinoamericana.

1. Pedro Páramo y el “realismo mágico”

1.1. *Un teatro de voces*

La crítica suele basarse en dos criterios (el tipo de narrador y el tiempo del enunciado) para dividir la estructura de la novela en dos núcleos: el primero está constituido por la narración “en primera persona” (narrador homodiegético y extradiegético) de Juan Preciado, que describe su recorrido por el pueblo fantasma de Comala en busca de Pedro Páramo, el padre que no conoce. El segundo lo constituyen los fragmentos “en tercera persona” (narrador heterodiegético), que remiten al tiempo en que el cacique reinaba sobre Comala. En realidad, la organización de la voz narrativa en *Pedro Páramo*¹⁵ es mucho más compleja. Yendo por etapas: (1) en el fragmento 36, descubrimos que la narración de Juan no se destina al lector sino a su compañera de túbulo, Dorotea, que también se convierte ahora en narradora al contarle a Juan su propia historia. Además, en los fragmentos 41 y 42, otras dos voces (la de Susana San Juan, que evoca su amor por Florencio, y la de un personaje anónimo que se acuerda de la tortura a la que fue sometido por Pedro Páramo) se elevan en el cementerio, provenientes de sepulturas vecinas. Si Juan puede parecer más narrador que los otros es sólo en definitiva por la extensión de su relato. (2) Aún hay en la novela otro narrador

¹⁴ El eurocentrismo de la disciplina (basado en dos pilares: la pretensión de universalidad y el discurso de apolitización) ha sido denunciado bajo la influencia de los estudios postestructuralistas (el deconstruccionismo y su insistencia en la noción de “diferencia”) y postcoloniales (revalorización de la perspectiva histórica).

¹⁵ Utilizaremos aquí la edición a cargo de J.C. González Boixo en las Ediciones Cátedra (Rulfo, 2005 [1955]).

intradiegético y autodiegético. Nos referimos a los siete comentarios de Pedro Páramo que aparecen insertados en algunos fragmentos “en tercera persona” y en los cuales el cacique evoca su amor por Susana. Sin embargo, la voz de Pedro Páramo no es emitida desde el tiempo presente del cementerio de Comala sino, como descubrimos ya cerca del final de la novela (en el fragmento 67), a partir de un tiempo que corresponde a los momentos que anteceden a la muerte del cacique, cuando éste está sentado en su viejo equipal, junto a la gran puerta de la Media Luna.

Contra la bipartición ya clásica y basada en el tiempo del enunciado y/o el tipo de narración, preferimos así proponer otra bipartición en función del tiempo/espacio de la enunciación¹⁶, que nos parece más adecuada a la esencia dramática de la obra de Rulfo, al tiempo que resuelve la delicada cuestión de la voz narrativa, que, en realidad, parece no existir¹⁷. Podemos ver metafóricamente la novela como un escenario compuesto por dos partes. Por un lado, el cementerio de Comala, con los cadáveres y las voces de Juan Preciado y Dorotea en los papeles principales; por otro, el equipal de Pedro Páramo frente a la Media Luna. En cuanto a los fragmentos “en tercera persona” pueden interpretarse como “voz en *off*”. En el primer escenario, ésta sirve generalmente para ampliar ciertos aspectos del pasado de Comala que han sido evocados en la conversación entre Juan y Dorotea. En el segundo, las escenas descritas corresponden a recuerdos del cacique. Sobre todo, esta voz parece funcionar como un *flash back* cinematográfico al cual asisten los diversos personajes¹⁸. Esto queda muy claro cuando la voz en *off* impide a Juan o Dorotea oír las otras voces del cementerio, como es evidente en los fragmentos 53-54 “en tercera persona”, que “tapan” el monólogo que Susana San Juan ha empezado en el fragmento 52. Mientras que la atención de Dorotea (y del lector) es distraída por los acontecimientos presentados en los dos fragmentos intercalados, vemos en el fragmento 55 que Juan pudo seguir el monólogo de Susana hasta el final. En realidad la “voz” de los fragmentos intercalados es *simultánea* a la voz de Susana. Esta técnica de la superposición muestra que la organización de las voces en *Pedro Páramo* obedece a una lógica del espacio/tiempo en tres dimensiones y no a la lógica bidimensional y lineal de la obra escrita. Dentro de esta perspectiva teatral, el “tiempo simultáneo” del que habla Rulfo corresponde al tiempo de la representación, que es común a los lectores y al público (en este caso las diferentes voces de la novela y el lector oyente). Todo es voz en *Pedro Páramo* y todas las voces coinciden en el momento de la representación, tanto las voces de los habitantes del cementerio como la voz en *off* o la voz de Pedro Páramo en su equipal; sin olvidar, claro, las voces de los innumerables diálogos del pasado presentados en los fragmentos “en tercera persona”.

¹⁶ El criterio del tiempo de la enunciación fue introducido por Cusato (1993: 31–74), cuyas conclusiones sobre la voz narrativa como llave de teatralización resumimos aquí.

¹⁷ Como ha sugerido el propio Rulfo: “La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad que el autor desapareciera y dejara hablar a sus personajes libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo (Benítez, 1980: 16). Puesto que una de las diferencias esenciales entre la novela y el teatro es que el enunciado de la primera queda mediatizado por un narrador (mientras que el enunciado teatral se presenta al público de forma directa), no es sorprendente que Rulfo, queriendo apagar cualquier intervención del narrador, haya adoptado en su novela, concientemente o no (lo cierto es que Rulfo llegó a escribir guiones para el cine (véase Yanes Gómez, 1996), una estructura de tipo dramático. Volek (1990: 46–47), a través del estudio genético de las diferentes versiones de la novela, llega a una conclusión idéntica, al apuntar la versión final de *Pedro Páramo* al “teatro liberado” practicado por la vanguardia.

¹⁸ Esta estructura es algo parecida a la de *Huis Clos*, la obra de teatro de Sartre. Tenemos ahí también un grupo de muertos en un espacio cerrado y cuyas discusiones son interrumpidas por la proyección de imágenes que provienen del mundo de los vivos.

1.2. *La perspectiva doble*

Para entender mejor la necesidad sentida por Rulfo de suprimir el narrador/autor, nos parece esclarecedor interpretar su elección estructural a la luz de una problemática central en las novelas fundadoras del “realismo mágico”¹⁹: la cuestión de la “perspectiva doble” (Karp-Toledo, 1982: 104) o de la “esquizofrenia cultural” (Camayad-Freixas, 1998: 196). El proyecto central de Carpentier y de Asturias consiste en la búsqueda de una expresión americana más auténtica a través de la representación del hombre primitivo, con su manera de ser y de pensar. Sin embargo, el punto de vista ideológico primitivo, reivindicado por las novelas, queda en la práctica contaminado por la visión moderna de los autores. Esto aparece muy claramente en *El Reino de este mundo*, que obedece a una composición de tipo dialógico: “Aquí, la disposición de los puntos de vista en reiterados paralelismos opera una yuxtaposición de cosmovisiones, la moderna (europea, blanca, occidental, racional) y la primitiva (afro-haitiana, negra, mágica, cifrada en el vudú) [...]” (Camayad-Freixas, 1998: 122). La voz del narrador, que expresa una visión moderna del mundo, se contrapone con la perspectiva de Ti Noel, personaje-testigo contemporáneo de los acontecimientos narrados. La constante presentación ambigua de los acontecimientos llega a cuestionar y, a veces, a desmentir, la visión primitiva dominante²⁰.

El punto común entre *Pedro Páramo* y la novelas fundadoras del realismo mágico estriba en el proyecto de representar auténticamente un universo diferente y extraño, el mundo campesino y arcaico en el primer caso, el mundo primitivo en el segundo, dos universos caracterizados, además, por prácticas sobrenaturales. Sin embargo, al contrario de Carpentier y Asturias, Rulfo nunca intenta explicar en términos familiares (modernos) el carácter extraño del universo descrito. La solución encontrada por el autor mexicano consistió en escribir una obra que se cuente sola, ofreciendo así una visión monolítica de Comala, pura de cualquier contaminación vehiculada por un narrador exterior al universo presentado²¹, como si la novela fuera tan sólo una máquina de captar voces. Rulfo consiguió así una fusión total entre fondo y forma. Hemos visto que, formalmente, la novela no es nada más que un concierto de voces que se actualizan en un espacio-tiempo único. Ahora bien, ¿qué es Comala sino un pueblo fantasma sólo habitado por voces, “murmullos” provenientes del pasado o del eterno presente del cementerio? Al teatro de voces de Comala corresponde así el teatro de voces que es la novela. *Pedro Páramo* no es simplemente una tentativa de describir Comala. La novela es Comala. El lector en el umbral de la obra se encuentra en la misma situación que Juan Preciado al llegar al pueblo. Como él, se prepara para entrar en un universo extraño y desconcertante en el cual las voces de varias épocas se actualizan en un “tiempo simultáneo”, sin que ningún narrador lo conduzca por la mano²².

¹⁹ Los impulsores del movimiento fueron Carpentier, con *El Reino de este mundo* (1949) y Asturias, con *Hombres de maíz* (1949).

²⁰ Véase, por ejemplo, la doble lectura de la epidemia mortal, ora interpretada como un hechizo vudú, ora naturalizada por el motivo del veneno. Y, sobre todo, la escena de la ejecución de Mackandal, en la cual el narrador desacredita claramente la perspectiva mágico-primitiva al negar categóricamente – contrariando así la creencia de los esclavos– cualquier intervención milagrosa en el momento de su muerte.

²¹ El conflicto entre la visión moderna racionalista y la visión arcaica mágica nunca es representado en la novela. Es la razón por la cual *Pedro Páramo* no obedece a la estética dialógica –propia, según Bakhtin, del género de la novela– y presenta características claramente dramáticas.

²² Camayad-Freixas (1998: 216): “Uno de los descubrimientos de Rulfo es el hecho que el lector [mayormente urbano], ese destinatario implícito de todo discurso narrativo, puede aportar con su mera lectura el contraste de la cosmovisión moderna”.

Aunque haya sido publicada seis años después de las novelas de Carpentier y Asturias, es poco probable que la obra de Rulfo resulte de una tentativa deliberada de solucionar los problemas inherentes a la estética del “realismo mágico”²³. En realidad, Rulfo, condenado como cualquier intelectual latinoamericano a escribir para una élite urbana y occidentalizada, parece más bien vivir y expresar a nivel nacional la polarización moderno/arcaico que Carpentier y Asturias –no hay que olvidar el papel fundamental que desempeñó el exilio parisiense en la constitución del proyecto del “realismo mágico”²⁴– sienten a nivel internacional. Tanto la oposición urbano/campesino (ciudad de México vs Comala) como la polarización centro/periferia (Paris vs América Latina) se basan en el criterio común del nivel de evolución. Por otro lado, del mismo modo que Carpentier y Asturias fundamentan la diferencia y especificidad americanas en la tradición primitiva del continente (sobre todo su religiosidad particular), la extrañeza del universo de Rulfo no nace tanto de su carácter arcaico como de su fondo amerindio. Si lo sobrenatural en *Pedro Páramo* se basa principalmente en el concepto de las “almas en pena”, lo que sorprende es que los muertos de la novela no son concebidos como simples almas inmateriales sino con la plena materialidad de los cuerpos, obedeciendo así a la lógica de lo concreto con la que los Indios concebían el Mundo de los Muertos. El modelo de supranacionalidad que parece explicar mejor la afinidad entre la novela de Rulfo y el “realismo mágico” de Carpentier y Asturias es el modelo de las “estructuras históricas”²⁵. Lo que acerca y permite acercar *Pedro Páramo* a las novelas del “realismo mágico” es la historia común del continente, en este caso el pasado precolombino, así como una serie de condiciones económicas, sociales y culturales que son el resultado del proceso histórico iniciado con los descubrimientos y que ha producido sociedades caracterizadas por un hondo foso social y cultural, tanto a nivel interno nacional como a nivel internacional.

2. Pedro Páramo y la “nueva novela” hispanoamericana

2.1. Un mito “histórico”

Carlos Fuentes ha sido uno de los primeros en recalcar la importancia de la mitificación en *Pedro Páramo*, al describir a Juan Preciado como un “joven Telémaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre perdido” y al recalcar la función universalizante del mito: “todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo [...] incorporar la temática del campo y la revolución mexicanos a un contexto universal.”

²³ Ciertamente es que su influencia fue determinante para la evolución posterior de esa corriente narrativa, especialmente en el caso del representante más conocido del movimiento, Gabriel García Márquez, que reconoció la importancia capital de *Pedro Páramo* en la evolución de su propia obra (*Homenaje nacional a Juan Rulfo*, 1980: 17–19).

²⁴ Karp–Toledo (1982: 101) hace hincapié en este aspecto: “[...] este tipo de ideología literaria nacionalista (aquella que consiste en volver a valorizar lo que precisamente el colonizador deseaba destruir), solamente parece revelarse en el contacto con la cultura misma del Colonizador. Carpentier, Asturias y Césaire «optan» por un retorno a sus legados culturales autóctonos, a partir de un largo aprendizaje y «exilio» voluntario en Europa. Es precisamente a partir de este momento y de este choque que ellos experimentan un verdadero despertar ideológico en cuanto a su «realidad» diferente”. El primitivismo del “realismo mágico” es sobre todo una respuesta al primitivismo de la vanguardias europeas y ambos corresponden a ideologías opuestas: “uno apela al mito de la identidad, porque la totalización regenera el centro (la universal Europa); el otro apela al mito de la diferencia, porque la fragmentación es policéntrica y focaliza lo que antes era un ignorado margen (la primitiva América)” (Camayad–Freixas, 1998: 49).

²⁵ Guillén (2005: 96–97).

(Fuentes, 1969: 16) Sin embargo, más que establecer puentes intertextuales entre la novela de Rulfo y uno u otro mito particular –cualquiera que sea su origen, occidental o amerindio²⁶– resulta interesante, siguiendo la antropología cultural, identificar el “mitema” de la novela y la visión del mundo que éste vehicula. En este sentido, el eje central del relato mítico en *Pedro Páramo* es claramente, como propuso por la primera vez Julio Ortega²⁷, el del viaje en busca del padre, cuya estructura corresponde a la parábola convencional del héroe. Sin embargo, como lo ha advertido Fuentes al describir la novela como una “contra-odisea”, ese mitema sufre en *Pedro Páramo* una modificación²⁸, puesto que el proyecto de Juan, enunciado en la primera línea de la novela, es un fracaso total, como reconoce el propio héroe al acusar la madre-mandataria: “Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al «donde es esto y donde es aquello». A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe.” (Rulfo, 2005: 114) La misión de Juan Preciado acaba en la muerte y el ciclo clásico del viaje mítico (separación-iniciación-regreso) se queda incompleto. Falta en el “mitema” de *Pedro Páramo* un elemento básico del modelo arquetípico y esa ausencia es significativa, expresando una visión del mundo hondamente pesimista²⁹.

¿Cuál es el significado de esa modificación? La crítica más reciente es unánime al atribuir la especificidad del mito en Rulfo a su arraigo en el contexto local, es decir en la tradición cultural mejicana. Con base en un análisis de tipo psicoanalítico –“el rito de paso de la pubertad a la madurez queda trunco” (Canfield, 1989: 979)–, Canfield desemboca en una lectura de tipo histórico, al asociar el pesimismo diferencial del mito en Rulfo a la especificidad de la historia mejicana³⁰. Esta lectura histórica de la novela ha sido desarrollada más detalladamente por Camayad-Freixas (1998: 236-254), que ve en el viaje de Juan Preciado a Comala una alegoría del destino histórico de México³¹. Es verdad que prefiere hablar de “alegoría histórica” y no de “mito”. Sin embargo, el criterio que utiliza para distinguir el “símbolo” de la “alegoría”, o sea el carácter estático del primero y dinámico de la segunda se corresponde exactamente con el

²⁶ Al elegir el mito griego, Fuentes manifiesta un eurocentrismo tanto más flagrante cuanto el tema de la búsqueda del padre se encuentra igualmente en la mitología amerindia. En el *Codex náhuatl de Cuauhtitlán* (1558) se describe el viaje de Quetzalcóatl al Reino de la Muerte en busca del padre. Los mexicanistas de la generación de Rulfo y de Fuentes conocían bien este mito y es probable que tanto uno como otro lo conocieran a través de la traducción propuesta en 1953 por Ángel María Garibay en su *Historia de la literatura náhuatl*.

²⁷ Ortega (1974: 139). Canfield (1989: 977) también considera que la busca del padre constituye el “rasgo mítico” de la novela de Rulfo.

²⁸ Ortega (1974: 139) también ha insistido en este aspecto pero sin asociar esa “inversión” con una especificidad mejicana o continental: “el tema de la búsqueda del padre está aquí planteado al revés, desde que el padre ha muerto”.

²⁹ Si Juan encuentra finalmente a su padre es sólo en la muerte, a través de la palabra, pero ya no le vale de nada. Aronne-Amestoy (1986: 104) ve en la “poética implícita” de la novela una salida al estancamiento y circularidad de la concepción antropológica: “Juan fracasa como hacedor pero se impone como narrador”. Tenemos serias dudas acerca de la validez de esta interpretación, puesto que es muy difícil, como hemos visto, atribuir un papel claro de narrador a Juan Preciado, que es tan sólo en la novela una voz entre tantas otras voces no jerarquizadas narrativamente.

³⁰ “Sobre el arquetipo universal, Rulfo construye el tipo mexicano. [...] El complejo de la chingada, que aflora constantemente en la cultura mexicana, ha movido también los hilos secretos de la gran novela de Rulfo.” (Canfield, 1989: 987-988)

³¹ “A través de sus personajes, la novela de Rulfo reactualiza los grandes procesos nacionales dentro del espacio alegórico de Comala. La búsqueda de Juan Preciado parte del abandono del Padre y del abandono de la Madre, pero es una orfandad que se confunde con el temor de la ilegitimidad, de haber perdido el origen o la identidad. Es la herencia de la colonización y el mestizaje, del caciquismo y la servidumbre, y del saqueo revolucionario.” (Camayad-Freixas, 1998: 243)

criterio que reivindica Paul Ricoeur³² para distinguir el “símbolo” del “mito”. Finalmente, Chanady, basándose en los conceptos de Deleuze y Guattari (“desterritorialización” y “reterritorialización”) y de Castoriadis (“autonomización”), apela a la necesidad de una lectura reterritorializada del mito en *Pedro Páramo* para comprender su particularidad, aunque lo inserta en el contexto histórico y cultural más amplio del continente sudamericano³³.

2.2. *Dos modelos de universalidad*

Fuentes (1969: 16-17) ha recalcado la importancia capital de Rulfo al ver en la dimensión mítica de *Pedro Páramo* el hilo que “conduce a la nueva novela latinoamericana y a su relación con los problemas que coloca la llamada crisis internacional de la novela.” Para entender esta afirmación hay que tener en cuenta la posición excéntrica del escritor hispanoamericano (hasta por lo menos los años 60 del siglo XX). En realidad, bajo el discurso de deshistorización y de despolitización que defiende la idea del acceso libre e igualitario de todos al reconocimiento literario, se esconde un universo literario mundial jerarquizado y cuya estructura se ordena según la oposición (o, mejor dicho, según un *continuum*³⁴) entre espacios nacionales (más/menos) centrales y espacios nacionales (más/menos) periféricos, generando una bipolarización tanto espacial (capital vs provincia) como temporal³⁵ (moderno vs antiguo). En este sentido, Fuentes describe con mucha lucidez el sentimiento de “lag cultural” y de “aislamiento” vivido por el escritor periférico, condenado ya a la vana imitación del estilo y de los temas de la vanguardia occidental (el artista con aspiración universal), ya al “provincianismo de fondo” y “anacronismo de forma” (el escritor nacional). Para el ensayista mejicano, sólo hay una manera de solucionar este dilema: (1) denunciar la falsa ecuación centro=universal y periferia=particular³⁶ y remplazarla por una “excentricidad central, sin polo”; (2) adoptar el modelo alternativo de universalidad que propone, a partir de los años 50-60, la antropología cultural, la cual ha permitido el descubrimiento de “una nueva universalidad, esta vez verdaderamente *común* al quehacer literario: la universalidad de la imaginación mítica, inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje” (Fuentes, 1969: 22). Lo fundamental para Fuentes al minimizar la importancia de los determinismos nacionales, es, claro, la autonomización del espacio literario hispanoamericano³⁷.

³² Paul Ricoeur afirma que hay que considerar el mito “como una especie de símbolo, como un símbolo desarrollado en relato [...]” (Ricoeur, 1970: 37)

³³ “[...] El tema de la búsqueda se autonomiza por completo en el imaginario social latinoamericano, hasta ser considerado un indicio de la especificidad del imaginario del continente. La forma que ha tomado –la de una búsqueda absurda o infinita– es una consecuencia inevitable de esta autonomización, en que lo «ajeno» se desterritorializa, se reterritorializa y se transforma en el proceso de la apropiación, según nuevos contextos sociales y culturales.” (Chanady, 1998: 256).

³⁴ No todos los dominados literarios se encuentran en una situación idéntica. Por ejemplo, y por varias razones histórico-lingüísticas, las diferentes literaturas americanas pudieron apoyarse en el patrimonio literario español, portugués o inglés para provocar revoluciones literarias sin precedentes.

³⁵ En *La búsqueda del presente*, Octavio Paz describe su tentativa de salir del “tiempo ficticio” ligado a su espacio nacional y de encontrar la puerta de acceso a la competencia internacional.

³⁶ “Lo universal es, en cierto modo, una de las invenciones más diabólicas del centro: en nombre de una negación de la estructura conflictiva y jerárquica del mundo, so pretexto de la igualdad de todos en literatura, quienes ostentan el monopolio de lo universal exhortan a la humanidad entera a acatar su ley. Lo universal es lo que declaran que es un acervo incontrovertible y accesible a todos, con la condición de que los que así lo decretan se vean reflejados en él.” (Casanova, 2001: 205)

³⁷ “*Pornografía* pudo haber sido contada por un aborigen de la selva amazónica. El mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso. Ni la nacionalidad ni la clase social, al cabo, definen la diferencia entre Gombrowicz y el posible narrador

Sin embargo, el mito en *Pedro Páramo* parece ser no el resultado de una reacción conciente o inconciente contra un falso modelo de universalidad sino el fruto de un hondo arraigo cultural. Si tenemos en cuenta, como Anthony Stanton, los “diferentes ritmos de cambio en el tiempo social”, entonces la universalidad tiene que buscarse en las estructuras presentes en la cultura local, puesto que el antagonismo mito/historia se disuelve en los fenómenos que pertenecen a la llamada “larga duración” y que configuran la identidad colectiva: “estructuras mentales, mitos, ideologías colectivas, visiones del mundo, arquetipos sociales, creencias religiosas y ciertas formas de organización social. Se trata de modelos, paradigmas o estructuras que tienen un ritmo de cambio imperceptible.” (Stanton, 1988: 568) En el caso de Méjico, Octavio Paz identificó y analizó algunas de esas estructuras (orfandad, obsesión por la muerte, etc.) en su clásico *El Laberinto de la soledad* (1950), cuyos temas se debatían animadamente mientras Rulfo escribía su novela. He aquí un ejemplo de cómo lo universal en potencia se actualiza históricamente: “Todos los hombres nacimos desheredados y nuestra condición verdadera es la orfandad, pero esto es particularmente cierto para los indios y los pobres de México [...] [en quienes es] una situación histórica concreta, tanto en lo espiritual como en lo material.” (Paz, 1982: 77) Lo universal sólo existe en definitiva a través de las estructuras de ese ser social que es el hombre. ¿A qué se refieren los términos “inconciente colectivo” o “identidad nacional” sino a un conjunto de mentes individuales que, por pertenecer al mismo grupo humano, a la misma cultura y a la misma historia, tienen un mapa cognitivo más o menos parecido? En este sentido, la biografía de Rulfo manifiesta una convergencia y coincidencia entre la historia individual y colectiva, entre la experiencia personal y social: “La muerte violenta de su padre, la ruina familiar y, posteriormente, la muerte de la madre, le van sumergiendo en la soledad; sin más parientes próximos que una abuela materna [...] terminará su niñez en un colegio-orfanato de Guadalajara, donde pasará desde los diez a los catorce años.” (Rulfo, 2005: 13) ¿Quién estaba más predispuesto que él a sentir y expresar los conflictos que configuran la identidad mejicana?

Las relaciones literarias intracontinentales que hemos evidenciado encuentran su legitimidad en la existencia de estructuras socioculturales comunes que resultan del proceso histórico continental iniciado con la destrucción de las civilizaciones precolombinas. Puesto que la interrogación acerca de la identidad colectiva parece constituir el eje central del proyecto de los escritores considerados, esa importancia de la historia no sorprende, dado el papel preponderante desempeñado por la disciplina histórica en la configuración y consolidación de los diferentes nacionalismos. Los dos ejes que nos han guiado hasta ahora, el de las relaciones internas del continente y el de sus relaciones externas, son en realidad indisociables. Dado que la construcción de la identidad obedece mayormente a una lógica relacional, la legitimación de la unidad latinoamericana implica siempre una tentativa de diferenciación con la cultura occidental concebida como un todo. Tanto el proyecto del “realismo mágico” como la supuesta unidad de la “nueva novela” hispanoamericana sólo pueden entenderse como reacciones contra el centralismo de la cultura occidental y como tentativas de autonomizar los espacios culturales –dada, en definitiva, la imposibilidad de modificar la estructura jerárquica del espacio económico y político– a través de la imposición de un universo cultural policéntrico. Asistimos así a un doble movimiento, en el cual la autonomización de los espacios literarios nacionales se combina (¿paradójicamente?)

del mismo mito iniciático en una selva brasileña sino, precisamente, la posibilidad de combinar distintamente el discurso. Sólo a partir de la universalidad de las estructuras lingüísticas pueden admitirse, a posteriori, los datos excéntricos de nacionalidad o clase.” (Fuentes, 1969: 22)

con una reinscripción continental que obedece a la lógica del “juntos somos más fuertes”.

Sin embargo, lo más notable en el caso de *Pedro Páramo* es el carácter intuitivo de sus soluciones, aunque los “chefs de file” de las vanguardias novelescas (García Marquez, Fuentes) las hayan aprovechado y reivindicado después. Rulfo no es un escritor reactivo como los exiliados parisienses Carpentier, Asturias y Fuentes, que no consiguen escapar al sentimiento de marginalización de sus espacios culturales y para quienes el debate en torno a la supuesta tensión local/universal es sobre todo una consecuencia de la estructura jerarquizada del universo literario mundial. Rulfo estaba menos obcecado por la polaridad centro/periferia y sólo interesado en la representación auténtica de la realidad mejicana.

BIBLIOGRAFIA

- ARONNE-AMESTOY, Lida (1986): *Utopía, paraíso e historia: inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, Amsterdam, J. Benjamins.
- BENÍTEZ, Fernando (1980): “Conversaciones con Juan Rulfo”, en *Homenaje nacional a Juan Rulfo*, México, INBA, pp. 1-16.
- CAMAYAD-FREIXAS, Eric (1998): *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham/New York/Oxford, University Press of America.
- CANFIELD, Marta L. (1989): “Dos enfoques de *Pedro Páramo*”, *Revista Iberoamericana*, 55, pp. 965-988.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama.
- CHANADY, Amaryll (1998): “La reterritorialización de los temas «universales» en la narrativa de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo entre lo tradicional y lo moderno*, ed. Gastón Lillo; José Leandro Urbino, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXII, 2.
- da literatura comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 315-331.
- CUSATO, Doménico António (1993): *Dentro del laberinto. Estudios sobre la estructura de “Pedro Páramo”*, Roma, Bulzoni.
- FUENTES, Carlos (1969): *La Nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets Editores.
- KARP-TOLEDO, Eliane (1982): “Transposición del surrealismo francés al «real maravilloso» latinoamericano: el caso de Miguel Ángel Asturias con *Hombres de maíz*”, *Lexis*, 6, 1, pp. 99-117.
- ORTEGA, Julio (1974): “*Pedro Páramo*”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. H. F. Giacomani, New York/Madrid, Anaya/Las Américas, pp. 136-149.
- PAZ, Octavio (1982 [1950]): *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1982.
- RICOEUR, Paul (1970): *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus Ediciones.
- RULFO, Juan (2005 [1955]): *Pedro Páramo*, ed. J. C. González Boixo, Madrid, Ediciones Cátedra.
- STANTON, Anthony (1988): “Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, pp. 567-606.
- VOLEK, Emil (1990): “*Pedro Páramo* de Juan Rulfo: Una obra aleatoria en busca de su texto y del género literario”, *Revista iberoamericana*, 150, pp. 35-47.
- YANES GÓMEZ, Gabriela (1996): *Juan Rulfo y el cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

EL ¿HÉROE? POST-MODERNO

ABEL GAVIRA SEGOVIA
Universitat de Valencia

“¿Qué te pasa, muchacho?”

El guardián entre el centeno. J.D. Salinger

¿Existen en la literatura reciente casos de héroes? ¿Es posible hoy en día la aparición de un héroe? ¿Puede existir en las condiciones actuales, donde todo discurso de salvación ha quedado invalidado, alguien que pueda ser considerado un héroe?

Estas preguntas son las que plantea este escrito y, para ello, he escogido tres libros, más bien tres personajes, que esclarecerán la duda. Estos personajes son Holden Caulfield, protagonista de *El guardián entre el centeno* de J.D. Salinger, Dionisio, entorno al cuál gira la acción de *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, y Horacio Oliveira, pilar central de *Rayuela* de Julio Cortázar.

Una pregunta sí que puede ser contestada de inmediato. Es cierto, no puede existir actualmente un héroe o un anti-héroe a la manera que lo entendemos tradicionalmente. No podemos pensar en un Ulises homérico o en un Fausto en la actualidad porque todas las condiciones sociales, económicas e ideológicas han cambiado. Para entender este cambio, basta con recurrir a los conceptos de cosificación, alienación o reificación que el ser humano moderno ha sufrido desde hace dos siglos y que parece que, aunque vayan avanzando los siglos, el proceso no deja de avanzar cada vez más rápido.

Dicen T. Adorno y M. Horkheimer que la Ilustración provocó la sumisión de la naturaleza por el conocimiento, lo que dio lugar a la filosofía positivista que favoreció la masificación ya que los individuos estaban privados de los elementos para resistir. Es más, ni siquiera deseaban resistir, de ahí el concepto de reificación, el ser humano pierde su libertad alegremente, la cede a cambio del estado del bienestar: casa/comida/coche, nueva casa/más comida/mejor coche...

Bauman, en su libro *Modernidad líquida*, lo expresa de esta manera: “Pocos individuos desean liberarse, todavía menos están dispuestos a actuar para lograrlo”.(Bauman, 2003: 21)

No hay un discurso en la actualidad que haga de salvador. Todos los grandes discursos han ido cayendo bajo el martillo cruel e implacable de la post-modernidad¹: psicoanálisis, marxismo, cristianismo, etc., para ofrecer a cambio un panorama amplio pero exasperante y pesado donde el problema ya no es la carencia de medios sino el exceso de ellos. Y con ello se pierden objetivos, ilusiones, sueños que existían anteriormente, al elegir uno de ellos ves como vas dejando otros de lado y nunca sabes si aciertas o no. Preocupa más aquello que se deja de probar u obtenerse que lo que ya se ha obtenido y probado, y esta mentalidad provoca una angustia constante y un sentimiento eterno de ansiedad de no llegar nunca a la meta que se ansía porque, a menudo, cuando se llega ya se ha olvidado. Citando a Berman: “La idea de modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, [...] pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas”(Berman, 1988: 3).

¹ Aunque la post-modernidad haya sido entendida y discutida de diversas maneras, incluso superada, hablo de ella en su aspecto más extendido y generalizado como símbolo de la sociedad actual cuyo recurso es destruir antes de crear, buscar los puntos débiles a toda teoría para verla caer.

Ese es el significado que falta en la actualidad y que sí incorporaba el personaje del héroe clásico que tenía un objetivo claro y fuerzas para hacerlo.

Podemos pensar en Ulises y su *Odisea*. El objetivo de este héroe es conquistar tierras, viajar a los rincones más alejados de su tierra con tal de ganar fama y nombre. Mientras tanto, en su casa, espera su mujer pacientemente tejiendo y un hijo al que no conoce. Las tentaciones son múltiples, los obstáculos también, pero la fe ciega en sí mismo y un toque de magia, de misterio y fortaleza, hacen que venza en su misión, gracias también a la ayuda de un buen número de colaboradores que lo acompañan. Es un guía, un estandarte, un símbolo.

Esta figura del héroe cambiará con la aparición del héroe romántico, o anti-héroe. Éste seguirá teniendo esa fuerza mágica o misteriosa pero se enfrentará a la sociedad, no tendrá acompañantes ni ayudantes. Aún así, sus actos son motivo de una ilusión, de un objetivo y deseo de poder.

Lo que Fausto desea para sí es un proceso dinámico que incluya todas las formas de la experiencia humana, tanto la alegría como la desgracia, y que las asimile al crecimiento infinito de su personalidad; hasta la auto-destrucción será parte integrante de su desarrollo. (Berman, 1988: 31)

Este héroe romántico quiere lograr su objetivo a toda costa y, para ello, tiene la misma fe ciega que el héroe clásico, aunque en este caso no quiera lograr reconocimiento sino capacidad de vivir innumerables emociones.

Sin embargo, en la actualidad nadie puede marcarse un objetivo claro. “La precariedad, inestabilidad, vulnerabilidad son las características más extendidas (y las más dolorosas) de las condiciones de vida contemporáneas” (Bauman, 2003: 84). Todo es breve y precario, lo que uno ansía con ganas, pierde su interés al conseguirlo. Citando de nuevo a Bauman:

Las precarias condiciones sociales y económicas entrenan a hombres y mujeres (o los obligan a aprender por las malas) para percibir el mundo como un recipiente lleno de objetos desechables, objetos para usar y tirar, incluidos los seres humanos. (Bauman, 2003: 85)

El misterio, la magia, el encanto que tenía el héroe se diluye porque los objetivos no están marcados. Todo se vuelve vulgar, mediocre, de rápido consumo y goce, donde se desechan algunas aficiones porque han dejado de ser prácticas, aquellos amigos a los cuales ya no sirven porque no aportan nada o el tiempo ha distanciado e, incluso, amantes cuya conquista definitiva ha terminado por convertirlos definitivamente de príncipes y reinas en sapos y culebras.

Sin embargo, dentro de esta mediocridad y de la vulgaridad más absoluta surgirá un nuevo tipo de héroe, el héroe post-moderno, no porque participe de ella sino porque se ha encontrado por sorpresa viviendo en esta época que es como un agujero negro que traga todo lo que pasa por su lado.²

Las características de este nuevo héroe tendrán un solo punto en común con los héroes anteriores, será la conquista de un objetivo que no será otro que el Amor. Es un héroe que se ha convertido en el que espera, no es el que viaja y conquista, es en el que desea. Se opone para ello a todo ese entramado complejo de la Post-Modernidad; sus actos y maneras son comunes y vulgares, pero a medida que leemos lo que les ocurre,

² A lo largo de la historia es muy frecuente encontrar indumentarias, actitudes y acciones que se salían de lo “común” para provocar cambios en sistemas y sociedades. No ocurre lo mismo en esta época donde cualquier indumentaria, actitud o acción asociada en su origen a personas marginadas de la sociedad se ven absorbidas y adoptadas por el mismo sistema contra el que teóricamente rechaza (tatuajes, piercings...)

vemos que algo no encaja, que se sale de la reificación antes citada. No le interesa la conquista, el dinero, el bienestar, la salvación, solo desea amar. Como dice R. Barthes:

[...] en todo hombre que dice la ausencia de otro, lo femenino se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Barthes, 1997: 46)

No tiene encanto ni magia. Ha dejado de conquistar tierras y dejar en casa a alguien esperando. Ahora vaga por la ciudad deseando encontrar a Penélope³. Y, para ello, tendrá que hacerlo solo porque su discurso no encuentra oídos en la actualidad, todos y todo se le volverá en su contra:

El discurso amoroso es hoy de una extrema soledad.[...] Está completamente abandonado por los lenguajes circundantes, [...] separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos. (Barthes, 1997: 11)

Pero vayamos definiendo un poco más a este nuevo héroe a partir de los tres ejemplos antes citados.

Holden Caulfield es el más joven de los tres. Es un chico de dieciséis años al que acaban de echar del tercer colegio en poco tiempo, pero no por comportamiento ni conducta sino porque no le ven capacidad de adaptación. Ni siquiera es un *outsider* o un inadaptado, simplemente nadie se explica su actitud. Al echarle de este último colegio tiene un incidente con un compañero de cuarto y decide irse y pasar el fin de semana solo por Nueva York esperando a que empiece la semana y así volver a casa y hablar con sus padres.

Es un héroe vulgar y, sobre todo, absurdo. Podría aceptar las bases del mundo en el que vive y, sin embargo, elige otro camino, su vida solo tiene sentido a partir de un fragmento de un poema que incluso interpreta mal:

Creí que era “Si un cuerpo coge a otro cuerpo, cuando van entre el centeno”, pero verás. Muchas veces me imagino que hay un montón de niños jugando en un campo de centeno. Miles de niños. Y están solos, quiero decir que no hay nadie mayor vigilándolos. Solo yo. Estoy al borde de un precipicio y mi trabajo consiste en evitar que los niños caigan a él. [...] Eso es lo que me gustaría hacer todo el tiempo. Vigilarlos. Yo sería el guardián entre el centeno. (Salinger, 2001: 185).

Él reconoce que es un deseo absurdo, pero al menos lo considera tan absurdo como el resto de objetivos materiales que existe a su alrededor. Además, es a su hermana pequeña a la única que se lo cuenta porque solo a ella la tiene en consideración. El resto del mundo no entra en sus esquemas, está alejado y solo, su discurso de felicidad, juego y amor no es entendido por nadie y esto se verá reflejado en algunos pasajes del libro como cuando un compañero de cuarto queda con una chica que él conoce y de la que se enamoró y solo le pide el favor que le pregunte si sigue dejando las damas en la fila de atrás del tablero como cuando se conocieron. Son recuerdos o frases que no encajan en la situación y aunque intente explicarlo, nadie lo entenderá, ni siquiera los más cercanos. Es un héroe frustrado, desilusionado y ansioso, alguien abocado a la tristeza y a la depresión con solo dieciséis años. Como dice Galloway en *The Absurd Hero in*

³ Ruego que no se malinterprete la concepción del héroe feminizado como algo negativo o como visión tradicional del papel de la mujer. Estos tres héroes bien podían haber sido heroínas pero en este caso los tres son varones. No quisiera caer en el error de mi admirado Julio Cortázar y su desafortunado concepto de “lector hembra”.

American Fiction: “ Holden does not refuse to grow up so much as he agonizes over the state of being grow up”.(Galloway, 1974: 140)

Él agoniza en la forma en que quieren hacerle crecer, en no sentirse oído ni siquiera por aquellas personas con las que aparentemente comparte su amor como le ocurre cuando intenta explicarle a Sally Hayes, una antigua novia, su visión de las cosas. No se siente a gusto dentro de la falsedad actual, dentro del mundo rápidamente devorado y los objetos desechables. Intenta huir de todo eso pero se le volverá en su contra: contratará a una prostituta aunque luego se arrepienta y le golpeen, se peleará a golpes con un compañero de cuarto, será humillado en bares, hoteles y taxis, ignorado o incomprendido por aquellos que podían prestarle ayuda, etc.

Pero será al final un acto de ese Amor buscado el que le haga salir del atolladero y la caída infinita. Será cuando decida irse y cambiar de vida y su hermana pequeña aparezca con la maleta para irse con él, entonces cambia de parecer y ve que sí que hay alguien dispuesto a compartir su visión, que sí existe eso que siente y todos los demás niegan. Seguramente no mejorará mucho su situación, pero representa un punto de partida, un inicio, la confirmación de que lo que buscaba existe.

“[...] De pronto empezó a llover a cántaros. Un diluvio, se lo juro. Me empapé bien. [...] No me importó. De pronto me veía feliz viendo a Phoebe girar y girar.” (Salinger, 2001: 224).

Es un héroe porque a pesar de su alrededor, sabe que existe algo que los demás no quieren o no son capaces de ver y elige el camino difícil al mantener su punto de vista a pesar de todo.

“Una fuente de vida, energía y afirmación: en la vida cotidiana de las calles”.(Berman, 1988: 330). Es un héroe que deambula por la ciudad y esto lo tendrá en común con los otros dos personajes que veremos a continuación. La ciudad se convierte en un laberinto en el que se esconde aquello que buscan.

Dionisio es el protagonista de la obra de teatro de Miguel Mihura *Tres sombreros de copa*. Hay que tener en cuenta las condiciones y lugares donde se escribió esta obra y la anterior para entender sus diferencias. Pero sí que existe un vínculo de unión entre los dos protagonistas. La escena de esta obra se sitúa en un hotel donde Dionisio, mayor que Holden, se va a hospedar esa noche porque al día siguiente se casa. Él no se plantea nada en comparación con Holden, lleva una vida de bienestar que mejorará considerablemente al día siguiente cuando se case con su novia de toda la vida a la que adora y que le reportará beneficios económicos. Pero esa misma noche, unos artistas de *Music Hall* entrarán en su habitación y no le dejarán dormir porque organizarán una fiesta. Entre esos artistas se encuentra Paula, una chica joven y guapa de la que Dionisio se enamora y viceversa a pesar de que ella entró a instancias de su novio para así sacarles dinero a las víctimas. A partir de ahí el mundo de Dionisio dará la vuelta:

It happens that the stage sets collapse. Rising, streetcar, four hours in the office or factory, meal, streetcar, four hours of work, meal, sleep, and Monday Tuesday Wednesday Thursday Friday and Saturday according to the same rhythm– this path is easily followed most of the time. But one day the “WHY” arises and everything begins in that weariness tinged with amazement. (Galloway, 1974: 9)

Dionisio se hace la pregunta de ese “¿Por qué?” justo al aparecer Paula y su comportamiento empezará a cambiar, a enrarecerse. Seguirá siendo un tipo vulgar pero empezará a oponerse al mundo que para él siempre había existido como único y con el que tiene que firmar un contrato la mañana siguiente. Es más, su futuro suegro se presentará en su habitación y le recordará su futuro:

DON SACRAMENTO: ¡Usted vivirá en mi casa, y mi casa es una casa honrada! ¡Usted no podrá salir por las noches a pasear bajo la lluvia! ¡Usted, además, tendrá que levantarse a las seis y cuarto para desayunar a las seis y media un huevo frito con pan... (Mihura, 1989: 119)

Son obligaciones absurdas pero trágicas a las que Dionisio se opondrá también absurdamente cuando hable con Paula una vez que ésta se ha enterado que al día siguiente va a casarse:

DIONISIO: ¡Yo no puedo tomar huevos fritos a las seis y media de la mañana...! ¡A mí solo me gusta el café con leche, con pan y manteca! (Mihura, 1989: 119)

Con algo tan infantil y tan absurdo como esa frase, Dionisio esconde toda una rebelión, una pelea de ese héroe absurdo contra la masificación reinante. Él ha encontrado el amor en Paula, algo que ni siquiera buscaba. Pero Paula lo convence de que debe casarse y le obliga a vestirse para ir a la boda y ahí se cierra el telón.

Por último, nos encontramos a Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela* y el más complejo de los tres. Horacio es un exiliado argentino que vive en París y que tiene una relación extraña con Lucía, la Maga, emigrante uruguaya. Él es también un héroe callejero, busca en la calle y encuentra lo mismo que Holden y Dionisio, encuentra eso que sabe que existe pero que no sabe con certeza lo que es. A la vez, es también un ser corriente y vulgar, no intelectualmente pero sí en cuanto a la falta de misterio o fuerza que incorporaba el héroe clásico. Su discurso también es solitario y desatendido, no solo porque a nadie le interesa sino porque, a su vez, él huye de la compasión al declarar que busca:

[...] un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor de los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una nueva lengua. (Cortázar, 1991: 350)

Él tampoco se encuentra a gusto en la sociedad actual, odia la “Gran Costumbre”. Dice que “[...] tolerar que el Sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano”(Cortázar, 1991: 350). Sabe que existe otro mundo aparte del que todos le dictan, lo sabe porque lo ha visto, lo ha vivido. Para huir de ese mundo único ha encontrado un refugio que son los encuentros con la Maga, que él creará que son solo sexuales pero que a partir de su pérdida comprenderá que son de índole más profunda.

La Maga le ofrecía la posibilidad de alcanzar ese otro mundo que anhelaba, era su compañera de viaje, de juego. Como dice Saúl Yurkievich: “El amor con la Maga resulta un encuentro numinoso, un contacto central, axial, que transfigura la miserable guarida en Edén. [...] en el amor, la vida se desnuda y desanuda gozosamente para recobrar la plenitud, la integridad primigenia.” (Yurkievich, 1977: 140)

Sin embargo, Horacio no se dará cuenta de que tenía lo que deseaba y cae en la trampa de la Modernidad de la que intenta escapar y de la que renegaba, deja de desear aquello que ya posee porque ha perdido encanto. En este caso se presenta su Amor como ejercicio egoísta, como una mera contemplación del estado propio. Lo busca pero le da miedo hallarlo porque quizá se ha acostumbrado a estar en un *impasse*, a tener el sentimiento de no estar del todo, a vivir en un continuo “entre” y un “paréntesis”, a quejarse por no poder encontrar el centro de su deseo.

Para cuando quiera darse cuenta, ya será demasiado tarde y solo la locura o la extravagancia aparecerán como alternativas cuando vuelva abatido y derrotado a su país. Sufrirá una pérdida de realidad, como les ocurrió a Holden y Dionisio, y entrará de lleno en el mundo absurdo donde cree poder recuperar lo que deseaba, encontró y perdió.

Pero el amor, esa palabra... Moralista Horacio, temeroso de pasiones sin una razón de aguas hondas, desconcertado y arisco en la ciudad donde el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos, de todas las habitaciones, de todas las camas, de todos los sueños, de todos los olvidos o los recuerdos. Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí [...] (Cortázar, 1991: 350)

No existe otro camino para este héroe que el del absurdo, el de la locura lúcida donde la Maga vuelve en forma de Talita o de rayuela, y de nuevo es un “yo” solitario y exiliado el que siente el amor pero no puede ya compartirlo.

Estos héroes, abandonados por toda razón y discurso lógico, tiene que creer únicamente en la irracionalidad de la vida que afirman una y otra vez como el eterno retorno nietzschiano⁴. No valen ni la *Biblia*, ni el *Manifiesto Comunista*, ni la *Interpretación de los sueños* ni ninguno de sus representantes. Solo vale creer en esa vida caótica e irracional, en esa vida que se siente, se padece y se disfruta sin vislumbrar una recompensa futura o participando de otro tipo de futuro como el de los antiguos judíos que expresa Walter Benjamín que cree que cada instante es en él la pequeña puerta por la que puede entrar el Mesías.

Y los tres libros sostienen esta teoría porque ninguno de los tres se cierra, quedan abiertos siempre a múltiples posibilidades y con sus personajes empeñados en afirmar contra corriente lo que creen y desean. Por eso esa lucha absurda de este héroe vulgar post-moderno, por eso esa afirmación continua, el humor ante cualquier situación, las extravagancias, el errabundeo por la ciudad. En definitiva, ese esfuerzo titánico a favor de un objetivo y en contra de la “Gran Costumbre” hecha de antemano porque como dice mi camarada Jaume Peris: “Aunque sólo sea porque sabemos que cada instante, al igual que para los antiguos judíos, puede ser la estrecha puerta por la que aparezca ese Mesías laico que en estos tiempos tristes, convengamos, solo puede ser el amor.” (Peris, 2004: 10)

⁴ ¿Qué ocurriría si día y noche te persiguiese un demonio en la más solitaria de las soledades diciéndote: << Esta vida, tal como al presente la vives, tal como la has vivido, tendrás que vivirla otra vez y otras innumerables veces, cada dolor y cada alegría, cada pensamiento y cada suspiro, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño de tu vida, se reproducirán para ti, por el mismo orden y en la misma sucesión>> [...] ¿No te arrojarías al suelo rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te hablaba? ¿O habrás vivido el prodigioso instante en que podrías contestarle: <<¡Eres un dios! ¡Jamás oí lenguaje más divino!>> Si ese pensamiento arraigase en ti, tal como eres, tal vez te transformaría, pero acaso te aniquilara la pregunta: <<¿quieres que esto se repita una e innumerables veces?>> ¡Pesaría con formidable peso sobre tus actos, en todo y por todo! ¡Cuánto necesitarías amar entonces la vida y amarte a ti mismo para no desear otra cosa que esta suprema y eterna confirmación! (Nietzsche, 1984: 277).

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (2001): *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.
- BARTHES, Roland (1997): *Fragments de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI.
- BAUMAN, Zygmunt (2003): *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BERMAN, Marshall (1988): *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI.
- CORTÁZAR, Julio (1991): *Rayuela*, Madrid, Colección Archivos.
- GALLOWAY, David (1974): *The Absurd Hero in American Fiction*, Texas, University of Texas Press.
- MIHURA, Miguel (1989): *Tres sombreros de copa*, Madrid, Austral.
- NIETZSCHE, Friedrich (1984): *La gaya ciencia*, Madrid, Sarpe.
- SALINGER, J.D. (2001): *El guardián entre el centeno*, Madrid, Alianza Editorial.
- PERIS, Jaime (2004): “El amor en tiempos tristes. La pareja y su disolución por Kureishi y Chéreau”.
- YURKIEVICH, Saúl (1997): “Eros ludens (juego, amor, humor según *Rayuela*)”, en *Revista Escritura*, Año II, núm. 3.

TRABAJO COMPARATIVO: *JARDÍN* Y *WIDE SARGASSO SEA*

VIRGINIA GEIJO SANTA CRUZ
Universidad de León

El presente trabajo analiza la transculturación que el género gótico sufrió al trasladarse de Europa a las colonias, es decir, los cambios sufridos y las similitudes creadas o mantenidas que el género gótico tradicional ha experimentado al ser trasladado a contextos post-coloniales. Aunque este género se dio primeramente en el Reino Unido, posteriormente se trasladó a otros ámbitos geográficos, como por ejemplo el Caribe. Se analizan dos novelas escritas en lenguas diferentes por autoras caribeñas: *Jardín*¹, de la escritora cubana Dulce María Loynaz; y *Wide Sargasso Sea*² –*El Ancho Mar de los Sargazos*–, de la escritora dominicana Jean Rhys. Para el análisis de estas novelas se tienen en cuenta tanto las bases de la literatura gótica – la figura del “Yo”, la figura de “El Otro”, las distintas clases de encarcelamiento, el patriarcado... – como las tradiciones, culturas e historias de las distintas zonas del Caribe a las que pertenecen las escritoras – la santería, el obeah, el vudú, la figura del zombi, el poder de la naturaleza... De la comparación de ambas novelas se obtienen sus semejanzas con la literatura gótica tradicional y las aportaciones de la cultura caribeña a la literatura gótica.

Para considerar a ambas novelas como obras góticas hay que tener en cuenta las bases teóricas de la llamada literatura “gótica tradicional” – los escenarios, los temas principales, las figuras o personajes de las amenazas que se desarrollan en este género, las figuras del “Yo” y de “El Otro”, los arquetipos de los personajes, el tema del encarcelamiento literal y del simbólico, la cultura patriarcal, la figura de la familia, mitos tradicionales dentro del género gótico, como el vampirismo, etc. – y ver si éstas se dan en ambas novelas. Debido a que las dos novelas son escritas por mujeres también hay que tener en cuenta el llamado gótico femenino para ver cómo se transforma en un contexto no occidental.

Con la etapa colonial los escritores de género gótico introdujeron elementos como el paisaje caribeño, la raza, el erotismo..., conformando así una serie de amenazas para sus protagonistas; convirtiendo todo lo perteneciente a los nuevos lugares en la representación del mal. Sin embargo, en las novelas analizadas las autoras hacen lo contrario: Se sirven de esos mismos elementos representativos de su zona, el Caribe, para reflejar la propia realidad y para mostrar las barbaries que el hombre europeo y colonizador ha cometido a lo largo de la historia a causa de sus miedos hacia las razas que no siguen sus mismos parámetros, esto es, que no son blancas, cristianas y europeas; mostrando así la versión de la otra parte implicada en la etapa del colonialismo. Dulce María Loynaz y Jean Rhys se apropian de las convenciones del género gótico, un género europeo, para poder así criticar al hombre colonial a través de su propio estilo. Esta idea nos remite al concepto de las teorías postcoloniales de

¹ Dulce María Loynaz comenzó a escribir *Jardín* en 1928. Su escritura le lleva siete años. La novela no verá la luz como obra publicada hasta 1951.

² Hacia finales de 1939 Rhys tiene casi completa su primera versión de *Wide Sargasso Sea*. En un primer momento tiene el título de *Le Revenant* (*El fantasma*). También se baraja el título de *Mrs. Rochester* (*La señora Rochester*). Entre 1957–1966 Jean Rhys retoma la escritura de la novela, la cual se publica en 1966.

“mímica”³: El nativo copia y adquiere las costumbres del colono ofreciendo así resistencia. Al llevar a cabo esta imitación salen a la luz los fallos de la misma sociedad europea.

Con relación a las perspectivas desarrolladas por los estudios post-coloniales, se tiene en cuenta la época colonial. Así, al analizar la actuación del hombre en cuanto a su relación con la mujer, con la tierra, con los animales y con los esclavos, se observa la influencia que tienen en él las ideas de la sociedad europea de la época. Toda cultura sufre un cambio tras la influencia de la colonización y, así, todos los escritos postcoloniales están también marcados por el poder imperial y por las consecuencias del colonialismo. Las escritoras postcoloniales plasman en sus escritos una analogía entre las relaciones de los hombres y las mujeres con las del poder imperial y la colonia.

Antes de profundizar más en el análisis y en la comparación de las novelas procederé a hacer un resumen de ambas.

Dulce María Loynaz muestra en *Jardín* a Bárbara, una joven criolla, que vive sola encerrada en una casa antigua, rodeada por un jardín el cual le supone una gran amenaza. En uno de sus continuos paseos por el inmenso jardín, Bárbara descubre un pabellón donde encuentra unas cartas de amor escritas a su bisabuela. El remitente de las mismas es un joven de cuyo nombre sólo se sabe que comienza por “A”. Bárbara hace suyas esas cartas y a través de ellas encuentra el amor. Una tarde, un marinero y Bárbara se encuentran y pasan juntos varios días hasta que el marinero tiene que emprender de nuevo el viaje. Bárbara acepta irse con él y de esta forma conoce un mundo distinto al que ella conocía; un mundo donde es más o menos feliz hasta que estalla la primera Guerra Mundial. A partir de ese momento Bárbara siente el deseo de regresar a su jardín; deseo que la llevará hacia la muerte ya que al cruzar la entrada del jardín, los muros de la casa empiezan a caer y Bárbara queda sepultada bajo las piedras.

Wide Sargasso Sea es considerada como la primera parte de la novela escrita por Charlotte Brontë *Jane Eyre*, aunque se escribiera unos cien años después. En la novela de Charlotte Brontë, la protagonista, después de diferentes infortunios en su vida, llega a una casa como institutriz de una niña francesa. Allí conoce a Mr. Rochester, un hombre rudo y agresivo. En diferentes ocasiones Jane oye ruidos y atroces carcajadas procedentes de una torre en lo alto de la casa. Sospecha de la existencia de una persona encerrada en esta parte de la casa. Esa persona es la primera esposa de Mr. Rochester, una mujer de las Indias Occidentales. Según él, le habían engañado para casarse con ella ya que no le habían contado que estaba loca.

En *Wide Sargasso Sea* de nuevo nos encontramos con la historia de esa primera mujer de Mr. Rochester, Antoinette, una criolla hija de un caballero francés y de una nativa de la isla Martinica. La novela está dividida en tres partes. La primera de ellas, narrada por la protagonista, refleja cómo es la infancia de Antoinette con su madre, la arruinada dueña de una plantación de azúcar. Después de varios años en esa situación la madre se casa con un inglés. La familia es víctima de un levantamiento por parte de la población nativa y todas sus posesiones son destruidas en un incendio. Después de este trágico incidente Antoinette es internada en un colegio de monjas. En la segunda parte de la novela el narrador es el marido de Antoinette, Mr. Rochester en la novela de Jane Eyre; en *Wide Sargasso Sea* no se dice su nombre, por eso me referiré a él como “Rochester”. Poco después de la boda, la vida feliz que tenía Antoinette se convierte en una pesadilla. “Rochester” está decidido a hacerle daño a Antoinette y se la lleva a la fuerza a Inglaterra, donde la mantendrá encerrada en un ático. En la tercera parte nos encontramos con la vida de Antoinette en Inglaterra. Comienza siendo narrada por su

³ “Mímica” (*mimicry*) es un término utilizado por Homi K. Bhabha en *The Location of Culture* para analizar la relación entre colonizadores y colonizados en términos psicológicos.

guardiana en el ático pero al final retoma Antoinette la narración. La novela termina con el incendio de la casa provocado por Antoinette.

A primera vista las novelas parecen muy distintas entre sí, pero las dos autoras tratan casi los mismos temas en ellas y el enfoque es similar. Al igual que en *Jardín*, en *Wide Sargasso Sea* nos encontramos con una mujer que trata de ser independiente, y de escapar de las trampas y problemas que le esperan, y de lo que ocurre cuando cae en ellas. Lo que obsesiona al lector es el deseo por saber lo que les pasará a las protagonistas, al igual que el sentimiento de que hay secretos escondidos porque la gente no quiere ver lo que ve o saber lo que sabe. Tanto *Jardín* como *Wide Sargasso Sea* tienen muchas de las características asociadas con el género gótico. Ambas escritoras establecen una atmósfera de penumbra, melancolía y tristeza en donde se desarrollan como regla o patrón lo grotesco y lo sobrenatural.

Los personajes de ambas novelas se encuentran controlados por las pasiones, los deseos, las fantasías y las obsesiones que están ocultas en su propio fuero interno. También nos encontramos con la presencia de binomios contrarios: hombres y mujeres, el bien y el mal, la figura del “Yo” y la figura de “El Otro”, ricos y pobres, cordura y locura, libertad y esclavitud, amor y odio... Tanto las figuras de las protagonistas como las de sus maridos en ambas novelas están dotadas de las características de los arquetipos de los personajes del género gótico. Así nos encontramos con unas mujeres con fuertes cualidades afectivas, dispuestas a someterse a lo que sea si esto les trae su felicidad y aquello que anhelan, y con una gran voluntad para sobrevivir. En cuanto a los personajes masculinos, estos son egoístas y egocéntricos ya que sólo piensan en ellos mismos y en cómo conseguir su propia felicidad por medio del uso del poder, un poder ilegítimo en muchos casos; desean ser como un dios...

Tanto Dulce María Loynaz como Jean Rhys optan por una protagonista criolla que trata de ser independiente y a causa de esto tiene que superar los problemas sociales que le esperan. La mujer es rechazada; se verá rechazada por el hombre occidental por no llevar completamente en sus venas la sangre supuestamente pura del hombre blanco. La protagonista de *Wide Sargasso Sea* también se verá rechazada por otros grupos dentro de su propia comunidad.

En ambas novelas nos encontramos con una familia deshecha, en donde las protagonistas cuentan con la ayuda de algún que otro sirviente o algún que otro familiar, como es el caso de Antoinette. En *Wide Sargasso Sea* cobra mayor fuerza la presencia de figuras maternas, como son Christophine, la tía Cora o la Hermana Marie Augustine. En *Jardín*, Dulce María Loynaz también dota a la protagonista de la “compañía” de una sirvienta, Laura, aunque esta compañía no se puede decir que sea maternal. El hecho de que ambas escritoras acompañen a las protagonistas de sirvientas negras es importante ya que a través de ellas se conocerá la verdadera historia de las protagonistas, y esto se hará siguiendo la tradición oral de las culturas indígenas.

Dulce María Loynaz y Jean Rhys muestran en sus novelas una ausencia total de la figura del padre, al mismo tiempo que muestran el rechazo que sufren las protagonistas por parte de una madre que padece locura. Bárbara y Antoinette tienen un hermano pequeño que muere dejando a la madre sumida en una profunda depresión que la lleva a rechazar la figura de su otro hijo, la niña. Como consecuencia de la muerte prematura del hermano, la herencia pasa completamente a la hija y así ambas protagonistas alcanzan una independencia económica. Sin embargo, esa independencia se verá frustrada por el matrimonio que ambas contraen con hombres occidentales, donde rige fuertemente la cultura patriarcal. La institución del matrimonio conduce a las protagonistas a su propia destrucción ya que sus maridos las tratan como meros objetos, minando así su personalidad.

Con relación a la cuestión de que la institución del matrimonio conducirá a la destrucción de las protagonistas, hay que tener en cuenta que el enfoque de las escritoras es diferente. Dulce María Loynaz nos presenta en un primer momento a Bárbara encerrada en su casa, en el jardín, anhelando la libertad. Curiosamente, esa libertad le viene gracias a ese matrimonio con el joven marinero. Por otra parte, Jean Rhys nos presenta a Antoinette como una niña que goza de libertad, pero esa libertad se verá destruida a consecuencia de su matrimonio con “Rochester”, que la lleva a Inglaterra para encerrarla en el ático de su casa. Pero ambas protagonistas padecen además la destrucción de su propia persona ya que sus maridos las tratan, como comenté antes, como meros objetos. En las dos novelas las escritoras hacen uso del encarcelamiento – tanto físico como psíquico –, tema recurrente en la literatura gótica tradicional. El marido en ambas novelas intenta por todos los medios cambiar la identidad de la mujer, hecho que llevará a la destrucción de ésta, ya que si la identidad deja de ser algo natural de una misma persona para ser artificialmente impuesta y dominada por algo o alguien externo a uno mismo, lo que se consigue es la muerte de la persona dominada, una muerte que puede ser tanto física como mental, o ambas a la vez.

Encontramos a los personajes rodeados de naturaleza por todas partes; en ambas novelas la naturaleza es presentada como uno de los principales personajes; una naturaleza agobiante y amenazadora para el hombre occidental y, en el caso de *Jardín*, también para la mujer. Por medio del jardín en la novela de Loynaz y por medio de la naturaleza del Caribe en la novela de Rhys nos encontramos ante un rechazo hacia el mundo moderno, un mundo desnaturalizado y centrado sólo en la tecnología, cuyo origen lo encontramos en la sociedad patriarcal. Sin embargo, la ambigüedad prevalece a lo largo de la novela y la naturaleza desempeña también un papel liberador para la mujer. La naturaleza es el reino de ambas protagonistas, en la naturaleza sienten que está su hogar; dentro de esa naturaleza, de ese reino, ambas protagonistas se sienten a salvo y dueñas de sí mismas. Ambas protagonistas sufren un estado de alienación. Sienten un profundo sentimiento de desplazamiento y de no ser bien recibidas en sus propios entornos y sólo en esa naturaleza es donde ellas encontrarán tranquilidad y protección. Bárbara y Antoinette comienzan una búsqueda para poder así encontrar su propia identidad y el sentimiento de pertenencia al lugar que habitan.

Dulce María Loynaz y Jean Rhys utilizan la figura de la ciudad, lo urbano frente a lo rural, como el elemento representativo de la amenaza por parte de la sociedad masculina dominante. Son lugares agobiantes y llenos de peligros para las mujeres, las cuales encuentran seguridad y libertad en la naturaleza y en sus elementos como las montañas, los árboles, los ríos, la vegetación, los animales... ya que ahí consiguen su independencia.

Los parámetros tradicionales del género gótico cobraron un nuevo significado y así lo desconocido y diferente, lo amenazador, ya no es la cultura indígena ni la mujer, sino la cultura occidental, la figura del hombre. Como se indicó anteriormente, las dos escritoras muestran un fuerte rechazo hacia el hombre europeo y la destrucción que éste llevaba a cabo. Sin embargo, el planteamiento en ambas novelas no sigue siempre los mismos parámetros. Así, alejándonos de la relación hombre-mujer, nos encontramos con que Jean Rhys se centra también en el hecho de que el hombre europeo está en una sociedad nativa y nos presenta una destrucción en cuanto a la raza y a los prototipos que los europeos tenían de las otras culturas. Sin embargo, Dulce María Loynaz nos presenta al hombre europeo en su entorno físico, un entorno que destruye mediante sus avances tecnológicos todo lo natural y primitivo. Se podría decir que la crítica de Dulce

María Loynaz se extiende también hacia la modernidad y el uso que el hombre hace de ésta con el fin de apropiarse de lo que no le pertenece.

En ambas novelas están presentes sucesos o actividades desconocidas e incluso amenazadoras para el hombre occidental, pero la naturaleza de cada una es diferente en las novelas. Con respecto al tema de los mitos, en las dos novelas hay mitos que se pueden denominar como góticos. Así, Dulce María Loynaz hace uso del mito del vampiro, mito principalmente europeo; y Jean Rhys utiliza mitos principalmente caribeños, como son el obeah y la figura del zombi, que actuaron como amenaza para el hombre occidental, ya que le eran desconocidos. Sin embargo, mientras que Dulce María Loynaz utiliza ese mito en relación con la mujer – ya que el primer vampiro del que se habla en la historia fue una mujer –, Jean Rhys hace uso de los mitos caribeños en relación con el personaje masculino, ya que los utiliza para hacer ver que estas actuaciones significativas de su cultura se convirtieron en la gran amenaza para la “racionalidad” occidental.

Ambas escritoras siguen el esquema gótico tradicional del “Yo” y de “El Otro”, pero su uso sigue también diferentes caminos. Mientras que Jean Rhys principalmente sigue el esquema típico de la literatura gótica tradicional – “Yo” = hombre, “El Otro” = mujer – para criticar la actitud del hombre europeo hacia la mujer indígena y su cultura y su mundo, Dulce María Loynaz principalmente le da un giro mostrando así al “Yo” como la naturaleza, la mujer, y a “El Otro” como el hombre, el mar, la ciudad...

En cuanto al final de las protagonistas, tanto Antoinette en *Wide Sargasso Sea* como Bárbara en *Jardín* mueren sepultadas bajo las piedras de las casas, Bárbara bajo las piedras de su propio hogar y Antoinette bajo las piedras de la casa del hombre, de “Rochester”. Aunque sea un final trágico es un final buscado por ambas protagonistas ya que es Bárbara la que quiere regresar al jardín, y es Antoinette quien prende fuego a la casa para destruirla. Digo que es un final buscado ya que lo que las dos protagonistas consiguen con su muerte es su propia liberación y el regreso a la naturaleza y a su madre, a la Madre Tierra. Es una reconciliación con su propio entorno y, en el caso de Antoinette, también es una reconciliación con el pueblo que habita y cultiva esa tierra, los negros, y se identifica con ellos.

Además de todo lo comentado anteriormente, ambas escritoras esconden en sus novelas otros elementos de la cultura caribeña, como por ejemplo su historia, una historia en la que el hombre europeo aparece como consecuencia de la colonización; y elementos no exclusivos de las islas caribeñas, como la sexualidad, que eran mal vistos por una sociedad tan cerrada y reprimida como la europea.

Como conclusión a este trabajo comparativo, se resalta que ambas novelas se pueden encuadrar en la literatura Gótica Post-colonial, dentro del género llamado “Gótico Femenino”. En ambas se observa la transculturación experimentada por el género gótico al asimilar nuevos componentes y significados tomados directamente de culturas indígenas. Además, se puede analizar cómo, en un contexto no occidental, se transforma el “gótico femenino” – mediante el cual las mujeres escritoras se rebelaron contra las convenciones sociales de la época con respecto al papel de la mujer en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- BHABHA, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BITTING, Fred (1996): *Gothic*, London, Routledge.
- DAVIES, Catherine (1997): *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, Londres, Zed Book Ltd.
- DAY, William Patrick (1985): *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*, Chicago y Londres, University of Chicago Press.
- GARRANDÉS, Alberto (1996): *Silencio y destino*, La Habana, Letras Cubanas.
- GILBERT and GUBAR (2000): *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*, Yale, New Haven and London, Yale Nota Bene.
- KEARNEY, Richard (2002) *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting Otherness*, London and New York, Routledge.
- LOYNAZ, Dulce María (1993): *Jardín. Novela lírica*, ed. A. V. Fon, La Habana, Letras Cubanas.
- MOERS, Ellen (1978): *Literary Women*, Londres, W. H. Allen.
- RHYS, Jean (1966, 1968) *Wide Sargasso Sea*, ed. A. Smith. London, Penguin.

**EL DESEO DE LO QUE NO ESTÁ.
LA MIRADA FETICHISTA EN LA PROSA DE CRISTINA PERI ROSSI**

XIMO GONZÁLEZ MARÍ
Universitat de València

1. *Modernidad, un camino a la fetichización*

Una definición más o menos convencional de la modernidad se proyecta sobre la idea del panóptico de Bentham, es decir, una sociedad rígida, amurallada, inmóvil, custodiada. En la fábrica fordista encontramos el paradigma de esta sociedad dedicada a la *fabricación de cosas*, un sistema orwelliano, parcelado, que se construye sobre la matriz de la fabricación fragmentada en fases. Marx lo llama *alienación*, Lukács *cosificación*, Adorno y Horkheimer *reificación*... El individuo se ve reducido a la categoría de *cosa*, estabulizado, inserto o excluido de las diferentes instituciones que articulan la sociedad: la familia, la clase social, la fábrica, el vecindario, el género... El individuo moderno ha perdido su esencia. Desobjetivado, convertido en un simple *producto*, su condición queda identificada con su valor de cambio. Con esto vemos que la expresión *fabricar cosas* significa algo más cuando hablamos de la modernidad como un periodo fetichista por naturaleza. De hecho, Giorgio Agamben (2001:64) reconoce el origen del término fetiche en el étimo latino *faber*, que alude a la fabricación, a la artificialidad del desplazamiento que nos ocupa. El fetiche es un *producto*, algo *fabricado* expresamente para sustituir la esencia, un fantasma, como dice Agamben; el mismo fantasma que Marx reconoce en el valor de cambio subyacente en la mercancía. El dinero no es más que un fetiche fabricado para sustituir el valor de uso del producto.

Pero los condicionantes han cambiado. Zigmunt Bauman (2002) llama modernidad líquida, es decir, posmodernidad, a la actual situación de licuefacción de las categorías sólidas sobre las que se cimentaba la modernidad anterior. Bauman observa en la fluidez de los líquidos la “metáfora regente de la etapa actual de la era moderna” (2002 : 8). Lo que era sólido se licua, lo que era *cosa* se derrite, se evapora, se convierte en imagen de sí misma.

En este nuevo contexto de *horror vacui*, el sujeto debe cubrir su vacío con una máscara social que se convierte en su sustituto. La imagen del individuo, su recreación, eclipsa al propio individuo, como si el envoltorio se convirtiera en el propio regalo. Cuando habla sobre la expansión de las marcas comerciales, Naomi Klein (2001) señala cómo la imagen de empresa, el logo, la marca, han venido a reemplazar al producto en sí mismo. Lo material es un lastre en un mundo globalizado donde todo debe ser etéreo y voluble. Las imágenes no ocupan ningún espacio. Por eso Nike emplea mucho más dinero en recrear su imagen de marca que en fabricar zapatillas. Se trata de una transformación anunciada ya por Guy Debord (2003) y el movimiento situacionista francés, según el cual la modernidad se mueve del *ser* al *tener* y del *tener* al *parecer*. La sociedad del espectáculo es la encargada de crear apariencias, imágenes efímeras destinadas a su eterna reproducción para el consumo del espectador.

Gilles Lipovetsky, por su parte, insiste en que la Posmodernidad no supone una ruptura con los preceptos modernos, sino una vuelta de tuerca a la esencia hedonista del hombre de la modernidad, que no hace más que interiorizar al sujeto y volverlo hacia sí mismo. Este proceso de *personalización* o *individualización* (Beck, 2003), niega cualquier valor precedente de lo social, lo público y lo colectivo, desobjetivando al

sujeto y abandonándolo a su propia responsabilidad como individuo. Lipovetsky (1986 : 17-33) señala la *seducción*¹ como la característica más relevante de la sociedad posmoderna, que define como una era del vacío. El individuo debe estar preparado para seducir y ser seducido, en todos los planos de la vida. La movilidad constante de la sociedad impone al sujeto una necesidad de *adaptación continua*. Ponerse una máscara significa estar preparado para cambiarla en cuanto esté desfasada. Las modas, los programas, los electrodomésticos, los deseos... están sometidos a la sustitución perpetua que predica el sistema y que, sin más finalidad que su eterna reproducción, se justifica a sí misma con su propia existencia. Todo es seducción en esta sociedad de las apariencias, y es en este contexto donde el fetichismo alcanza su máximo esplendor.

2. Fetichismo

La primera definición de fetiche la aporta Richard Von Krafft-Ebing. En *Psicopatías sexuales* (1970), se recogen las notas que el analista tomaba en relación a ciertos casos clínicos, en ocasiones condicionadas por los prejuicios propios del siglo XIX. En ese listado incluye el fetichismo como la exaltación sexual de ciertas partes del cuerpo femenino o de su vestuario, es decir, una perversión sexual, un oscuro desvío de la normalidad que debía ser señalado y tratado. Leemos en sus apuntes un caso paradigmático de fetichismo. Un hombre fue detenido cuando cortaba de forma violenta las coletas a una joven. En su casa encontraron más de cincuenta muestras de cabellos de mujer, clasificadas en cajas. El detenido afirmó que cortando cabellos se excitaba, tenía una erección y eyaculaba. Además confiesa que nunca había sentido antes tal goce sexual, ni siquiera durante sus anteriores relaciones con mujeres. El placer ya no deriva del contacto con el cuerpo femenino, sino con una parte aislada, desarticulada de la totalidad. La sección corporal se carga de todo el potencial seductor que pierde el resto del cuerpo. Podemos, entonces, suponer en este proceso una suerte de metonimia corporal, un desplazamiento esencial del cuerpo femenino hacia una de sus partes, en este caso las coletas.

Años más tarde, los lingüistas abordarán este desplazamiento desde el punto de vista del signo. Todo lo que nos rodea puede ser analizado en forma de textos y signos, que también pueden verse afectados por este desplazamiento semántico que va del todo a la parte. Con esto el significado del término fetiche va a verse ampliado a numerosos aspectos de la vida. Es más, se dirá que el fetichismo es una característica propia y necesaria del lenguaje y, por tanto, de nuestra forma de entender nuestra relación con el mundo. El lenguaje es una forma de fetichismo, de simbolizar mediante signos la realidad referida, una realidad que no está presente en el signo, porque éste la reemplaza. El propio Roland Barthes (1974) afirma que todo texto es un objeto fetiche que ejerce su poder sobre nosotros.

2.1. La mirada fetichista. El arte de recortar

Los apuntes de Krafft-Ebing nos conducen hasta el concepto de recorte, analizado por Roland Barthes. Leemos en *Psicopatías sexuales* (1970) que al detenido le sobrevinía la erección cuando tocaba el pelo de las mujeres con sus tijeras y, en el momento de cortarlo, eyaculaba. Las tijeras que sostiene en sus manos están cargadas de significado. Recortar supone el aislamiento de una parte del cuerpo de la niña,

¹ Para una mayor aproximación al término, véase BAUDRILLARD, Jean (2000): *De la seducción*, Madrid, Cátedra.

centralizar todo su atractivo en la sección recortada. Roland Barthes afirma que hay representación

en la medida en que un sujeto dirija su mirada a un horizonte y en él *recorte* la base de un triángulo cuyo vértice esté en su ojo (o en su mente). El Organon de la Representación (que hoy ya es posible escribir, en cuanto que se adivina esa *otra cosa*) se basaría, a la vez, en la soberanía del acto de recortar y en la unidad del sujeto que recorta (1986 : 94).

El fetichista es ese sujeto que sostiene en sus manos una tijera, dispuesto a recortar su objeto de deseo, de desgajarlo de todo lo demás, disociándolo del resto del cuerpo. Dice Barthes que “el cuadro (pictórico, teatral, literario) es un simple recorte, de bordes netos, (...) que hunde en la nada todo lo que le rodea, innominado, y eleva a la esencia, a la luz, a la vista, todo lo que entra en su campo” (1986 : 94). El sujeto fetichista es quien decide dónde situar los bordes de su recorte, de su despiece. De este modo, un objeto-fetichista requiere una mirada ajena que lo recorte, que le otorgue sentido como unidad en sí mismo; en definitiva, que lo *hechice*. En esta idea parece insistir Barthes cuando afirma que “es necesario un sujeto fetichista que delimite el cuadro” (1986 : 100), un sujeto que “mira, encuadra, centra, enuncia” (1986 : 100).

2.2. *El recuerdo de tu ausencia*

Desde el psicoanálisis freudiano también observamos cómo el fetiche remite a una realidad que está ausente. Su misión es la de evocar algo que ya no está, ocupar un espacio vacío de sentido. Freud ve en el fetiche el sustituto del falo de la mujer. El niño pronto echa en falta un falo en el cuerpo materno, y en ocasiones recurre a un objeto que actúe como suplente, que sea la imagen del falo añorado. Con esto, el sujeto encuentra una forma de hacer más digestiva la alteridad que representa la mujer como objeto de deseo. Freud observa en esto un doble proceso psicológico. Por una parte, el sujeto conserva la creencia en el falo materno, y al mismo tiempo la rechaza, desvelando así la naturaleza doble y paradójica del fetiche, que por una parte es el referente del falo añorado, algo que nos recuerda su existencia, y por otra es su sustituto, algo que lo anula. Como dice el vienés, en el mundo de la realidad psíquica, la mujer conserva, a fin de cuentas, un pene, aunque este pene no es el mismo que antes (2000 : XXI). Otra cosa ha venido a ocupar su lugar. A esta doble esencia del fetiche la llamará *doble actitud del fetichista*, y no es más que un síntoma de la actual pasión por lo artificial, que nos somete a esta dicotomía entre lo que se enseña y lo que se esconde, como en un sistema de pliegues.

Lacan también explicita este doble juego, situando al fetiche entre la angustia que provoca la pérdida y la culpa que provoca su sustitución por un tercer elemento, el falo *artificial* (Safouan, 2003). Pero lo que más nos interesa del francés reside en su idea de feminidad. Lacan afirma que la mujer no existe. Lo que llamamos mujer es un producto masculino, convencional, manufacturado, creado por alteridad. La mujer no es más que lo que el hombre cree que es la mujer, lo que el hombre ha decidido que la mujer sea. Si Barthes decía que el recorte del fetichista requiere un sujeto desde el cual encuadrar y proyectar la mirada, se puede entender el fetichismo sexual como un desplazamiento propio del hombre, puesto que la mujer es un concepto creado a partir de la mirada masculina respecto a lo otro, lo femenino. El fetiche es, pues, desde este punto de vista, un puente entre el sujeto masculino, dueño de la mirada, y lo otro, esa realidad desconocida llamada mujer.

El cuerpo humano, reducido a objeto, se puede fragmentar. Ya no es una unidad, sino un conjunto de partes que se pueden aislar, incluso retocar mediante cirugía. El todo no es más que la suma de los miembros. Y, en un proceso posterior de fetichización, una parte del cuerpo en particular puede concentrar toda la carga semántica de la integridad corporal. Según Núñez Puente y Etxebarria (2000):

especialmente, (...) el cuerpo de la mujer ha sido el blanco de una progresiva desmembración que ha reducido la presencia corporal femenina a fragmentos (...) una visión del fragmento que en la iconografía moderna abunda sobretodo en las representaciones mutiladas del cuerpo femenino (2002 : 108).

3. Cristina Peri Rossi y el fetichismo

Sobran presentaciones. La uruguaya es una de las voces más autorizadas de la narrativa latinoamericana actual. A través de sus textos puede esbozarse una radiografía de los procesos que condicionan el fetichismo como una forma de relación entre individuos. En su novela *Solitario de amor* (1998) tematiza el deseo del amante, un narrador subyugado ante el cuerpo de Aída, punto de fuga de todos sus estímulos. El fetiche entra en relación con un elemento mágico, ulterior, hechizante. El amante se siente eclipsado por la visión inquietante del cuerpo de la protagonista. Se muestra “hipnotizado” (1998 : 21), y se reconoce como “uno a quien la subjetividad lo ha desplazado del tiempo, lo ha proyectado (...) hacia un limbo desconocido y rotatorio, hacia el espacio sin tiempo del infinito” (1998 : 44). La mirada masculina se deja llevar por una especie de magnetismo que lo somete: “Mi mirada, (...) hipnotizada, la sigue, perruna, hambrienta (...). Aída no advierte mi hechizo, de modo que nada puede hacer para exorcizarme: estoy condenado a vivirlo en angustiosa soledad” (1998 : 10). De este modo, el estado al que se ve sometido el amante, enlaza con el significado etimológico del término fetiche. Del verbo latino FACERE (hacer, producir) deriva el adjetivo FACTITIUS, es decir, aquello hecho, producido, fabricado, en definitiva, artificial, manipulado, no-natural. En español, este término dará como resultado la palabra hechizo. En portugués, su homólogo *fetiço* se refería a los diferentes artilugios mágicos de la traición indígena brasileña. De este modo, el español adopta la palabra fetiche del portugués.

Lo importante es que podemos asociar este concepto con el de hechizo. En efecto, el fetiche nos remite a un elemento oscuro que subyace en el fondo del objeto deseado. Una especie de conjuro lo aparta de su naturalidad esencial, y lo vuelve capaz de despertar en el fetichista un sentimiento sublimatorio. Recordemos como el paciente de Krafft-Ebing lograba con su colección de cabellos intensos orgasmos que no podía conseguir en una relación sexual con una mujer. Las coletas de la niña son para él un elemento mágico, oculto, colmado de un poder casi místico que le conduce al éxtasis. “Hipnotizado por la contemplación de Aída, (...) mi ansiedad, en cambio, es fijar la mirada. La mirada que se alarga y se prolonga en la densidad de un tiempo sin tiempo, igual a la eternidad y a la muerte” (1998 : 21). Este estado de “hipnosis” (1999 : 157), se describe en *El amor es una droga dura* como “una suspensión del tiempo y del espacio” (1999: 254), “el único atisbo de eternidad” (1999 : 157).

El protagonista busca insistentemente su fusión con Aída, con su cuerpo, más que con su persona. Es más, no es atraído por la totalidad de su cuerpo, sino por el conjunto de los fragmentos que lo componen. Asistimos al despiece de Aída, convertida en una serie de secciones o recortes corporales que actúan como estímulo sexual:

No amo sus olores, amo sus secreciones: el sudor escaso y salado que asoma entre ambos senos; la saliva densa que se instala en sus comisuras, como un pozo de espuma; la sinuosa bilis que vomita cuando está cansada; la oxidada sangre menstrual, con la que dibujo signos cretenses sobre su espalda; el humor transparente de su nariz; la espléndida y sonora orina de caballo que cae como cascada de sus largas y anchas piernas abiertas. Nazco y me despojo de eufemismos; no amo su cuerpo, estoy amando su hígado membranoso de imperceptible pálpito, la blanca esclerótica de sus ojos, el endometrio sangrante, el lóbulo agujereado, las estrías de las uñas, el pequeño y turbulento apéndice intestinal, las amígdalas rojas como guindas, el oculto mastoide, la mandíbula crujiente, las meninges inflamables, el paladar abovedado, las raíces de los dientes, el lunar marrón del hombro, la carótida tensa como una cuerda, los pulmones envenenados por el humo, el pequeño clítoris engarzado en la vulva como un faro. No lo toco: la palpo con la impudicia de un ciego (1998 : 13).

Retomando el discurso barthesiano, observamos como el objeto de la focalización no es la mujer en su totalidad, sino cada uno de sus miembros en particular, delimitados por el recorte subjetivo que enfoca y hace suyo el objeto de la mirada.

Sólo desde mí, la mirada ve lo que quiere ver, sin la traición de la lente, de la pluma, (...). Inútil evocarte en las fotografías que te he tomado (...) Sólo sería un fragmento de mi mirada, una pequeña porción reductora de la amplitud de la propia lente. (1998 : 21).

El hombre parece admitir que, además de reductora, su mirada es personal y subjetiva. La amplitud de su lente responde a condicionantes subyacentes, que tratan de rescatar aquellas partes escondidas de la mujer. “No me amas a mí, amas tu mirada” (1998 : 21), dice la protagonista. “¿Hay alguien que haya amado alguna vez otra cosa que no sea su mirada?” (1998 : 21), reflexiona su amante.

Pero mi mirada se alimenta de tus fobias y de tus temores, de tus duelos y de tus deseos, de tus vidas anteriores, de los nombres que tuviste en otras épocas, de las niñas que fuiste, de tus menstruaciones dolorosas, de los orgasmos arrancados como la concha adherida a la piedra (1998 : 21).

Debemos recurrir de nuevo a la idea lacaniana acerca de la mujer como convención o construcción cultural erigida por la mirada dominante. La feminidad, tal y como se ha concebido a través de la historia, es lo que el hombre ha querido que fuera, condicionado por diferentes lentes que focalizan su mirada. La verdad de la mujer se desprende del poder recortador de sus ojos:

Mi mirada, mi múltiple mirada: te miro desde el pasado remoto del mar y de la piedra, del hombre y de la mujer neolíticos (...); te miro desde otros que no son enteramente yo y sin embargo; te miro desde la fría lucidez de tu madre y la confusa pasión de tu padre, desde el rencor de tu hermano y la envidia menoscabante de tus amigas; te miro desde mi avergonzado macho cabrío y desde mi parte de mujer enamorada de otra mujer; te miro desde la vejez (1998 : 10).

Una reflexión similar acerca de la mirada masculina se explicita en la novela *El amor es una droga dura*, la historia de Javier, un fotógrafo profesional atraído de tal forma por el cuerpo de una joven modelo, que abandona su casa y su pareja, dejando de lado la estabilidad emocional que le proporcionaban. De este modo, se ve de nuevo inmerso en una vida desenfrenada y sin anclajes, sólo a merced del hechizo que le embarga.

No es casual la cita de Platón que introduce la novela: “El amor es quien ama, no lo amado” (1999 : 7). El fetichismo reside en el fotógrafo, en el falo-artista que se esconde en la retina que enfoca, porque “para encontrar la causa de su deseo hubiera sido necesario que se fotografiara a sí mismo, si es que la lente podía capturar sus heridas narcisísticas” (1999 : 155). Retomando el discurso de Lacan, en la mujer no vemos más

que la mirada del hombre, sus caprichos, sus recortes. Es decir, sólo vemos lo que no está, lo que preexistía en la mirada que desea, filtra y recorta.

Leemos en la novela: “Se desea lo que no está” (1999 : 213), lo que entronca con la idea de ausencia aportada por Freud, quien es citado en la novela: “la única felicidad posible es la satisfacción de un deseo infantil” (1999 : 252). Peri Rossi parece trasladar la causa del deseo hasta la infancia, hasta lo irrecuperable, hasta ese vacío tan difícil de llenar. Javier miraba las fotos “como si sus ojos fueran poderosos bisturíes, capaces de desentrañar la causa de su deseo” (1999 : 154), aunque esta idea es matizada en otro fragmento de la novela: “la mirada era su instrumento de exploración, pero a diferencia del bisturí, que rompe y rasga, la mirada era una pala que iba desplazando la tierra de la superficie hasta encontrar las reliquias” (1999 : 181). El ojo rastrea en lo que observa aquello que exhuma de su yo más profundo, lo que no cicatriza, los vacíos, las ausencias difíciles de llenar. Cuando el pequeño Javier descubre que su ansiado juego de aguas ya no se mostraba en el escaparate ante el que se postraba continuamente para admirarlo, “sufrió un violento ataque de angustia. Era la ausencia” (1999 : 106), y

la ausencia de lo Único (...) era irreparable, irremediable, inconsolable. Podía encontrar millones de objetos (...), pero de esa multitud, sólo amaba a uno. Oscuramente comprendió que el objeto amado designa la especificidad del deseo subjetivo. (...) Lo amado es un fetiche, representa la imagen del deseo. (...) Javier comprendió, entonces, el carácter irremediable de la ausencia (1999 : 108).

Tampoco es casual que Javier sea fotógrafo, lo que permite a la autora explicitar esta correspondencia entre la cámara, el ojo y el falo.

La cámara era un ojo suplementario, el tercer ojo, que fijaba, que luchaba por atrapar la fugacidad del instante. La cámara era como un falo permanentemente erecto, con el cual intentaba penetrar la realidad, dominarla, conquistarla y retenerla. Creía saberlo todo acerca de la mirada (1999 : 21).

El ojo es un pene, una tijera. “La mirada es la erección del ojo (...). La mirada del deseo era una invasión, una penetración” (1999 : 88). Disparar la cámara es como “un gran chorro de semen que hubiera lanzado al vacío” (1999 : 135). De hecho, el protagonista eyacula justo en el momento de captar las imágenes, de hacerlas suyas. Parece que “no controla sus secreciones tan bien como controla el ojo de la cámara” (1999 : 229).

Por otra parte, no son pocas las referencias al poder del ojo recortador de la mirada fetichista, análoga a la mirada creadora de un Dios. “Su cámara era el ojo de Dios” (1999 : 222), y “el primer voyeur había sido Dios (...). Cuando se representaba a la divinidad como un ojo, era para indicar su actividad por excelencia: mirar” (1999 : 219). “Su mirada, esa mirada que fijaba las imágenes como el ojo de un Dios todopoderoso había atrapado un fragmento de realidad, pero había quedado prisionero, encerrado en su propia trampa” (1999 : 23). El hombre, dios re-creador de ese puzzle que es la mujer, se ha visto convertido en una de sus piezas, y no sabe dónde encajarse.

En esta novela también se aprecia cierta subversión de los términos. Nuria anuncia que también quiere mirar por el objetivo de la cámara. “¿Nora también era Dios? ¿Cómo Dios, un gran ojo?” (1999 : 220). La simbología cristiana permite esta analogía. Dios como un gran ojo que todo lo ve, un gran ojo que todo lo crea con el simple acto

de mirar. Nora quiere asumir este rol. También quiere mirar, recortar con su mirada en el objetivo, “con su par de ojos intensos, pene-trantes²” (1999 : 221).

En este sentido, *Fetichistas S.A.* representa una nueva vuelta de tuerca. En este relato, la mirada creadora, recortadora, fálica en definitiva, subyace en los ojos de una mujer, en concreto el único miembro femenino de una sociedad de fetichistas. Con esto, Peri Rossi extiende este proceso a la subjetividad femenina, que asume la misma posición recortadora y arbitraria.

A partir de este personaje, la uruguaya hace hincapié en la condición subjetiva de toda relación del fetichista con su objeto de deseo, una relación que es “personal, intransferible, solitaria e intensa, el lugar más auténtico de nuestra subjetividad” (1997 : 11), y que somete por igual a hombres y a mujeres. Los condicionantes, los filtros por los que pasa el deseo, van más allá de lo que existe, y la causa de este tipo de relación fetichista con lo otro no deja de remitir a una ausencia inscrita en el sujeto. A la protagonista le atraen los cuellos masculinos, pero “no *todos los cuellos*: algunos. Ni siquiera cuellos semejantes” (1997 : 12) porque “la seducción es algo muy, muy subjetivo” (1997 : 16). Nuestra relación con el fetiche es “incomprensible para los demás” (1997 : 17), y “es la *mirada* quien les presta valor” (1997 : 17), porque el fetiche remite a una ausencia, al deseo de lo que no está.

² Este juego de palabras con el verbo pene-trar se reitera en otras ocasiones, incidiendo en el carácter fálico de la mirada.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1995): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2001): *Medios sin fin*, Valencia, Pre-Textos.
- BARTHES, Roland (1974): *El Placer del Texto*, México, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1986): "Diderot, Brecht, Eisenstein", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- BAUMAN, Zigmunt (2002): *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BECK, Ulrich (2003): *La individualización : el individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona, Paidós.
- DEBORD, Guy (2003): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- ETXEBARRÍA, Lucía y NÚÑEZ PUENTE, Sonia (2002): *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino.
- FREUD, S (2000): "El fetichismo", en *Obras Completas*, volumen XXI, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- KLEIN, Naomi (2001): *No logo. El poder de las marcas*, Barcelona, Paidós.
- KRAFFT-EBING, Richard Von (1970), *Las psicopatías sexuales*, Barcelona, Sagitario.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986): "Seducción continua", en *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, pp. 17-33.
- PERI ROSSI, Cristina (1997): "Fetichistas S.A.", en *Desastres íntimos*, Barcelona, Lumen, pp. 9-24.
- PERI ROSSI, Cristina (1998): *Solitario de amor*, Barcelona, Lumen.
- PERI ROSSI, Cristina (1999): *El amor es una droga dura*, Barcelona, Lumen.
- SAFOUAN, Moustapha (2003): *Lacaniana. Los seminarios de Jacques Lacan 1953-1963*, Barcelona, Paidós.

EL BUEN SALVAJE COLOMBINO Y SU RELECTURA EN *LA HISTORIA DE LA INVENCION DE LAS INDIAS* DE FERNÁN PÉREZ DE OLIVA

COVADONGA LAMAR PRIETO
Universidad de Oviedo

1. *Introducción*

El tópico del buen salvaje adquiere carta de naturaleza con el *Diario* del primer viaje de Colón y se refrenda en la *Carta a Luis de Santángel* y su prácticamente idéntica *Carta a los Reyes*. Después de él, muchísimos serán los escritores que recurran, de una forma u otra, a la idea colombina de un individuo que habita el paraíso terrenal y, por lo tanto, está cargado de todas las bondades y libre de todos los defectos que sacuden a los mortales que han probado la manzana.

Sin embargo, y en vista de la fortuna de la que tal tópico va a disfrutar, debemos preguntarnos si la idea de buen salvaje que pasa a la historia es directamente la que plantea Cristóbal Colón o si, a lo largo del siglo XVI, va matizándose en la pluma de diversos autores hasta adquirir su forma definitiva. Este matiz parece evidente en las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir, por lo que nuestro objetivo es conocer si Fernán Pérez de Oliva introduce algún matiz.

Para ello plantearemos una comparación entre la idea de buen salvaje de Colón y la de Fernán Pérez de Oliva en su *Historia de la invención de las Indias* (Pérez de Oliva, 1965), título por otra parte plenamente alusivo al carácter ficcional que muestra esa idea arquetípica. Del análisis de los dos podremos deducir si el buen salvaje nació literariamente cerrado en ese contexto, o si su mero carácter de ficción le permitió a autores inmediatamente posteriores redefinirlo –afinar su carga semántica, tal vez– según la conveniencia de sus intereses como narradores.

2. *La evolución del pensamiento político y su influencia en la idea colombina*

En un eje cronológico, el descubrimiento de América y los mitos bíblicos actúan sobre la sociedad de la época facilitando la identificación de sus habitantes con un pueblo anterior a la “caída” que vive en un estado de armonía perfecta con la naturaleza y que carece de los vicios de las culturas europeas: un pueblo que debe tener la posibilidad de salvarse y que, al tiempo, supone una oportunidad de control político, social y económico. Dos corrientes de pensamiento convergen en la construcción de la imagen del salvaje de las Indias de los primeros tiempos, ambas impregnadas por los conceptos bíblicos de inocencia y pecado original. Por un lado se plantean las ideas milenaristas de Joaquín de Fiore y su influencia en los franciscanos, tanto en su fundación como en su desembarco en América. En el otro lado surge la teoría renacentista acerca del monarca como buen pastor de sus vasallos. Examinaremos cada una de ellas separadamente para una mejor comprensión de las ideas colombinas y olivianas dentro de su contexto.

Las ideas de Joaquín de Fiore, especialmente su *Liber Introductoris in Expositionem in Apocalipsis* y su tiempo de la letra del Espíritu Santo en el que la conversión de los judíos y demás gentiles sería llevada a término parecen encontrar el lugar que buscaban en la historia. La influencia del pensador sobre Francisco de Asís y sus franciscanos y,

sobre todo, la vuelta a los ideales joaquinistas de la reforma de fray Juan de Guadalupe supusieron una de las líneas de interpretación de la realidad americana más destacadas de los primeros tiempos, particularmente en lo que toca al milenarismo franciscano.

La mencionada reforma de fray Juan de Guadalupe se inicia en el Capítulo General de la Orden en Toulouse en 1496 y es refrendada por la bula de Alejandro VI *Sacrosanctae Militae Ecclesie*. Cuatro años más tarde estaba ya implantada en otros tantos conventos de la Extremadura castellana y uno más en la portuguesa. Poco tiempo después, antes incluso de su implantación en América, quedan claros sus vínculos de oportunidad, de coincidencia espacial y temporal, con el descubrimiento y las palabras de Colón.

En esta línea, el Almirante había insistido en la pobreza con que vivían los indígenas, su nulo afán acumulativo, su desprecio de los bienes materiales, su economía comunal y su generosidad para con los extranjeros, valores todos ellos en consonancia con los ideales franciscanos.

Colón alaba en los indígenas, a lo largo de sus escritos, las virtudes teologales – justicia, fortaleza, prudencia y templanza–, al tiempo que refiere también aquellas de las cardinales a las que, en su ignorancia de la religión católica, tienen acceso –esperanza y caridad. Sólo queda sin significar la fe, que aún desconocen pero a la que se acercarán por la intermediación del Almirante, los cristianos que lo acompañan y, en último término, la reina Isabel y su consorte.

Sin embargo, las enseñanzas sobre esa fe van a implicar en todo momento, y con más claridad a partir del tercer viaje colombino, la aceptación de las normas de los pueblos cristianos. Y no sólo las morales, aparejadas a las religiosas, sino también las de índole política, todas ellas en estrecha simbiosis conceptual. Por lo tanto, un pueblo alumbrado de todas las virtudes señaladas pero carente de nociones sobre la *verdadera* fe, precisa un monarca que lo rija con justicia. Y es para mantener este regimiento según la ley natural para lo que existe el rey: para salvaguardar esa forma de vida. José Antonio Maravall anota al respecto que,

En la utopía de *El villano del Danubio*, los pueblos sencillos, que son justos, iguales y pacíficos, no necesitan de príncipes, viven en libertad. Esto es lo que trae o hace posible el Emperador o el Rey altísimo y soberano que, en defensa de los pueblos, asegura la justicia y somete a los señores que tiránicamente se apropian de una potestad que no les pertenece (Maravall, 1999: 149).

La existencia del monarca asegura entonces que sus súbditos vivan en libertad. Pero esto es debido a que este no puede actuar según le convenga, sino conforme a unos preceptos claramente definidos y que se articulan en torno a la figura del *pastor bonus*. Según esta, el oficio de pastor es el más digno, ya que Cristo fue pastor del alma. Del mismo modo, el monarca ha de convertirse en pastor de sus súbditos, con todas las referencias bíblicas que lleva aparejadas acerca de la oveja perdida o el manso cordero. De esta forma, los súbditos se van a convertir, y más los de las Indias, en corderos mansos. Maravall reflexiona sobre este particular y afirma que

Este humanismo de la sencillez y de la virtud natural, que tiene como ideal de vida la *sancta rusticitas*, culmina con la utopía del gobierno pastoril, en cuya imagen se resume la imagen política del Imperio de Carlos V que trazaron los escritores de tipo utópico y reformista (Maravall, 1999: 150).

El gobierno de las Indias se va a transformar, de este modo, en el espacio ideal de ensayo de esta teoría política auspiciada por Juan de Valdés y, sobre todo, fray Guevara. Colón prefigura la imagen del buen salvaje, pero al mismo tiempo deja el camino libre

para los pensadores y filósofos de la Corte y de fuera de ella para redefinir al buen salvaje según sus necesidades políticas del momento.

Tres son las aportaciones principales de los textos colombinos a la figura del buen salvaje: el *Diario* de la primera navegación americana y las cartas que el Almirante escribe a Luis de Santángel y a los monarcas. Las tres son muy semejantes por lo que toca a su contenido ideológico y sólo varían en ciertos aspectos de su forma de expresión por lo que, habida cuenta de lo reducido del espacio, no nos detendremos en ellas tanto como desearíamos. Consideraremos los tres textos complementarios y definidores, en su conjunto, del tópico colombino del buen salvaje.

En la *Carta a Santángel* (Colón ed. Antequera Luengo, 1992), que fecha el 15 de febrero de 1493, Colón introduce la mayor parte de las ideas acerca del buen salvaje. Se trata de individuos que “andan todos desnudos, hombres y mugeres”, que “no tienen fierro ni armas” y además “ni son para ello” porque “no tienen otras armas salvo las cañas”. Anotada su escasa predisposición a lo militar, los encuentra “gente bien dispuesta” y además “de fermosa estatura” porque no son “negros como los de Guinea” y tienen cierto parecido étnico entre ellos ya que, asegura, “no vide mucha diversidad en la fechura de la gente”.

Acerca de su carácter dirá que “son muy temerosos a maravilla”, e incluso llegará a afirmar que lo son “sin remedio”, pero al mismo tiempo los encuentra “tan liberales que no lo creería sino el que lo viese”, incidiendo a un tiempo en las dos ideas que articulan su discurso, el concepto de maravilla y la verdad del testigo. Amplía la información acerca de la generosidad de los indígenas, a modo de apólogo cuando dice que “ellos cosa que tengan, pidiendogela, jamas dicen no, antes convidan a la persona con ello”, para concluir que “ni e podido entender si tienen bienes propios”.

En lo tocante a su concepción religiosa, asegura que “no conocían ninguna seta ni idolatría”, aunque con la paradójica salvedad de “que todos creen que las fuerças y el buen es en el çielo”. Cuando se refiere a la organización social, y en concreto al matrimonio, dice que “todos los ombres sean contentos con una muger” aunque apunta que “a su mayoral o rrey dan fasta veinte”: el Almirante reconoce además, implícito en estas palabras, que comprende la jerarquía política de los indígenas y cómo se estructura. Pese a todo lo anterior, o quizás basándose en ello, Colón los considera “de mui sutil ingenio” y como marino los valora en aquello en que es experto: “navegan todas aquellas mares que es a maravilla”.

Las reticencias que los indígenas pueden plantear a la llegada de los españoles se deben, a su juicio, no a una mala voluntad por parte de los nativos, sino más bien a que “nunca vieron gente vestida ni semejantes navíos”, motivo por el cual el Almirante los juzga amedrentados en un primer encuentro (Colón ed. Antequera Luengo, 1992: 43-55).

Colón plantea por tanto una sociedad sin propiedad privada ni hierro, formada por individuos desnudos y monógamos que sienten temor ante lo desconocido pero que, igualmente, son generosos y dóciles incluso con los extraños. En lo que toca a lo religioso, Colón resulta ambiguo cuando afirma que carecen de ella pero que, al tiempo, aseguran que las bondades vienen del cielo. Estos son los rasgos más destacados que configurarían su buen salvaje.

En la *Carta a los Reyes* (Colón ed. Consuelo Varela, 1992) del 4 de marzo del mismo año, las palabras de Colón son prácticamente idénticas, aunque concreta algunos datos de la otra carta, especialmente lo relativo a la religión de los indígenas. Dice Colón que “en ninguna parte destas islas e conoçido en la gente dellas seta ni idolatría”, pero añade que “conocí que conoçen que en el çielo están todas las fuerças”: hasta aquí,

la explicación es muy semejante, pero añade que los indígenas “creieron y creen que yo, con estos navíos y gente, venía del cielo” (Colón ed. Consuelo Varela, 1992: 166).

Otra de las particularidades de la carta es el interés de Colón por destacar su buen hacer para con los indígenas, así como su constante voluntad de concordia. En la misma línea de las cartas, y casi como resumen de sus opiniones al respecto se manifiesta en su *Diario* cuando dice: “Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía. Y creo que ligeramente se harían cristianos” (Colón ed. Consuelo Varela, 1992: 31, 11 de octubre de 1492).

3. La visión de Pérez de Oliva

La *Historia de la invención de las Indias* está constituida por nueve relatos breves que recogen la historia de Colón durante sus primeras exploraciones del Nuevo Mundo. La obra está dirigida por el contenido del texto de los *Cuatro viajes del Almirante*, aunque sólo argumentalmente. En lo que toca al contenido, Pérez de Oliva introduce sus opiniones y secuencia los hechos de manera artificiosa de forma tal que altera ficcionalmente la obra colombina y la transforma, merced a esa alteración, en recurso literario. Nos detendremos en primer lugar en la narración primera, ya que en ella Pérez de Oliva relata el encuentro inicial entre los europeos y los americanos, a partir de las palabras del Almirante.

La primera de las recurrencias colombinas, y tal vez la más importante, es aquella en la que Pérez de Oliva recoge el testimonio del navegante acerca de lo que podríamos llamar encuentro inicial absoluto con los nativos. Desde el primer momento anota que su fuente es Colón y pone el testimonio en su boca. Su interpretación está entreverada en el texto

Colón consideraba diligentemente la manera de aquellas gentes, según el tiempo y la falta de intérpretes lo sufrían, y conoció por señales que había en aquella isla reyes que a gobernaban, uno de los cuales era presente. La lengua de todos, según su manera, era clara y bien proferida. En sus costumbres, poca corrección y disciplina y mucha mansedumbre. Todos a ocio acostumbrados y a deleites de la vida, cuya religión entonces Colón no pudo conocer. Letras ningunas tenían, y por leyes guardaban sola la costumbre. Por falta de hierro y poca necesidad, en que el abundancia y templanza de la tierra los ponía, usaban pocas artes. Las que eran menester trataban con piedras agudas, con que hacían cosas de madera admirables y barcas de una pieza, cavadas en troncos de árboles tan grandes que cabían en algunas ochenta hombres. Labraban también asientos y otras cosas. Usaban en guerra arcos con que tiraban cañas agudas emponzoñadas, y ara el cuerpo ninguna defensa. El oro entre ellos era de poca estima: usábanlo principalmente en sarcillos y argollas que ponían en las narices, y sortijas y manillas algunas, y semejantes cosas de ornamento vano (Pérez de Oliva, 1965: 59).

Vemos, pues, cómo en Pérez de Oliva hay juicios, valoraciones morales sobre los indígenas y la forma en que son tratados por los españoles. Analiza la “poca corrección y disciplina” y enmienda parcialmente a Colón al decir que, aunque el Almirante no se hubiera percatado en su momento, los indígenas sí tienen religión. Hace además una valoración al respecto del carácter de los habitantes de las tierras recién descubiertas, de los que asegura que son perezosos y “usaban pocas artes” a causa de la falta de hierro y, más importante por lo que connota, poca necesidad de trabajar. Es la tierra americana, trasunto del paraíso terrenal, la que provee para los individuos que en ella moran y cuya única necesidad es alargar la mano y tomar lo que la naturaleza les ofrece. Ya no se trata del indígena bienintencionado, sino que se resalta su presunta haraganería.

Pedro Mártir va a añadir a lo dicho por Colón: “viven desnudos, sin pesas, sin medidas, y, sobre todo, sin el mortífero dinero en una verdadera edad de oro, sin jueces calumniosos y sin libros” (Pedro Mártir 1964, I, 121). La interpretación de Pérez de Oliva no se aventura tanto como la de Mártir, pero aún así resulta de interés por lo que tiene de punto intermedio interpretativo entre el Almirante y el escritor que va a definir una de las visiones del indio americano.

En la narración tercera encontramos el fracaso de la idea colombina, ya que el presunto buen salvaje se ha transformado, en las palabras de Oliva, en el salvaje asesino: “decendió el Almirante de las naves a hartar su deseo que de ver a los compañeros tenía, mas, llegado al lugar do los dejó, no halló sino ceniza de la madera do los había hecho fuertes” (Pérez de Oliva, 1965: 67). La muerte de los hombres del fuerte supone un cambio en la interpretación que Pérez de Oliva hace de las palabras de Colón. De pronto, establece una distancia crítica entre la voz del Almirante y la suya propia en la que los cristianos comienzan a resultar mal parados. Pero vayamos paso a paso: según Oliva interpreta los hechos, el Almirante, informado del delito de Guanacarilo, “no quiso quitar la fe a sus buenas palabras, porque a las otras gentes con quien de ahí en adelante las había de usar no pareciese que era cebo para tragar algún anzuelo”. Encontramos en Oliva una cierta admiración por los hechos de Colón, por la forma en que maneja las circunstancias con los indígenas... a los que en el fondo Oliva considera necesitados de protección:

Y siendo preguntados los naturales por la muerte de los compañeros, dijeron que aquellos hombres, con la libertad en que los dejaron y menosprecio de aquellas gentes, se habían corrompido de cuantos vicios allí podían usar, contando que les robaban las casas, que les forzaban en su presencia las mujeres, que les decían siempre palabras feas y, con amenazas de muerte, les mandaban cosas que eran duras de obedecer. Por lo cual, ayuntados todos los que aquellas comarca, los mataron, queriendo mas ponerse al peligro de la venganza que a la costumbre de sus injurias. (Pérez de Oliva, 1965: 68).

Las raíces de la leyenda negra, superada ya la teoría que atribuye su creación al Bartolomé de Las Casas, brotan sin duda de las primeras interpretaciones de la figura de este buen salvaje que hemos venido analizando. No en vano el primero de los sujetos de análisis y comentario es el mismo indígena, pero no el puramente imaginario –hombres con cola, amazonas, caribes– sino el imaginado, el que se construye sobre el artefacto de la realidad inmediata el mismo doce de agosto de 1492 y en adelante.

En Oliva el buen salvaje ha comenzado su desplazamiento conceptual, pero este desplazamiento no le afecta en realidad a él mismo, sino a los cristianos que con él interactúan. Según la interpretación de este autor la diferencia entre *su* buen salvaje y el buen salvaje colombino radica únicamente en que el suyo –su constructo mental sobre la realidad inmediata– reacciona ante las ofensas que les infligen los castellanos.

4. Conclusiones

De todo lo visto hasta el momento podemos concluir que, si bien Pérez de Oliva toma el buen salvaje de los textos de Colón, tres aspectos motivan el comienzo del distanciamiento con el original. Por un lado, y sin lugar a dudas, está la influencia de la filosofía de su época; además, la necesidad de transmitir una realidad que le es ajena – los indios, por ejemplo, ya no son para él una novedad absoluta como lo fueron para el Almirante– coadyuvan a la reformulación paulatina del buen salvaje. Por último, y de forma indirecta, el buen salvaje contribuye a la definición del español conquistador como criatura malvada cuyo único interés –salvo excepciones– es el pecuniario.

El buen salvaje colombino está edificado sobre los mitos bíblicos y la concepción de un mundo anterior a la caída. El buen salvaje de Pérez de Oliva carece de esa aureola de misterio con que los inviste Colón para esconder el presunto fracaso de su expedición metalúrgica; además, en el tiempo en que escribe Pérez de Oliva, los Reyes Católicos ya se han enfrentado a la idea de la factoría colombina. El indígena ha dejado de ser el producto que era para Colón para transformarse en el objeto que interesa a Pérez de Oliva: un objeto de análisis, sujeto a un estudio posible del que se derive la viabilidad de que se les englobe en la república cristiana bajo la égida del monarca español.

Como el indígena que más adelante describirá Motolinía, en Pérez de Oliva se trata de una imagen fraguada a priori, que no procede de la observación ni de la simpatía, sino de la voluntad de aplicar una teoría sobre el fenómeno de la existencia del indígena y las posibilidades de salvación para él y para los demás. A fin de cuentas, y en nuevo giro argumental que se tomará hacia mediados del XVI, ser el último en este mundo equivale a ser el primero en el otro, por lo tanto los españoles, y el Viejo Mundo en general, pueden salvarse a partir de su acción positiva sobre los indios.

El indígena de Oliva es, como el de Motolinía y más tarde el de Mendieta, “niño, que si bien representa la infancia de la humanidad, igualmente requiere la educación adecuada en manos de personas idóneas y predestinadas para poder aprovechar sus cualidades” (Baudot, 1996: 258). Falta mucho todavía para que el concepto rousseauiano del indígena incivilizado pero feliz como “criatura que no necesita (todo lo contrario) de ningún proceso de educación importada o de transfusión ideológica, sino que ha de seguir la ingénita voluntad de su naturaleza para conseguir su plenitud” (Baudot, 1996: 258) abata la idea del hombre natural que hemos intentado ver en sus primeros pasos evolutivos en el presente trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGLERÍA, Pedro Mártir de (1964): *Décadas del Nuevo Mundo*, Edmundo O’Gorman (ed.), México, FCE, 1964.
- BAUDOT, Georges (1996): “Imagen amerindia y proyecto utópico: Motolinía y el discurso milenarista”, *México y los albores del discurso colonial*, México, Patria, 1996, pp. 243-266.
- COLÓN, Cristóbal (1992): *La Carta de Colón anunciando el Descubrimiento*, ed. José Antequera Luengo, Madrid, Alianza Editorial.
- , *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela, Alianza Universidad, Madrid.
- CRO, Stelio (1992): “El buen salvaje y la Edad Moderna: Hackluyt, Montaigne y Pedro Mártir”, en *Actas X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vilanova, Antonio (ed.), Barcelona, PPU, 1992, pp. 397-405.
- MARAVALL, José Antonio (1999): *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, Boletín Oficial del Estado-Centro de estudios políticos y constitucionales.
- PÉREZ DE OLIVA, Fernán (1965): *Historia de la invención de las Indias*, ed. Juan José Arrom, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

SAER, HEREDERO TRANSGRESOR DE BORGES

PÉNÉLOPE LAURENT
Universidad de París IV (Sorbona)

Buscar influencias en textos literarios es una obra infinita y agotadora, sobre todo en la obra de un escritor como Juan José Saer que se pasó la vida leyendo, entre otros autores a Jorge Luis Borges que también se pasó la vida leyendo, etc. De modo que mi propósito se limitará a un esbozo de la influencia de la obra de Borges en la de Saer.

Por una parte lo que me llamó la atención fue que, aunque los 2 autores parecen compartir una visión común del lenguaje, Saer solía mostrarse bastante reacio a una equiparación de su obra con la de Borges, maestro indiscutible de las letras argentinas del siglo XX; además sus críticas hacia el Borges “hombre de letras” y el Borges artista fueron a veces muy severas¹. Por otra parte se le conoce a Borges sobre todo por sus cuentos fantásticos mientras que Saer empezó a ser reconocido por sus novelas, de cariz más o menos realista. Ahora bien, las divergencias de formas (cuento/novela) y de género (realista/fantástico) suelen traducir divergencias de percepción del lenguaje y del mundo. Borges nunca quiso escribir novelas por tener una visión fragmentaria del mundo y por lucidez en cuanto al poder de ilusión del lenguaje. Y sin embargo, Saer, que compartió esta visión, se atrevió a escribir novelas, lo cual puede parecer contradictorio.

De cierto modo, estas divergencias subrayan primero, la proximidad de visión de los dos autores en cuanto al lenguaje como principio creador del mundo y como poder ambiguo de ilusión y de desengaño. Esta convergencia acerca de los postulados estéticos hace de Saer uno de los herederos de Borges, pero la capacidad de Saer para deshacerse de la sombra de Borges en cuanto a la novela, sombra a veces inhibitoria para muchos escritores argentinos, es lo que no hace de Saer un discípulo más de Borges sino un transgresor que como todo heredero supo transgredir las pautas del maestro.

1. *El lenguaje como principio problemático de la representación de la realidad*

La representación del mundo es inherente al lenguaje; plantea un problema fundamental entre el objeto (el mundo) y el sujeto (el narrador). Si se considera que el sujeto está fuera del objeto, el sujeto es como Dios, y el objeto es un mundo cerrado, definido, uno; pero, si el sujeto no está fuera del objeto, el objeto es abierto, indefinido, múltiple y quizás infinito. Ahora bien el sujeto, que aquí es el narrador, no es Dios, sino que vive, como lo afirma Saer en *El concepto de ficción*, “en la espesa selva virgen de lo real” (Saer, 2004a: 263), o sea en la multiplicidad. Pero el lenguaje es también un intento de unificar el mundo. Esta vacilación entre unidad y multiplicidad se encuentra tanto en la obra de Borges como en la de Saer.

Esta observación procede de la distancia entre la palabra y la cosa nombrada por la palabra, y es la que lleva a Borges a seguir el pensamiento idealista de Schopenhauer

¹ En 1971, Saer escribe en *El concepto de ficción* (Saer, 2004a: 185–186): “prefiero afirmar que hace algunas décadas Borges ha escrito cuatro o cinco libros que figuran entre los más perfectos de nuestro tiempo, y que el tartamudeo político y literario es uno de los derechos, o de los inevitables estragos, que debemos reconocerle a la ancianidad”

según el cual el mundo emana de la representación, o sea del lenguaje. La relación objeto/sujeto en literatura es un problema cuyo origen se remonta a la querrela de los Universales; Borges dedica varios ensayos a esta discordia entre principios platónicos y aristotélicos, pero su reflexión no es filosófica sino más bien estética. Y muchos de sus cuentos tratan de este problema explícita o implícitamente (entre otros: “Funes el memorioso”, “El aleph”, “La biblioteca de Babel”, “Del rigor en la ciencia”).

Y pasa lo mismo con Saer que afirma en *La narración-objeto* (Saer, 1999: 17) que “la noción de objeto está en el centro de todo relato de ficción [...] y hasta podríamos decir: de toda narración.” Y sus obras confirman esta preocupación teórica: *Cicatrices*, una de sus novelas más tempranas (publicada en 1968), se construye en cuatro partes que son otros tantos puntos de vista de un mismo momento, lo cual sugiere que la realidad no es una sino múltiple, tan múltiple como las maneras de contarla.

Esta tensión entre una realidad múltiple y huidiza, creada por el lenguaje, y el deseo de abarcarla, o sea de darle una unidad, por medio del lenguaje, desemboca en Borges como en Saer en la búsqueda de una vivencia poética. En la obra de Borges, muchas veces coincide con la búsqueda de la palabra mágica, que podría sustituirse a la realidad ya que abarcaría el mundo en su totalidad, una y múltiple. En este sentido “El etnógrafo” es muy revelador: un joven decide vivir en una tribu para arrancarle el secreto al maestro de la tribu, y escribir una tesis de etnología al respecto, pero cuando llega a conocerlo, decide no pronunciarlo porque el secreto no puede prescindir de la vivencia propia y porque es altamente contradictorio. Tales características lo asemejan a la vivencia poética que es también la experiencia (y como tal, subjetiva) de la contradicción resuelta entre multiplicidad y unidad del lenguaje. Pasa lo mismo con todos los objetos extraños que abundan en la obra de Borges (aleph, zahir, libro de arena, etc.) y legitima el género fantástico en su obra.

En Saer el género fantástico no es el género dominante pero los instantes poéticos abundan también gracias a experiencias-límites tales como: la locura en *La Pesquisa* y *Las Nubes*, el impacto del sol poniente entre extraño y familiar en “La tardecita”, el acercamiento de la muerte en “Lo visible”, la extraña experiencia del bañero durante un campeonato de permanencia en el agua o el sueño del Gato en *Nadie nada nunca*, etc.

Tomemos un ejemplo, el del bañero: después de haber pasado 76 horas en el río, haciendo la plancha, mira los reflejos del sol que nace en la superficie del agua; “contemplaba la raya viéndola pasar de lo uno a lo múltiple y de lo múltiple a lo uno” (*Nadie nada nunca*, Saer, 2004b: 122). Pero esta vacilación de la representación entre unidad y multiplicidad, que también ilustra la problemática de la luz de la que se ignora si es ondulatoria (una) o corpuscular (múltiple), problemática que ilustra a su vez nuestra imposibilidad de conocer el mundo, acaba por aterrorizar al bañero que pierde el habla. Le cuesta meses acostumbrarse otra vez “a ver un cuerpo, una cara, un lugar cualquiera, como una entidad constituida y no como una serie infinita de puntos en suspensión” (Saer, 2004b: 124). La recuperación del habla, o sea del lenguaje, coincide con la recuperación de la ilusión en la que se fundamenta el lenguaje: la unidad del mundo. La visión caótica y múltiple parece ser la condición sine qua non para vivir un instante poético, como sucede después para el bañero que pasa de la pesadilla a la maravilla: “el bañero, ahora, percibe que se hunde, pero ¿cómo es posible?, a la vez, hacia adelante y hacia atrás, que el instante que ha estado contemplando inmóvil y que es uno, uno solo, fluye en los dos sentidos a la vez, al mismo tiempo.” (Saer, 2004b: 188)

Así que tanto para Borges como para Saer, la vivencia poética es la única respuesta válida a la problemática del lenguaje. Es la única vía de conciliación de los opuestos. Y es a la vez un postulado estético y una experiencia lograda en las dos obras; de hecho,

los pasajes que aluden a estas experiencias-límites son sumamente poéticas. Basta recordar la enumeración caótica del *Aleph* o la descripción de la luz en *Nadie nada nunca* para demostrarlo.

Esta problemática es intrínseca a toda forma de lenguaje que no sea científico, de modo que borra las fronteras entre los géneros según Borges y Saer. La partición convencional entre los 3 géneros (poesía/teatro/novela) no tiene cabida en el pensamiento de los 2 autores que mezclan estos géneros con mucha fruición: sus prosas respectivas suelen ser poéticas, tanto en sus relatos como en sus ensayos; de cierto modo Borges inventó un nuevo género, el cuento fantástico; Saer titula su libro de poesía *El arte de narrar*; su novela *Glosa*, cuyo título evoca un tipo de poesía codificada, empieza con un poema, y el autor la presenta como una “comedia”...

2. Entre ilusión y desengaño

La idea del lenguaje como creador del mundo y como parte del mundo tal como aparece en *El concepto de ficción*² contiene en sí el carácter doble del lenguaje (ilusión/toma de conciencia de la ilusión). Saer dice de las obras maestras que “no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde [...] no había en realidad nada” (Saer, 1999: 29). La verosimilitud es el poder de la ilusión por antonomasia, y tanto Borges como Saer aprovechan el lenguaje, y la verosimilitud, para proponer al lector una ilusión placentera, una “primera lectura”, y al mismo tiempo para sugerirle que tome conciencia de la ilusión, en una “segunda lectura” que se superpone a la primera.

Este procedimiento vuelve a aparecer a menudo en ambas obras: el lector de “Las Ruinas Circulares” se ve transformado por el cuento en un soñador más, y en cierto sentido en una víctima del lenguaje. Del mismo modo que “Tema del traidor y del héroe”, “De un fin de semana” disemina indicios acerca del poder del narrador al inventar una respuesta arbitraria al misterio acerca de la muerte de una pareja, misterio que la policía no llega a resolver.

Este carácter ambiguo del lenguaje aparece en los temas elegidos por los dos escritores: el sueño, el recuerdo, la locura son temáticas que juegan con la posibilidad de una doble lectura. Su afinidad por el género policial también puede entenderse en este sentido: el suspenso, propio de este género, deja espacio para jugar con la creencia que el lector entrega en la historia contada por el narrador. Y tanto Borges como Saer aprovechan este espacio para crear efectos de sorpresa al final de sus textos de corte policial, dejando al lector cada vez más perplejo: el lector del “Jardín de senderos que se bifurcan” no entiende hasta el final el sentido del recorrido y del protagonista, el lector de “La forma de la espada” se da cuenta de que el narrador ha manipulado su discurso con intención, etc. Y Saer juega también con el lector: nos deja pendientes de sus labios sin darnos la solución final para sugerir que lo importante no es tanto el hecho como la manera de referirlo. En efecto, en *La pesquisa*, la trama policial admite dos soluciones con dos asesinos distintos, en *Nadie nada nunca*, nunca sabemos quién mató los caballos ni por qué, en *La ocasión*, no sabemos si Gina engañó a Bianco, etc.

Y los títulos de las obras, una vez más, son muy significativos: Borges titula uno de sus libros de cuentos *Ficciones*, advirtiendo al lector de su poder, y Saer titula una de sus novelas *El limonero real* para que su lector reflexione acerca de la validez de la palabra “real”. Saer explica que las “ficciones que incorporan lo falso de un modo

² “Mundo y lenguaje son una y la misma cosa, no por mutua sustitución, según la absurda polémica de realismo y nominalismo, sino por empastamiento.” (Saer, 2004a: 180)

deliberado [...] lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción” (Saer, 2004a: 12).

Ya que mundo y lenguaje son “una y la misma cosa”, Saer extiende el recelo que experimenta ante el carácter doble del lenguaje al mundo en su totalidad; la ilusión de dominar la totalidad, sobre todo a través del lenguaje, se convierte en “la más infundada de las certidumbres” (Saer, 2004a: 143). Y al contrario de lo que se podría esperar, su visión fragmentaria del mundo no es incompatible con la novela, género que suele proponer una visión más unificadora que el cuento.

3. ¿La novela, al centro de las divergencias?

El juego entre la ilusión y el desengaño nos lleva al problema de la novela. La novela decimonónica aprovecha la verosimilitud para pintar una sociedad en su totalidad, lo cual es muy ajeno al propósito de los dos escritores argentinos. Para Borges, cuyo maestro es el autor de *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio Fernández, la novela ya no es posible porque implica la necesidad de mantener la ilusión durante un tiempo demasiado largo como para poder coincidir con una visión fragmentaria del mundo.

Pero Saer, que comparte esta visión y su correlato a nivel del lenguaje como lo hemos visto, no parece inhibido para escribir novelas, al contrario. ¿Cómo se puede explicar ?

En realidad, la novela del s.XX no se puede entender si se la concibe a través del prisma de la novela decimonónica. Saer escribe al respecto que “el único modo posible para el novelista de rescatar la novela *consiste en abstenerse de escribirlas*” (Saer, 2004a: 124), lo cual puede parecer provocador por parte de un novelista. Se trata más bien de inventar nuevas formas narrativas para compaginar la ilusión y la toma de conciencia. Saer propone que dejemos la denominación “novela” por “narrativa”, como ocurre con la “Nueva Narrativa”, pero no con el “Nouveau Roman”. Así el propósito de Saer es escribir “narrativas” que se deshacen de ciertos principios de la tradición decimonónica sin dejar de lado el interés del lector.

Y esta síntesis entre los postulados estéticos de Borges y la novela parece culminar precisamente en la obra de Saer. *Glosa* es una de las novelas de Saer que mejor plantea este problema: dos jóvenes se encuentran en la calle por casualidad y se echan a hablar de una fiesta a la que no asistieron. En esta novela, no ocurre nada, lo cual puede considerarse como un guiño a la tradición balzaciana cuya intriga es el elemento motor de la novela. Y además el diálogo se ve interceptado por una serie de malentendidos, de recuerdos y pensamientos interiores de cada uno de los personajes, y de acontecimientos exteriores. El lector acaba por pensar que la comunicación por medio del lenguaje es sumamente sospechosa ya que los personajes no parecen entenderse. La construcción muy elaborada entre diálogo y relato, y sus consecuencias espacio-temporales, se ve posibilitada por la elección de un narrador que despierta sin cesar el interés vivo del lector. Así que la novela, tal como la concibe Saer, no impide la doble postura ante el lenguaje.

Pero Saer no rompe totalmente con la novela. La transgresión más llamativa al respecto de Borges consiste en la reaparición de personajes, inaugurada en la obra de Balzac con la *Comedia humana*, y luego con Zola y los *Rougon-Macquart*. Sin embargo, no se propone pintar una sociedad sino más bien, al contrario, dar una visión fragmentaria y múltiple del mundo. Los personajes recurrentes de Saer no aparecen siempre de la misma manera, evolucionan, son más o menos simpáticos según la obra,

aparecen en primer o último plano narrativo, y a veces, aunque tienen los mismos nombres y apellidos y se parecen extrañamente en dos obras distintas, sus identidades no coinciden (como pasa con Angel Leto en *Cicatrices* y en *Glosa*), etc. No dan una impresión total de verosimilitud sino que distilan cierta ilusión de unidad para mejor cuestionar al lector respecto de la creación del lenguaje. En su diálogo con Piglia, Saer admite que en su obra “la reaparición de los personajes es una manera de negar la progresión de la intriga” (Piglia, Saer, 1990: 12), propósito opuesto al de los realistas...

Del mismo modo, Saer juega con la reaparición de un lugar que él llama la “zona”; pero esta “zona” no constituye un cosmos cerrado sino que instala al lector en un lugar para luego abrir brechas: el incipit de *La pesquisa* (Saer, 2001: 9) evoca un “allá” que se opone a un “acá”, lo que va a estructurar la novela entre dos hemisferios, entre invierno y verano, entre dos narradores, dos planes de ficción y desemboca en dos enlaces posibles. La aparente unidad de lugar que constituye la “zona” corresponde más bien a una fragmentación del mundo.

A nivel temporal Saer juega también con la tradición de la novela: todas sus ficciones no ocurren en el mismo tiempo histórico pero las coloca en un marco histórico determinado (la Conquista en *El entonado*, la inmigración del s. XIX en *La ocasión*, la dictadura de 1976-1983 en *Lo imborrable* etc.). Sin embargo nunca lo hace con un proyecto hiperhistoricista, al contrario de lo que pasa en la novela decimonónica. No se trata de pintar ninguna sociedad sino más bien de sugerir que el lenguaje no puede reflejar objetivamente el mundo, y en este sentido el marco histórico adquiere un alcance universal. Por eso la “zona” no tiene nombre, la dictadura no aparece nunca de forma explícita, Juan Díaz de Solís no está nombrado en *El entonado*, etc.

Otro procedimiento de la escritura novelística que Saer desvirtúa: la descripción. El uso de las descripciones suele ser asociado a la novela de corte realista o naturalista porque permiten sustentar la verosimilitud de lo contado, dar una unidad al universo cerrado de este tipo de novelas. Pero si consideramos la obra de Proust, esta idea de la descripción como privilegio de los escritores realistas se desmorona. Saer llega a compaginar una visión fragmentaria con un uso muy frecuente de la descripción. En *Nadie nada nunca*, las descripciones abundan pero no dan una mera impresión de unidad sino que al contrario colocan al lector en una especie de vacilación permanente entre lo familiar (lo descrito vuelve una y otra vez) y lo extraño (los puntos de vista alternan).

Así, el juego con la intriga y su desenlace, la reaparición de personajes y de lugares, el marco temporal, el uso de las descripciones, son elementos de la novela que Saer explota plenamente. Pero no lo hace desde una perspectiva decimonónica, sino que al contrario los aprovecha para sacar suficiente verosimilitud para poner en tela de juicio el poder del lenguaje. Casi se trata de una parodia de la novela decimonónica. Saer no renuncia ni a la fruición de la ilusión literaria ni a la lucidez autoirrisoria del lenguaje. Finalmente la transgresión de Saer en cuanto a la obra de Borges, o sea haber escrito novelas, es muy borgiana ya que encuentra su justificación en esta doble actitud ante el lenguaje. Así que la visión del mundo y del lenguaje no determina tanto la elección de tal o cual género, sino más bien la manera de apropiarse de él.

4. *A modo de conclusión*

En sus ensayos, Saer retoma la idea de “Kafka y sus precursores” según la cual la obra anterior se ve modificada por la obra posterior en un flujo de tiempo que no corre desde el pasado hacia el futuro sino más bien al revés, desde el presente de la escritura y

de la lectura hacia el pasado y el futuro. Y también la pone en práctica en su obra con referencias implícitas o explícitas a obras anteriores. De modo que la obra de Borges, que difiere de la de Saer por el estilo, la forma, el universo elegido, etc. se ve modificada y enriquecida por la de Saer; en cierto sentido Saer también crea a sus precursores, entre otros a Jorge Luis Borges.

Como traté de mostrarlo, Saer es el heredero de Borges por su visión del mundo y del lenguaje pero su obra constituye una transgresión en el sentido en que no se conforma con los preceptos de Borges en cuanto a la novela, transgresión que puede considerarse de algún modo como muy borgiana al fin y al cabo... La herencia mayor que Borges ha dejado involuntariamente a Saer, y a muchos escritores, es ante todo una manera de leer, que sea a los demás escritores a través de su obra o la obra propia. Y hasta podemos decir que la herencia de Saer a Borges la constituye la propia obra de Saer que es también una lectura de la obra borgiana, en una especie de espiral infinita que no hubiera disgustado ni al uno ni al otro...

Esta distancia que supone la transgresión no trata de aminorar la obra anterior sino más bien de enriquecerla con una nueva lectura. La transgresión es una manera de rendir homenaje a un maestro. La crítica literaria trata también de actuar en este sentido, aunque más humildemente ya que ella no puede prescindir de la obra literaria. Cerraré este estudio con un pasaje de "Tradición y cambio en el Río de la Plata", que a pesar de su condición de ensayo, casi puede competir con una obra literaria:

Gracias a nuestro trabajo crítico, a nuestros esfuerzos de interpretación, no solamente nuestro presente, sino también nuestro pasado se verá enriquecido y modificado. Por nuestro interés, nuestra labor y nuestra distancia, modificamos continuamente el pasado y lo transformamos de museo helado y polvoriento en que quiere convertirlo el tradicionalismo en un paisaje vivo, colorido, lleno de contrastes, de fulgores y opacidades, de savia y de sangre (Saer, 1999: 107).

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis (1997): *Obras completas*, ed. Carlos V. Frías, Barcelona, Emecé.
- CHAMPEAU, Serge (1990): *Borges et la métaphysique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- CORBATTA, Jorgelina (2005): *Juan José Saer : arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor.
- EZQUERRO, Milagros (2002): *Le lieu de Juan José Saer, 28-29 mai 2001*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques.
- PIGLIA, Ricardo, SAER, Juan José (1990): *Diálogo Piglia-Saer*, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral.
- SAER, Juan José (1969): *Cicatrices*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SAER, Juan José (1974): *El limonero real*, Barcelona, Planeta.
- SAER, Juan José (1988): *Glosa*, Barcelona, Destino.
- SAER, Juan José (1989): *La ocasión*, Barcelona, Destino.
- SAER, Juan José (1997): *Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (1999): *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (2000): *El entenado*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (2000): *El arte de narrar*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (2000): *Lugar*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (2001): *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (2003): *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (2004a): *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (2004b): *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral.

LA FRUSTRACIÓN VITAL EN *SÁTIRO*, DE VICENTE HUIDOBRO

ERNESTO LUCERO SÁNCHEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Vicente Huidobro publica *Sátiro o El poder de las palabras*, su última novela, en 1939. La obra, que ha tenido un desarrollo crítico escaso y desigual, trata de la frustración vital de Bernardo Saguen al no poder resolver el conflicto que media entre la satisfacción de sus deseos más hondos y su aspiración de integrarse socialmente. La vida de este rentista hiperestésico da un vuelco desde el momento en que una vieja portera de la calle Valmont le impreca con la palabra que da título a la obra cuando aquel le está comprando unos chocolates a una niña. Es el poder de las palabras: la palabra ‘sátiro’ introduce la dualidad de Bernardo en la obra, si no en la vida del personaje, y lo conduce al final de su proceso introspectivo desde el abismo de la locura hacia el trágico desenlace. En este trabajo vamos a profundizar en esa dicotomía, en los cauces de construcción personal hacia la asimilación social que se presentan ante el protagonista y en los motivos de la frustración de estos.

1. *Saguen y Almora: El hombre superior*

Bernardo Saguen aspira a ser un hombre superior, incluso se nos muestra como tal a partir de un cierto momento en un intento de autoafirmación¹, pero para serlo debe luchar por superar la fuerza de un instinto que lo guía subrepticamente hacia la pederastia y el asesinato. Se trata de una batalla perdida dado el carácter abúlico y oscilante, temeroso, del personaje.

La vinculación emocional de Huidobro, aunque por boca de Saguen se emiten juicios literarios y sobre la vida en general que se podrían atribuir al poeta chileno, no se produce con este –contra lo que insinúa o declara abiertamente una parte de la crítica– sino con Pedro Almora, hasta el punto de hacer partícipe de ella al propio Bernardo, quien señala “el verdadero camino” hacia el hombre superior:

los hombres como Almora viven una vida superior, porque están construyendo el porvenir y porque ellos trabajan para todos los hombres y por el futuro de la tierra (*OC*, 1976: 486-487).

Aunque es controvertida la cuestión del pensamiento social de Huidobro² me inclino a pensar que es un índice que no debe perderse de vista en la relación Saguen-Almora, quizá la dirección más noble de comportamiento pues predomina incluso sobre la vía amorosa. En este sentido se orienta Mario Viner, consejero y amigo de Saguen, al señalarlo como “camino perfecto” hacia la “salvación” de este. Bernardo detecta con claridad la situación social y los beneficios que le puede reportar la acción política, perdurabilidad incluida, pero su incapacidad en este terreno queda manifiesta, por ejemplo, cuando contempla a los huelguistas desde la ventana, y se reconoce deficiencias de carácter:

¹ *OC*, 1976: 508. Todas las citas corresponden al vol. II.

² Fuente (1993) y Pérez López (1998), sostienen la sinceridad del planteamiento social de Huidobro a partir de sus declaraciones, artículos y actuación política.

Yo debería estar allí en medio de esos obreros, yo debería luchar con esos humillados contra los humilladores. Si tuviera energías para luchar con ellos, estaría salvado de todo peligro [...] (OC, 1976: 504)

La inacción política no es la única diferencia de Saguen respecto del ideal de comportamiento que representa Pedro Almora. Mientras Bernardo es un escritor estéril cuya obra apenas alcanza diez páginas que está tentado de destruir continuamente, cuya capacidad creadora se mece al albur de su estado de ánimo³ y que se plantea a cada instante para qué escribir, Almora ha compuesto el “Poema para hacer crecer los árboles”, que supone la reconstitución del orden poético frente al caos⁴. Es nuevamente su carácter el que lo inhabilita para la aventura concebida en el sentido huidobriano abarcador de la búsqueda intelectual. Si “todo hombre capaz de aventuras es un hombre superior”⁵, es el sesgo antiaventurero⁶ de Bernardo el que se opone al ambicioso destino que se propuso en origen, pues para ser un artista, hace falta ser un hombre “sin miedo”, como El Greco, piensa Bernardo, y para escribir libremente, volcado en la aventura estética, se necesita un valor que no posee⁷.

Debe advertirse, con todo, que aunque el paradigma del hombre realizado en la política y en la creación literaria es Pedro Almora, próximo de manera inexcusable al propio Huidobro por los motivos apuntados, y aunque me parece indispensable considerar su papel contrapuntístico como base para rastrear los motivos de la frustración vital de Saguen, como tal, no aparece en ningún momento de *Sátiro*. Es una referencia en boca de Mario Viner, un pensamiento íntimo de Saguen, una representación mental de la conciencia, pues, o una utopía del hombre pleno, pero no un personaje encarnado que actúa en sus páginas. Por ello resulta aún más distante de la realidad que vive cotidiana Bernardo.

2. El oscuro objeto de deseo de Bernardo Saguen

Hemos resaltado el fracaso de Saguen en el ámbito de la escritura y en el de una eventual contribución a la lucha social que podrían haber dado sentido a su vida, haberlo salvado. También le puede conducir a “respirar libremente en pleno espacio”, a acceder a “la altura sin altura o altura sobre la altura” la satisfacción sexual, capaz de transportar a Saguen “a otro mundo infinitamente superior y más libre”⁸. Pero la implicación social resulta más exigente que el amor o la escritura ya que no tolera vivir “fuera del tiempo”, sino habitar en él de manera fructífera, como Almora. En realidad, el sexo solo puede integrarlo personalmente de manera transitoria, previa aceptación consciente de su orientación perversa, ya que es la vía de asimilación social, el matrimonio, la que garantiza un cauce estable de salvación. La sobrina de la portera es explícita a este respecto:

³ En general, los estados eufóricos le impiden escribir. p.e., entre otros muchos casos: OC, 1976: 480).

⁴ Cfr. Castro Morales, 1992. Las implicaciones de esta atribución, dos años anterior a la publicación de *Ver y palpar*, no deben dejarse de lado. Las analiza Pérez, 1998: 99–101.

⁵ *La próxima*, en OC, 1976: 247

⁶ En el sentido que Pérez López atribuye al término (cfr. Pérez, 1998: 82)

⁷ OC, 1976, p. 482.

⁸ “[...] pero también más peligroso que este” (OC, 1976: 526)

Mi tía dice que usted debiera ver un médico, señor Saguen, y, sobre todo, casarse; dice que la soledad lo tiene enfermo. (*OC*, 1976: 541).

En efecto, tanto la portera como Emilia, la criada, son instancias vigilantes de la convención social. Bernardo es consciente del sentimiento de rechazo que le producen, pero no todavía de la causa del mismo. De hecho, despide a Emilia sin percibirse de por qué le molesta “esa pobre vieja”, pero experimenta “un secreto placer” al esconder las llaves dobles al fondo de un cajón. No obstante, esa portera que lo saluda entre “amable e inquisidora” ocupa el puesto de la criada, se hace cargo de la limpieza de la casa de Bernardo y obtiene un juego de llaves. A Saguen le parece que “no se las podría quitar porque se haría sospechoso”, aunque no sabe de qué. La portera tiene una importancia esencial en el tramo final de la novela: produce el cese abrupto de una secuencia encaminada al presumible abuso de una menor y forma parte de los que entran en la casa en la escena final. No es de extrañar, pues, que Bernardo piense que “su misantropía se sentía atacada por estas mujeres intrusas” o que el estremecimiento que le produce la portera en alguna ocasión sea parangonable con el que le genera un policía, máxima instancia garante del orden social, en un fragmento de la obra.

El fracaso emocional y amoroso, en cuanto búsqueda de identidad frustrada se vincula a los demás y pone de manifiesto la misma motivación: el carácter del personaje, sus brotes inconscientes. Bernardo tratará en vano sustituir en el plano sexual a la niña, objeto de su atracción delirante, por la mujer, en una tentativa de adecuación social y de integración personal abocada al desastre dado su carácter transitorio, ya que elude el matrimonio. Asimismo, por su proximidad con las pulsiones primigenias de Saguen, puede admitirse que conduce al desenlace de manera más directa que la frustración de los otros proyectos mencionados.

Bernardo Saguen tiene tres amantes a lo largo de la narración. Luvecce⁹ entiende que estas tentativas de Bernardo “para salir de su clausura espiritual y trabar contacto con el mundo” podrían sanarlo, al igual que el éxito en la escritura o el activismo político, a pesar de la precariedad del objetivo, limitado a la esfera sensitiva. Bernardo, de hecho, apela a las mujeres para colmar un vacío vital. Aunque a simple vista son evidentes las diferencias entre Susana, Laura e Ina¹⁰, creo que la relación que establece Bernardo con ellas muestra concomitancias significativas. Con todas mantiene un vínculo erróneo en tanto que sustitutas del verdadero objeto de deseo y medios para acceder a la gruta maravillosa, sobre la que siempre planea la muerte. Con todas ellas, como veremos, y no solo con Ina, trata de crear lazos materno-filiales, de colmar un vacío interior, de adaptarse.

Por lo que concierne a Laura y a Susana, ambas son adultas jóvenes que se interesan sinceramente por Saguen. Se trata de relaciones turbulentas, al albur del capricho de este, entre la ternura materna y lo animal. El sexo tiene un componente de ferocidad que asusta a ambas; las dos perciben un cambio existencial en Saguen cuando se desencadena su impulso erótico, siempre violento, bien hacia ellas, bien hacia un estímulo externo. De hecho, tienen en común incluso que la sombra de una muerte ajena planea sobre sus relaciones sexuales, ya sea la agonía de la tía de la primera, ya el cadáver del naufrago que ha llegado a la orilla frente a Susana y Bernardo. Por el contrario, fuera de ese terreno, Bernardo resulta inofensivo, infantil¹¹. El sexo es el

⁹ Luvecce, 1957: 88–89.

¹⁰ También para Saguen. Sobre las dos primeras, por ejemplo: *OC*, 1976: 488.

¹¹ “Meció al niño insomne entre sus brazos de madre” (*OC*, 1976: 487). También puede verse *OC*, 1976: 485, 490, 495 y 496.

único acto positivo en sentido existencial que efectúa el protagonista en toda la novela, marcado de manera singular en la escena final, donde aunque positivo, es perverso¹².

Laura Valmont es una actriz que conoce por mediación de su amigo Mario Viner. Desde el comienzo, Saguen tiene dudas de iniciar una relación con ella pero, de inmediato, Bernardo la quiere “ferozmente” y entabla un vínculo de alguna violencia, matizado por cierto componente de misterio. Huidobro no descuida lo que sucede alrededor. Aunque los efectos del amor arrancan a los personajes “fuera del tiempo” y se sienten como “arrastrados por un terrible huracán, cayendo vértigo abajo” después del “ruido enlazado, compacto, de un gran árbol ardiendo debajo de las sábanas”, Saguen piensa que en ese mismo momento Almora “pronunciaba un discurso de fuego”. Inmediatamente antes del siguiente contacto, Laura sonríe y piensa “en la hermana de su madre que se estaba muriendo”; y él, mientras la contempla dormir, tendrá el mismo pensamiento¹³. El tiempo, pues, no se detiene. Pero algo más importante para la estimación de la conexión entre lo femenino y la muerte se produce cuando Bernardo,

de repente se separó violentamente de ella, levantó el rostro y exclamó: “Estoy besando un muerto, estoy lamiendo un ataúd. Tú eres la muerta, eres la que se está muriendo, la que acaso ya se murió.” [Y añade] Es espantoso. No puedo hacer nada, no puedo dar un paso sin pensar en la muerte. Te tengo entre mis brazos y pienso: “Un día no podré tenerte en mis brazos”. Oigo tu voz y pienso: “Un día no oiré más ninguna voz...” (OC, 1976: p. 495).

La ruptura se produce porque Saguen resulta “demasiado macabro” en su insistencia sobre la muerte. Y porque “Laura miraba sus ojos terribles y sentía miedo [...] Es increíble, es increíble. ¡Cómo cambian tus ojos!”, pero sigue queriéndolo cuando se despide.

Aunque en algún momento llegará a decir que Laura es la única mujer a la que ha querido en estos últimos años, puesto que es la única a la que ha llegado a odiar un poco, mientras aspira el perfume que ella ha dejado en su ropa no bien se ha ido después de la primera noche juntos, comienza a pensar en Susana, sin querer. Se produce en ese punto un monólogo interior de gran interés para la concepción de Bernardo acerca de este personaje¹⁴. No se debe olvidar que la primera de las mujeres que aparece en el texto es Susana y también la amante más duradera que nos consta. Creo que la prolongación de sus amoríos se debe a que aunque Susana es una mujer más alta y corpulenta que Laura, “*se hacía niña*”, se encogía, era imposible adivinar en qué parte de sí misma escondía todo su cuerpo”. De inmediato, surge la palabra, vinculada a la reinterpretación de su pasado:

se hacía niña y luego esos ojos resignados de oveja que va a la muerte... *Sátiro, sátiro*

Yo la llamaba Loreley. También adoraba los *chocolates*¹⁵... *Sátiro*. ¿Quién ha dicho sátiro a mi oído? *Sátiro, sátiro*. (OC, 1976: 488).

¹² Garganigo, 1979: 319. Esa parece ser también la opinión de Tovar, 1991: 267 y 268).

¹³ OC, 1976: 490 y 491, respectivamente

¹⁴ Se encuentra en OC, 1976: 488

¹⁵ Recuérdese que la palabra surge por primera vez cuando compra chocolates a una niña. No en vano, es uno de los parámetros de la conducta de Saguen ante su objeto de deseo. El siguiente estadio se inicia con el ofrecimiento de un juguete (una pelota o una muñeca). Estoy tratando de justificar lo que considero un paralelismo palmario en la relación de Bernardo con Susana y con las niñas. Señalo en cursiva las palabras clave del texto.

A partir del capítulo XVIII, ante la “necesidad de una presencia”, idéntica motivación a la que tuvo para estar con Laura¹⁶, decide ir a verla después de unos tres meses en que su alma se había “llenado de innumerables objetos extraños”. La seduce, la halla “en pleno apogeo”, repara en su espléndido cuerpo ante cuyas formas “le entraban ansias de besarla *ferozmente*” y observa de nuevo el carácter salvífico de lo femenino-sensual: Susana “es la mujer capaz de salvar a cualquier hombre; junto a una mujer así no hay peligros en la vida”. En cuanto le propone partir hacia la costa, “Susana palmoteó *como una niña* a la cual ofrecen un *juguete* codiciado”. De la mano de esta joven, intentará no pensar en nada, llevar una vida de *sport*, violenta y sana, *i.e.* de hombre; tratará de relajarse y durante la primera semana en el pueblo de pescadores lo consigue, pero

una mañana, cuando ambos estaban en la playa cerca de las rocas, el mar arrojó el cadáver de un pescador [...] Una mujer lloraba arrodillada sobre el cadáver de su hombre, una niña besaba las manos de su padre en el infinito de un mar sin fondo ni orillas. Su cabellera caída sobre el cuerpo inerte secaba las últimas gotas de agua como una pequeña Magdalena. (OC, 1976: 506).

El suceso modifica radicalmente la estancia en varios planos. En primer lugar, la presencia de una muerte enlaza con la sexualidad de los amantes, aspecto que ya comentamos a propósito de Laura:

Aquella noche Bernardo oprimía el cuerpo de Susana y deseaba que ella le oprimiera igualmente, cada vez con más fuerzas. Contemplaba el pecho redondo, lleno, y le asaltaban ansias de niño hambriento. Después recordaría muchas veces las últimas violencias de su pasión amorosa, aquella noche en que lo sensual y lo trágico se mezclaban en su alma como agua y vino, en aquel pueblecito de pescadores. (OC, 1976: 506).

Esta cita constituye la única identificación simbólica de Susana con la madre. No es baladí que se dirija hacia ese lugar la interpretación inconsciente de Bernardo de su relación con Susana una vez que se ha producido la comparecencia del objeto sustituido pero deseado realmente (la niña) ante el objeto sustitutorio y deseado, pues, de manera vicaria (Susana), hecho que provoca el derrumbe del éxito transitorio de la sustitución.

En segundo término, la aparición de la muerte enlazada a la imagen de la niña, que lo atormenta, vuelve taciturno a Saguen, en completa ausencia durante varios días. Entonces, una tarde, “vino a pasar frente a ellos la niña del pescador, la pequeña Magdalena de doce años”. Cuando Susana, que no puede ver a la niña, pero observa el rostro de Bernardo, pregunta qué mira con tanto interés, pues ha notado “una mudanza en la actitud y en la mirada de su amigo”, Bernardo “se estremeció” ya que “de golpe la palabra sátiro llenó toda su cabeza.” Y ruge colérico:

Dime lo que me quieres decir. Dímelo. Dime sátiro. Eso es, dime sátiro, grítame sátiro (OC, 1976: 507).

En oposición a Laura y a Susana, Ina es una mujer madura. Para Bernardo, la edad constituye una garantía:

¹⁶ “¿Crees que tú me importas un bledo? Se trata de llenar el vacío que va del nacimiento a la muerte, de hacer que ese vacío no sea vacío..., de llenarlo con cualquiera cosa, hasta con una mujer.” (OC, 1976: 497).

A Bernardo se le figuraba en su angustia que una mujer de edad madura sería una mejor defensa y seguridad para su vida (*OC*, 1976: 519).

Pero la mayor distancia respecto de su verdadero deseo, conlleva finalmente la negación sensual¹⁷. Observo algunas distinciones notables respecto de las otras amantes, destacadas siempre por la crítica, mucho más que los puntos de conexión. En primer término, Ina encarna de manera explícita a la madre de modo que se acentúa la intensidad de esa representación por su edad y porque lo es¹⁸, a diferencia de Laura y Susana, aunque hemos podido observar los intentos de un Saguen pueril por concebir a estas últimas en ese plano. Piensa Bernardo:

¡Qué gracioso! Ina es buena, es una mujer excelente, me está arrullando y acariciando como si fuera una madre...; desde hace cierto tiempo *todas las mujeres* se ponen maternales conmigo. Me arrulla como una madre. (*OC*, 1976: 523. La cursiva es mía).

Es el motivo que origina la búsqueda; es el resultado que se obtiene, ya que “frente a ella Bernardo era un niño envejecido, un niño al cual un terrible secreto doblaba las espaldas y apagaba los ojos”.

Aunque la atracción que siente por ella Saguen, como no podía ser de otro modo, es suave, “pero más real que cualquier atracción violenta”, su entrega sexual será semejante a la de aquellas¹⁹ y su estado civil pone de nuevo la muerte como telón de fondo, si bien resulta menos explícito ya que no aparece una muerte paralela y coetánea al desarrollo sexual²⁰, aunque subsiste en el léxico de la unión carnal:

Ina le apretaba entre sus brazos. Bernardo sintió ansias de tenderse sobre el prado, de morir entre los árboles del prado, estrujado por las raíces o las ramas de los árboles. Cogió todo el prado entre sus brazos y lo arrastró hasta el diván de la pieza vecina. La hermosa pradera verde en medio de la noche y del silencio. La hermosa pradera temblaba con pequeños sobresaltos, como si la tierra estuviera agonizando. (*OC*, 1976: 522)

En cierto modo, Ina supone un último intento de Bernardo por obtener aceptación social, por sublimar sus apetitos. El motivo de esta ruptura, de la huida, en realidad, dista mucho de la opinión de Luvecce. No se trata de que el tedio de la vida “asome de cualquier modo” ni en este ni en los casos precedentes. De hecho, se aproxima de manera inquietante al que llevó a Bernardo al abandono de Susana: Ina le informa de que su hija de diez años va a llegar dos días más tarde. Ninguna mujer resiste la comparación y Saguen parece temer la inevitable atracción que le producirá pues una vez en la calle “sintió una especie de terror mezclado con un enorme pesimismo”. Solo la verá una vez más, a punto de emprender una mudanza que la llevará junto a su hija y lejos de Bernardo, un último intento de socialización que fracasa. Se siente ahora

como una bestia acorralada, y presente todas las tragedias. En cualquier momento puede suceder algo horrible, inesperado, súbito. Se siente delirante, cogido por el

¹⁷ “No es un prado verde, es una mujer” (*OC*, 1976, p. 523)

¹⁸ Me parece significativo que sea en el momento en el que ha abandonado a Susana, antes de plantearse visitar a Ina, cuando se nos indique que la madre de Saguen murió durante su infancia, produciendo un sentimiento de orfandad que explica la búsqueda de una mujer madura, así como su proclividad hacia la ternura maternal de las otras.

¹⁹ *OC*, 1976: 520.

²⁰ La de su padre tiene lugar una vez que la relación ha terminado y Saguen tiene noticia dos meses después de haber acaecido.

vértigo de algo impreciso, pero que se va creando con imperiosas fuerzas indomables. Adivina que ya se agotan sus últimos intentos de lucha, ya en el límite mismo de la voluntad, junto a la entrega definitiva (OC, 1976: 531-532).

No estoy seguro de poder afirmar que el contacto frustrado de Bernardo con sus mujeres le impone a nuestro 'héroe' escoger otra vía más drástica, que lo conducirá a la violación carnal de una niña inocente (Garganigo, 1979: 319).

Bernardo ensaya varias relaciones de sustitución o sublimación de un deseo perverso acompañado de un intento de restauración de la figura materna, pero no puede impedir su inclinación sexual. Se orienta erróneamente, se produce con una violencia anunciada en los encuentros carnales con sus amantes, con el trasfondo de la muerte, un estallido que constituye la pauta, no la excepción, en medio de su vacío interior, dejando vía libre un Saguen sonámbulo a su otro ser, su instinto, sus pulsiones, el sátiro. Aunque el placer que obtiene con ellas es en alguna ocasión lo suficientemente intenso como para sumirlo en la caverna submarina no basta pues, como dice Luvecce refiriéndose a *Sátiro*, “el tema del amor donjuanesco está fundido con la obsesión de la muerte”, la del objeto sexual, como pretendía Sade²¹, que es contradictorio con la finalidad social de la pareja. El tema del sátiro como figura mítica se relaciona con ese impulso que me parece detectar en Saguen a lo largo de toda la novela y no solo en su tramo final, no solo como si la palabra ‘sátiro’ despertase potencialidades latentes, sino como si supusiera el inicio de la reflexión sobre conductas ya ejecutadas, un despertar a la consciencia, de las que el lector no puede llegar a entrever sino algunos detalles, percibir algunas insinuaciones veladas, ya que pertenecen al inconsciente del personaje, que también parece ignorarlas. Esta interpretación queda avalada por el hecho de que los lectores nos apercebimos en la secuencia final a través del narrador del acto cometido por Saguen antes que él, si es que llega a conocerlo en algún momento²².

3. *El sátiro y el suicidio*

Cuando Saguen es plenamente consciente de su locura –o se la plantea al menos²³–, cuando sabe de su falta de control, de su peligro, de la incompatibilidad de sus pulsiones con la estructura del mundo, emprende una fuga en varias direcciones, ninguna acorde con el devenir social, en sentido estricto:

La primera de ellas consiste en la aceptación de la realidad: “–Eres un sátiro”, dice la voz. “–Bueno, soy un sátiro”, replica Saguen. Está durmiendo bien últimamente

y si la gruta mágica se presenta en los sueños, bendita sea la gruta, y sus estalactitas y sus luces misteriosas y su voz de niña recóndita [...] No haya miedo ni a lo real ni a lo irreal, ni a la vigilia ni al sueño, ni a la verdad ni a los fantasmas. He aquí la gran panacea: el valor, la voluntad erguida valientemente. (OC, 1976: 573)

Una voluntad y un valor de los que sabemos que carece, al menos en otros terrenos. El resultado es una forma de huida y una claudicación: le permite esconderse del mundo, a través de la suspensión del tiempo y el descenso a la gruta, símbolo del útero materno e identificación de *Eros* y *Thanatos* en el objeto deseado: la niña²⁴.

²¹ Luvecce, 1957: 88.

²² OC, 1976: 576–577

²³ OC, 1976: 529

²⁴ Por ejemplo: OC, 1976: 531.

A partir del capítulo XXXI se plantea la idea del suicidio. Además de concebirlo de manera elitista como acto de seres superiores, se trata de un acto destructivo que podría tener posibilidades positivas para Saguen según Garganigo, capaz de resolver el conflicto entre su naturaleza y el ámbito social, si se le permite. Este tramo de la novela, inducido por la idea que tratamos, trae ante nosotros un personaje enormemente enigmático, la desconocida del puente²⁵, una mujer que aparece de súbito en medio de la niebla atraída por el sufrimiento de Saguen y que desaparece de igual manera. Cabe pensar con Garganigo que se trata de la encarnación de la Muerte; quizá también, o tan solo, de la de las voces alucinadas o de la idea de suicidio misma. Dice, en todo caso, llevar la salvación a Bernardo. Fuera de implicaciones en torno a la ambigüedad de la obra que genera la valoración este personaje, quizá lo único claro es que propone el suicidio como alternativa para Saguen, quien la desestima o no la ejecuta a tiempo.

4. Conclusiones

Bernardo Saguen pretende resolver el conflicto íntimo entre su naturaleza y el mundo a través de cauces que le reputen consideración social, para los cuales está impedido por su carácter abúlico e inmaduro. Ensayó la dedicación literaria y la abandona y ni siquiera emprende la acción social o política. Se ven frustradas las tentativas de sustituir el objeto prohibido de su deseo por una mujer, aceptable socialmente, aunque hay atisbos de actuación positiva en este terreno. Cuando su proceso de deterioro psicológico es mayor, se presenta ante él la idea de suicidio, última en la veta de los hombres superiores cuyo número aspira a engrosar, pero la desestima. Tampoco llega a aceptar su naturaleza, aunque esta le conduce por sus derroteros hasta verse sorprendido en la última escena, junto al cuerpo muerto de una niña.

²⁵ OC, 1976, p. 560 y ss

BIBLIOGRAFÍA

- BENÍTEZ VILLALBA, Jesús (1995): “El hombre, la libertad y la palabra: *Sátiro*, la novela de Vicente Huidobro”, en Eva Valcárcel, *Huidobro. Homenaje 1893-1993*, Universidade da Coruña.
- CASTRO MORALES, Belén (1992): “‘Os traigo los recuerdos de *Altazor*’. Creacionismo y metapoesía en *Ver y Palpar*, de Vicente Huidobro”, *Revista Iberoamericana*, 159, abril-junio, pp. 379-392
- FUENTE, José Alberto de la (1993): “Aspectos del pensamiento social de Vicente Huidobro”, en *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios / 12*, pp. 41-52.
- GARGANIGO, John F. (1979): “Sobre *Sátiro o el poder de las palabras*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, nº 106-107, Pittsburgh, enero-junio, pp.315-323.
- HUIDOBRO, Vicente, *Obras Completas*, Tomos I y II, preparada y revisada por Hugo Montes (1976), Ed. Andrés Bello.
- JARA, René (1988): “Vicente Huidobro y la narración de vanguardia”, *El revés de la arpillera, Perfil literario de Chile*, Madrid, Libros Hiperión, pp. 91-93.
- LUVECCE MASSERA, María Eugenia (1957): “La prosa creacionista de Vicente Huidobro”, *Atenea*, núm. 374, enero-marzo, pp. 69-96.
- PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles (1998): *Los signos infinitos*, Ediciones de la Universitat de Lleida.
- TOVAR, Francisco (1991): “Los registros vanguardistas en la prosa novelesca de Vicente Huidobro: *Sátiro o El poder de las palabras*”, en Harald Wentzlaff-Eggebert, *Europäische avantgarde in latinamerikanischen Kontext / La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, Venvuert, Frankfurt am Main, pp. 259-272.

NACIÓN Y ORIENTALISMO EN *LA FAMILIA CHINA DE M^a DEL CARMEN COLOMBO*

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA
Universidad de Granada

Consideraciones previas

La relectura del orientalismo modernista ha encontrado un especial caldo de cultivo en la poesía argentina de los años 80. Dicha década se corresponde en Argentina con el final de la dictadura (1976-1984) y el comienzo de la transición democrática alfonsinista, que generó en el ámbito intelectual porteño un clima de respuesta a los principios y a la lógica que habían impulsado el Proceso de Reorganización Nacional, siendo uno de los más destacados el del nacionalismo. Es dentro de la búsqueda de una nueva apertura de Argentina al mundo e incluso de una redefinición de la “argentinidad” donde se puede enmarcar el estudio del surgimiento de un nuevo orientalismo. Sobre los conflictos que de él se derivan y sobre sus deudas con el modernismo latinoamericano trataremos de ahora en adelante, ejemplificándolos con el análisis textual y crítico de un libro especialmente significativo al respecto: *La familia china* de M^a del Carmen Colombo¹.

Poema 1. La bella basura y lo chinesco

Como un árbol. Este abanico tiene un sólo pie, pero de varillas, y un país de papel que se despliega, lento, con dos manos.

Florece en cada varilla una escena, muy fija y finita, pintada con pelo de pincel. Entre una escena y otra la distancia es inmensa, porque tarda en llegar la próxima varilla.

Cuando la escena por venir parece que no viene, los ojos humean de ansiedad, nublando el cristal con que se mira; en el fondo sus arpones de pez desean pescar cada una de las miniaturas, que huidizas se escurren en el papel de agua.

El pinchazo de un ojo podría ser fatal para un teclado tan liviano. Por suerte, entre el comienzo y el final de este despliegue sólo transcurre media hora. Tiempo suficiente durante el cual un semicírculo puede alcanzar su personalidad verdadera, y en el instante hacerse aire, como este abanico.

La familia china saluda al lector con una poética. Transparente en su intención aunque no en su elección estética, este primer poema es la antesala de un libro intensamente metaliterario. El eje de la poética es una metáfora, el abanico, en la cual se ensartan como cuentas de rosario toda una serie imágenes paralelas: el árbol, el mapa geográfico, el cuadro de miniaturas, la escena de pesca, el piano. De aquí en adelante, M^a del Carmen Colombo se instalará en el *modus operandi* de la estética neobarroca, utilizando la palabra como espacio de una superposición infinita de realidades, como metáfora de metáforas. Caminaremos por las páginas de *La familia*, siguiendo las pistas

¹ M^a del Carmen Colombo nació en La Boca en 1950. Formó parte del grupo poético “El Ladrillo” durante los años 80. En 1979 publicó *La edad necesaria* y en 1985 *El blues del amasijo*. Con *La muda encarnación* (1993) obtuvo el Primer Premio de Poesía V Centenario y su último libro hasta el momento es éste que analizaremos, *La familia china* (Libros de Tierra Firme, 1999). Como los poemas no están editados en España, reproduciré cada uno de ellos antes de adentrarme en el comentario. Aunque el libro consta de veinticinco fragmentos, hemos seleccionado tres que esperamos sirvan como ejemplo.

que nos permiten vincular esta nueva estética americana con la estilización orientalista del libro.

Para entender esta relación aparentemente caprichosa, resulta muy útil pensar algunas de las contradicciones del neobarroco dentro del *clásico* “civilización y barbarie”. De Lezama Lima a Alejo Carpentier, de Nicanor Parra a Néstor Perlongher, los dos elementos del neobarroco han venido siendo: 1. El regreso a lo primigenio, a la naturaleza entendida como paraíso perdido; 2. La entrega al artificio: el laberinto como único acceso posible al referente.

Lejos de presentarse como direcciones divergentes de una misma cosa, la fusión contradictoria y altamente productiva de estos dos elementos parece ser la respuesta tardía del siglo XX a la diatriba que monopolizó a gran parte de la literatura y crítica latinoamericana hasta el modernismo. Las máscaras, los oropeles y arabescos del neobarroco inician un proceso de burla y desacralización de la Naturaleza, al mismo tiempo que la variedad contradictoria de su panteísmo “rememora el caos primitivo”². El barroco, dice Eugenio d’Ors (1964) “busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez”, y es en esta búsqueda revitalizada donde creo que es posible entender el acercamiento del neobarroco latinoamericano a la cultura China.

Buscando antecedentes del fenómeno, encontramos que la idealización exotista de China tiene nuestro referente más directo en el modernismo, que construyó todo un imaginario decorativista y estereotipado del Extremo Oriente, y que practicó algunos de sus géneros con mayor o menor éxito literario, partiendo casi siempre de un desconocimiento profundo de los originales. Ya en la segunda mitad del siglo XX, la iconografía pop se apropiaría de todo tipo de carteles, edificios, ropaje, mobiliario y objetos, sin distinguir su origen geográfico o histórico, sometiéndolos a una digestión postmoderna altamente reduccionista y banalizadora.

Pues bien, la aproximación de la Postmodernidad al barroquismo da como resultado el estilo con el que mejor dialoga el libro que nos traemos entre manos: el *kitsch*. No casualmente, Matei Calinescu (221) recoge en su ensayo sobre este movimiento una nota del dramaturgo Frank Wedekind, quien en 1917 escribió: “lo *kitsch* es la forma contemporánea de lo gótico, rococó y barroco”.

¿Pero qué se esconde detrás de ese término confuso que tantos han tratado de definir? Aunque se ha tendido a interpretar lo *kitsch* como un “estilo histórico” diametralmente opuesto a la Modernidad, Calinescu argumenta que “tanto tecnológica como estéticamente, es uno de los productos más típicos de ella” (222). Este arte de consumo convierte a la imitación en un medio y al mercado en un fin: del folklore, al arte primitivo, religioso u oriental, nada se resiste a su máquina trituradora. El *kitsch* ofrece al ciudadano moderno la posibilidad de ocupar *agradablemente* su tiempo libre, un tiempo que de otro modo proyectaría sobre el ocio del trabajador la monstruosa sombra del vacío. Para ahuyentarla, el *kitsch* fabrica la perfecta evasión: la falsificación banalizadora que convierte a las más variopintas realidades históricas, culturales y artísticas en objetos fáciles de consumir, en entretenimiento. La inquietante naturaleza del arte queda invertida así en esta “estética de la decepción y el autoengaño” (224), que devuelve a quien la consume exactamente lo que esperaba de ella, nada.

Consecuentemente, la relectura *kitsch* de la cultura oriental no podía devolver al lector/espectador occidental otra imagen de Oriente que la orientalista, convertida ahora en objeto de consumo apto para las clases medias. Si el orientalismo del modernismo puede relacionarse con la llegada a los mercados americanos de los primeros objetos de

² En su libro *Lo barroco*, Eugenio d’Ors describe así a Churriguera: “voces de tórtolas, voces de trompetas, oídas en un jardín botánico... No hay paisaje acústico de emoción más característica que la barroca... El barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido” (Cit. Sarduy 168).

lujo procedentes de Japón y China, el orientalismo postmoderno se ha construido sobre la extraordinaria difusión de sus réplicas. Lejos de depender de la unicidad del original, el valor de una obra se mide desde lo *kitsch* por la demanda de sus copias. Esta destrucción del concepto de la obra “original” y del “autor” a través de la “reproductibilidad técnica” que previera Benjamin ingresa gracias al *kitsch* en el vértigo ultracapitalista.

Para que la demanda de réplicas se mantenga, esta “cultura rapaz” –como la denominara Veblen– debe mantener una abierta indeterminación. A esa voluntad de indeterminación responde la difusión de términos como “chinesco”, “japonerías” o “chinerías”, que en su naturaleza ambigua pueden designar a cualquier realidad procedente del Extremo Oriente en un tono que oscila de lo cómico a lo despectivo. El hecho de que, además, desde principios de siglo, el consumo de objetos de arte procedentes de Extremo Oriente fuera un lujo reservado a las clases adineradas dota a su imaginario de un especial interés para el *kitsch*, que a través de la falsificación proporciona a las clases medias una anhelada ilusión de riqueza.

Dos elementos del *kitsch*, en conclusión, vienen a confluir en la consideración más reciente de la cultura china y japonesa en Occidente: la simplificación banalizadora con la que opera la cultura de masas y la “ostentación vulgar” que caracterizaría al “mal gusto” de las clases medias³. Este “mal gusto” que Calinescu relaciona con la noción de inadecuación estética (231) ha sido uno de los elementos fundamentales de la mayor parte de las definiciones que se han hecho de lo *kitsch*. De hecho, el propio término *kitsch* se utiliza en un registro coloquial para designar en sí al mal gusto: a lo hortera, lo cursi, la basura estética, el pseudoarte.

Pues bien, esta *bella basura* es barroca en su deformidad y en su retórica de la acumulación, como lo es el texto de M^a del Carmen Colombo que casi hemos olvidado. En él, el poema es una única realidad (con un pie sobre la tierra) que pliegan y despliegan sus versos, sus imágenes encadenadas. Lejos de aplastar fatalmente al poema, el paisaje estático y poblado que hay sobre el mapa que hay sobre el abanico muta en ligereza: se hace aire, se hace música, se hace tiempo. Las máscaras superpuestas ya no ocultan el rostro sagrado del barroco; para el neobarroco el artificio es la única razón del artificio. Quizás para nuestra poeta no.

Poema 2. El exotismo lunfardo. Un *naïf* siniestro

Son chinas las tres chicas, pintadas por el fino pincel de un copista oriental. Ojos como rendijas miran la escena de la madre, lavando el kimono en el piletón del patio. Las miradas finitas rayan las ojeras de la madre, imitación de la sombra de un árbol exótico. Le dibujan persianas cerradas para protegerla de un sol de siesta, insoportable.

El alma china de la familia se llena como una palangana porteña al compás de los dichos maternos del agua. Y las tres chicas recuerdan, al unísono, los agujeros dejados por las balas. Los agujeros del recuerdo, multiplicados por tres, ensucian con la sangre del padre el kimono que la madre lava, infinitamente, adentro del piletón de sus propias ojeras.

Recordar, abrir el ojal de una herida llamada ojo, provoca un dolor de sol, insoportable entre ceja y ceja. Por eso a la sombra de un árbol exótico, las tres chicas pintan el alma de un dragón subiendo al cielo, con el fino pincel de sus pestañas.

La duda nos asalta: ¿“Son chinas las tres chicas”? Una lectura rápida del segundo poema despertará necesariamente las suspicacias del lector sensibilizado: en cada párrafo tropezará con una esencia (las chicas chinas, “el alma china de la familia”, “el

³ Gilbert Highet escribió sobre lo *kitsch* en *A Clerk of Oxenford*, definiéndolo como “una ostentación vulgar” que “se aplica a todo lo que se construye con muchos problemas y es bastante feo” (211).

alma de un dragón subiendo al cielo”). En una segunda lectura, sin embargo, más allá de monopolizar el sentido, las esencias del texto se tambalean. En Argentina, como todo el mundo sabe, una china no es una mujer de origen asiático, sino simple y llanamente una mujer. Así lo quiso el lunfardo, ese ladrón que le “afanó” al quechua parte de su vocabulario⁴. De la lengua indígena proceden “china”, pero también “chichi”, “chinaje” y “chinerío”⁵. Las referencias a una identidad ajena y exótica empiezan de esta manera a entrecruzarse con otra identidad mucho más familiar: la propia de los suburbios y las clases marginales de Buenos Aires. Progresivamente, el amplio y difuso concepto de “lo chino” irá tomando cuerpo para representar a la evanescente otredad: el extranjero desconocido, la mujer, el miserable, el segregado, el campesino, el indígena.

¿Son chinas las tres chicas?, nos preguntábamos. Son y no son. De hecho, si en nuestra primera lectura hubiéramos aceptado la invitación al juego de M^a del Carmen Colombo, habríamos comprendido que “china” y “chica” son términos intercambiables, como nombre y adjetivo, como sujeto y atributo. ¿O acaso no es un juguete sonoro esa aliteración *checheante*? Aunque las Academias Nacionales de las Letras Uruguayas y Argentinas entienden por “chequeo” exclusivamente el tratamiento de “che”⁶, su frecuente utilización en el lenguaje coloquial rioplatense convierte en característica la sola repetición del fonema /c/: /cikás/, /cinás/. El lunfardo, el chequeo, el voseo, el coliche y la jerga ítalo-criolla propia del sainete, conforman la base de la oralidad argentina que aparece estilizada en *La familia china*. Una oralidad que deviene “primaria” según Nora Mazziotti (158) en el género *kitsch* por antonomasia: las telenovelas latinoamericanas. Más adelante veremos cómo se abre paso en nuestros poemas la estructura sentimental del melodrama.

En este segundo texto por el momento, *La familia* ensaya su cara más infantil e ingenua permitiéndose un giro *naïf*. Las chicas-chinas son obra de un “copista” y la mirada de la madre una “imitación”. El imaginario orientalista va del copista al kimono, del árbol exótico al dragón, barajándose con el imaginario porteño, con la palangana y el piletón. Más allá de la realidad estética de cada objeto, la mezcla aparentemente inadecuada de ambos imaginarios es responsable del efecto *kitsch* que percibimos, de su ser estrambótico, extravagante y de “mal gusto”⁷. La enorme distancia estética que impone este efecto es ostensiblemente irónica y se materializa, además, en una conciencia del propio orientalismo: desde esa distancia se leen de otra manera sintagmas como “árbol exótico”, “alma china” o “copista oriental”.

⁴ “Lunfardo” significó en su origen ladrón y “afanar” se entiende, en dicha jerga, como robar o estafar. Ver *Diccionario etimológico del lunfardo* (205 y 38).

⁵ Del mismo diccionario proceden las siguientes definiciones: “**Chichi**. f. Mujer joven. (Del esp. pop. chichi, de origen expresivo: vulva, por sinécdoque)”. “**China**. f. Mujer querida / 2. –despect.– Mujer aindiada. (del quich. china: hembra, mujer; para la segunda acep., v. chino)”. “**Chino, na**. adj. Dícese de la persona aindiada [dado por el *DRAE*]. // CHINO BÁSICO: muy difícil de entender. (Es amer.; puede ser desp. o afect.; v. china.)”.

Del *Diccionario del habla de los argentinos* (*DHA* en adelante) el siguiente testimonio literario: “**chinaje**. m. **chinerío**. A.R. Bufano, *Zoología*, 1935, 59: Como conoce el lado flaco del “chinaje”, cuando va al campo, sustituye su traje de ciudad por el típico de la campaña”.

Y del *DRAE* (1992) la siguiente definición: “**chinerío**. m. rur. Argent., Chile y Urug. Conjunto de chinas o mujeres aindiadas”.

⁶ En guaraní, “che” significa “yo” y “mi”. El habla del Litoral argentino (particularmente Corrientes y Misiones), con su mezcla de modismos y palabras guaraníes, dio origen al característico “chequeo” argentino; en la zona se dice “che amigo”, “che patrón”, “che señor”, etc. (“mi amigo”, etc.). De allí quedó, como muletilla, el uso del che fuera de contexto para dirigirse a las personas.

⁷ Con estas palabras definía al barroco Martínez Amador (Cit. Sarduy 167). Su definición nos sirve de excusa para volver a señalar las similitudes entre lo *kitsch* y lo barroco en su variante postmoderna.

Sin embargo, de forma inesperada, el imaginario porteño del libro genera una serie de resonancias siniestras, ajenas al folklore urbano argentino, y que contaminan la aparente esterilidad del imaginario orientalista. Conforme profundizamos en el poema, los personajes se van alejando de la esencia orientalista atemporal y muerta, para nacer a una realidad histórica y geográfica concreta: la de la post-dictadura porteña. La sangre ensucia el kimono y los agujeros de bala atraviesan el cuadro idílico. Las ojeras de la madre se erigen como el signo principal de su existencia, de su memoria, de su vida. La sombra de una amenaza se cierne sobre *La familia*, una familia que teme la luz del mediodía, que se esconde. A modo de coro, las tres hijas, en un segundo plano, se hacen eco de la tragedia. Protegen a la madre con su pincel (le pintan una persiana), ennoblecen la muerte del padre (dibujan su alma como un dragón que sube al cielo).

El copista oriental que pinta a las chicas se transforma repentinamente en aquello que pinta, para que las chicas puedan pintar ellas mismas. La relación artista (hombre)/objeto (mujer) se quiebra desde el primer párrafo del poema. Los personajes femeninos se apoderan de su historia y nos la representan. No casualmente ésta es la historia de una familia de mujeres de padre ausente. El fantasma masculino deambulará por el libro, simbolizando unas veces la presencia aplastante de su patriarcado y otras su profunda ausencia, su realidad de *desaparecido*.

Poema 6. La gauchi-política

Si ese pampero sopla con labios de trompeta –labios de libro de lectura–, y abomba a los payadores de esta tierra hasta dejarlos a punto de estallar, yo no recuerdo –dijo el abuelo–. Más bien, causa y efecto, relaciono.

Esto le dijo el chino viejo a la menor de las tres chicas, su nieta preferida que siempre lo escuchaba con atención.

Emperifollado mandarín de antaño, acaso muerto hace mucho, el añoso señor continuó relacionando frente a La Menor. ¿Será por eso –dijo– que se me vino a la cabeza, causa y efecto, el estruendo sedoso de los alisos de mi tierra, esos que allanan el alma, la dejan lisita, tensa como cuerda, como cuerda de tocar?

La segunda relación del abuelo llegó justo en el momento en que la chica se llevaba el dedo a la boca. Causa y efecto, dijo el abuelo: nena, sacáte el dedo de la boca, porque hay actos que pueden con nosotros. Fijáte que en mi aldea, allá en la Manchuria, uno se puede volver bobo o loco casi a voluntad. Si te llevás el dedo a la boca, diariamente, si repetís el acto, tanto va el cántaro a la fuente, que al final babearás.

Mientras el viejo se esfumaba como el firulete del humo del sahumero. La Menor –causa y efecto– pensó en su padre y dijo, sin darse cuenta: “No entender, no entender, así dice mi padre. Y de tanto decirlo, se le hizo carne una especie de distracción que lo mantiene embalsamado en una lejanía casi imperial, indemne ante cualquier suceso, sobre todo ante un suceso sentimental”.

Los sabios y difuminados pensamientos del abuelo obraron en su alma relaciones tan profundas, que la chica sintió en su interior, por primera vez, el esplendor instantáneo que provocan las epifanías.

En el sexto poema del libro, irrumpe un nuevo miembro masculino de *La familia*, el abuelo, que contradice la función que cumplían los ancestros en el poema anterior. Lejos del referente idealizado del padre, este ancestro es un ser cercano, que se confunde con el aquí y el ahora. Si sus nietas son chinoargentinas, no lo es menos él que recuerda igualmente –o “relaciona”– el viento sobre la Pampa y sobre Manchuria. Si la China que ha inventado el padre le deja el alma llena de pliegues, la que recuerda el abuelo es un “estruendo sedoso” que la allana.

Como ya ocurrió antes, la parodia se abre paso en el poema. Una parodia en este caso de ese nacionalismo romántico que aún pervive en sus variantes más reaccionarias,

y que vincula poesía y paisaje, pueblo y nación desde Herder a Yrigoyen. A partir de uno de los fundamentos teóricos del romanticismo europeo, la *ideología de la música*⁸, puede entenderse por qué el viento de la Pampa “abomba a los payadores de esta tierra hasta dejarlos apunto de estallar”, y los alisios de la Manchuria dejan el alma “Lisita, tensa como cuerda, como cuerda de tocar”. Dentro de la ideología pequeño-burguesa, explican Rodríguez y Salvador (107), la música se concibe “(...) como la más perfecta traducción del sonido, del espíritu, de la vida de la naturaleza. Esta concepción servirá para la creación de las llamadas “músicas nacionales”, puesto que si se logra componer una música que traduzca el sonido de la naturaleza determinada de un país, esa será la máxima expresión de su ser, de su carácter, de su nacionalidad en suma”.

En el libro de M^a del Carmen Colombo, el ancestro chino se confunde con la larga sombra del gaucho Martín Fierro, que pasa a formar parte de su memoria de emigrado cuestionando los principios nacionalistas que estructuran símbolos como “la tierra”, “el alma” o “el pueblo”. Resulta especialmente pertinente la parodia si pensamos que la música que utilizaban los payadores en sus composiciones proviene en su mayoría de ritmos como la zamba, el gato o la vidala que, desde los primeros testimonios escritos que conservamos, son vehículos de críticas y sátiras políticas.

Precisamente, una de las principales funciones de la poesía china, ya desde el “Gran Prefacio de Mao” (I d.C.), ha sido la de la “queja”: “A través de los *aires* los de arriba transforman a los de abajo. A través de ellos los de abajo transforman a los de arriba. Cuando, con sutileza, se reconviene al soberano a través de la *escritura*, quien habla no incurre en culpabilidad y quien escucha recibe una advertencia”⁹.

Explica la profesora Relinque Eleta que la figura del enviado por el poder para recorrer los caminos y escuchar al pueblo es un lugar común de la historia y la literatura china. Una función también política, aunque no alentada desde el poder, es la que cumplen los payadores. Sarmiento sabe perfectamente lo que dice cuando, en su libro *Viajes en Europa, África y América*, define a Bartolomé Hidalgo como el “creador del género gauchi-político”. Retomando ese término para su *Historia y antología de la poesía gauchesca*, afirma Fermín Chávez que “no se podrá entender del todo el carácter original de la poesía gauchipolítica si se prescinde del hecho capital de que se trataba de estrofas, de contenido popular militante, escritas para ser cantadas” (15).

Regresando a nuestro poema, la repetición insistente de una coletilla (“causa y efecto”) genera un eco que nos vuelve a remitir a los recursos de la poesía de los “trovos camperos”, como los llamara Mariano A. Pelliza. Lo interesante es que esa misma coletilla cuestiona el esencialismo nacionalista y populista que subyace en la ideología de parte del género gauchesco: las cosas no son porque son, sino porque nosotros las causamos; no existen esencias sino actos insistentes. Por esa razón un anciano de la Manchuria no es menos propio de la Pampa que un gaucho payador. La forma algo cómica en que el personaje se desvanece, por ejemplo, es bastante sintomática de esta desacralización de los símbolos nacionales que produce la inserción del orientalismo en un género popular: después de decirle a su nieta que en la patria “uno se puede volver bobo o loco casi a voluntad”, el viejo se esfuma como “el firulete de un sahumero”.

Sin embargo el verdadero fantasma, el que se vuelve “loco” de patria no es él, sino el padre de la familia, que además en los primeros poemas del libro aparecía como

⁸ La *ideología de la música* se remonta a la noción romántica de “sensibilidad”, entendida dentro de la ideología pequeño-burguesa como un proceso sensorial y espiritual que permite la “expresión del individuo”. Aunque los primeros en teorizar sobre el tema fueron Kant y Rousseau, a partir de las teorías de Herder, Goethe o Schelling, y finalmente gracias a Schopenhauer cobrará toda su importancia.

⁹ Los “aires” (*guo feng*) conforman la parte más amplia del *Shijing* (XI–VIII a.C). El fragmento que citamos corresponde con el sexto párrafo del “Gran Prefacio”. *Escritura* se corresponde con *wen*.

muerto. Al contrario que el abuelo, el padre se resiste a arraigar de nuevo, se mantiene “en una lejanía casi imperial”, ajeno al devenir de la historia, “indemne ante cualquier suceso”; empieza a ser de ningún sitio. El “casi” que subrayo me parece un indicio de la ironía que le permite a Colombo dar otra vuelta de tuerca al orientalismo. Un tono que se agudiza en el lenguaje cursi, folletinesco y anticuado del último párrafo: “Los sabios y difuminados pensamientos del / abuelo obraron en su alma relaciones tan profundas, / que la chica sintió en su interior, por primera vez, el / esplendor instantáneo que provocan las epifanías”.

Conclusiones

Gracias al análisis de tres poemas de *La familia china*, hemos podido observar la pervivencia y evolución de la lógica orientalista que caracterizara al modernismo latinoamericano. Dicha lógica podría cifrarse para concluir en los siguientes parámetros:

1. El eclecticismo. Esta tendencia a la fusión cultural del modernismo latinoamericano fue retomada en los años 70 y 80 por el neobarroco, posibilitando la búsqueda de nuevas fuentes culturales no hispánicas como las indígenas o las orientales. A parte de los ejemplos ya dados de Severo Sarduy o M^a del Carmen Colombo, una autora coetánea que remite sistemáticamente a esas *otras* fuentes es Diana Bellessi, en cuyos libros aparecen indistintamente héroes míticos de la tradición indígena como Waganagaedzi y poetas chinas como Yü Hsüan-Chi o Li Ch'ing-Chao.

2. El antipatriotismo. Una de las variantes de dicho eclecticismo es la del cosmopolitismo, entendido como una respuesta a las ideologías nacionalistas de ultraderecha ligadas a las dictaduras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. Al igual que la modernista, la literatura latinoamericana del último tercio del siglo XX necesitó saltar las fronteras americanas y europeas hacia los países del Extremo Oriente en busca de la hermandad de los márgenes.

3. La impostura humorística. Consciente de los mecanismos culturales devoradores del capitalismo, la poesía latinoamericana contemporánea extrema la impostura modernista, su estilización burlesca, su caricatura de los mecanismos ideológicos de los géneros llamados populares (las telenovelas, el melodrama, los boleros, el tango), dialogando con la estética que más los representa: el *kitsch*.

4. El discurso de género. En virtud del paralelismo entre el eurocentrismo y el imperialismo como discursos de dominación, diferentes poemarios latinoamericanos de las tres últimas décadas utilizan a la cultura oriental como metáfora de otra subalternidad: la de la mujer o el homosexual. En este caso, la poesía más reciente retoma un vínculo que ya había establecido el modernismo para invertir su función: *mujer*, *gay* u *oriental* dejan así de simbolizar lo aberrante o perversamente idealizado para encarnar la realidad de los oprimidos, de su existencia consciente y rebelde.

BIBLIOGRAFÍA

- Academia Argentina de las Letras. *Diccionario del habla de los argentinos*. BsAs: Espasa, 2003.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Fernández Moreno, César (coord.). *América latina en su literatura*. México DF, Siglo XXI, 1972.
- Colombo, M^a del Carmen. *La familia china*. BsAs: Libros de Tierra Firme, 1999.
- Conde, Oscar. *Diccionario etimológico del lunfardo*. BsAs: Taurus, 2004.
- Chávez, Fermín. *Historia y Antología de la Poesía Gauchesca*. BsAs: Margus, 2004.
- Garibay, Ángel María. *Voces de Oriente: antología de textos literarios del Cercano Oriente*. México DF: Porrúa, 1990.
- Highet, Gilbert. *A Clerk of Oxenford*. New York: Oxford UP, 1954.
- Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, México, FCE, 1958.
- Mazziotti, Nora (comp.). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. BsAs: Colihue, 1993.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana, 2005.
- RAE. *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa, 1992.
- Relinque Eleta, Alicia. “La nube del alba, la lluvia del atardecer. Sobre la construcción del erotismo en la literatura China”. Remedios Sánchez García, ed. *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*. Granada: Universidad de Granada, 2005. 139-157.
- Rodríguez, Juan Carlos y Álvaro Salvador. *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las literaturas criollas de la independencia a la revolución*. Madrid: Akal, 1987.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2003.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo*. México DF: Porrúa, 1989.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana: Purdue UP, 2004.

MODERNIDAD Y ENSAYISMO: SARMIENTO Y EUCLYDES

JOSE MARÍA MARTÍNEZ SIMÓN
Universitat de València

1. *Entre historia y literatura: ficciones*

El dos de mayo de 1845, en el exilio chileno, Domingo Faustino Sarmiento da al *Progreso* el primer capítulo de su ensayo “Facundo. Civilización y Barbarie”. Cincuenta y siete años después, en 1901, sale a la luz en Río de Janeiro otra obra de importancia capital para la comprensión de la realidad latinoamericana de manos de un ingeniero del ejército brasileño: Euclides da Cunha. Ambas obras, *Facundo* y *Os Sertões*, marcan un hito tanto más relevante cuanto que obedecen a una doble ambición que deja atrás la concepción tradicional de la escritura y la imagen del escritor. Son a un mismo tiempo búsqueda de una expresión artística propia e indagación histórica sobre la identidad americana. Este doble registro, heterogéneo y transdisciplinar, es el que abre una genealogía – más que una historia o tradición – de escritura en la que historia y expresión literaria dialogan en paralelo hasta confundir sus límites.(Foucault, 1992). Tal desbordamiento disciplinar o, si se quiere, zona de indeterminación, es el que caracteriza las llamadas *ficciones de interpretación histórica* y dan soporte a cualquier posibilidad de historiografía y literatura latinoamericana, visto que encabalga el ensayismo inmediatamente posterior a la independencia con la literatura posterior al modernismo. Un largo periodo de tiempo que aumentará con el *Ariel* de Rodó y *Radiografía de la Pampa* de Martínez Estrada.

Puede afirmarse, entonces, que la duplicidad de los registros que se entrelazan en las interpretaciones nacionales trazan, al mismo tiempo, la caracterización de una alteridad –respecto de Europa– que, sin embargo, no es otro opuesto, ya que la identidad americana que se pone en liza busca menos hallar el núcleo sustancial de su interioridad que situarse permanentemente respecto de la exterioridad: un más allá de las fronteras que es al mismo tiempo un lugar de enunciación (exilio) y un lugar de herencia frente a la que posicionarse (En ambos casos una exterioridad que se inscribe como interior) Así, el ensayo/ficción de interpretación nacional marca una continuidad discontinua en la medida en que vertebra un eje de pensamiento sobre el presente latinoamericano, señalando hitos que articulan una tradición, al tiempo que deconstruye las concepciones de literatura e historia que ella misma usa en cuanto herencia del pensamiento europeo - traducción.¹ Recorrer el ensayo latinoamericano es dar a conocer la literatura y la

¹ . Este doble movimiento es el que hace de la cultura latinoamericana un hecho diferencial frente a las teorías que señalan el subdesarrollo y, en general, la circunstancia de una modernidad “desigual” no plenamente desarrollada como el origen de la hibridez cultural. A este respecto, apunta Raúl Antelo, la diferencia cultural se debe más bien a una ruptura inmanente dentro de la propia modernidad central, que a la constitución de una modernidad con caracteres particulares. “ Ao escolhermos a reciclagem e a apropiação culturais como tema de um debate estamos, de fato, ensaiando uma vontade de poder na forma de uma economia alternativa já que a força de um discurso nao consiste em recusar o outro mas, ao contrário, em devorá-lo. Todo o ciclo da modernidade latino-americana poderia ser lido, em consequência, como um leque de políticas de tradução intercultural.” Vid. Raúl Antelo, “Políticas Canibais: do antropofágico ao antropoemético”, en *Letterature D’america*, La Sapienza, Roma, anno XVI, nn. 67-68, 1996, p.5.

historia no en la continuidad de una dependencia cultural respecto de la metrópoli, sino en un “afuera” que no es la simple exterioridad, sino el nivel arqueológico de los discursos de la modernidad - y en consecuencia, no en la continuidad, sino como campo de dispersión al que apunta el archivo.

La participación de lo histórico en lo literario, y viceversa, tiene, por tanto razones bien fundadas para constituirse en signo de una particular economía de los discursos de la modernidad que, lejos de considerarse totalidades autónomas y sógnicamente orientadas –a partir de la autorreflexividad de la conciencia -, colocan el lenguaje lejos de sí mismo a fin de descubrir el vacío, la fisura sobre el que se erigen (Foucault, 1999:299).² Esta fisura, que abre la diferencia ontológica en el interior del lenguaje, lo separa de un horizonte trascendental al tiempo que lo pone frente a sí mismo–reescritura, re-marca : literatura e historia, historia y literatura.

Se hace posible ahora delinear más claramente los contornos de un criterio definidor de la modernidad en relación con la constitución de los discursos, independientemente de conceptos como los de subdesarrollo o dependencia, que conservan todavía resabios coloniales. Frente a ellos, el núcleo de la modernidad se desarrolla en torno al silencio de la diferencia ontológica del lenguaje y la imposibilidad de la lectura y produce dos tipos de resistencia. Una que, siguiendo a Paul de Man, se caracteriza por la prevención del “uso del lenguaje sobre el lenguaje”, o lo que es lo mismo, la nítida separación entre texto y metatexto o, en este caso, literatura e historia – siendo cada una de ellas lenguaje y metalenguaje al mismo tiempo (de Man, 1990: 25). Otra, que, por el contrario, asume la diferencia ontológica y se resiste a la disponibilidad técnica del texto, a su teorización, en el sentido de cierre semiótico.

Así concebida, no cabe en el concepto de modernidad la “deficiencia” o la “subalternidad”, dado que la hibridación de los discursos se establece en función de una resistencia a la reificación del lenguaje. De momento, sin embargo, no es este tipo de resistencia la que ha dominado el modelo de modernidad, sino aquella que edifica el discurso esquivando la materialidad del lenguaje (Foucault, 2002). De ahí que la literatura y la historia se construyan sobre la ignorancia mutua: la historia se escribe sobre el silencio de la literatura y, esta, a su vez, sobre el silencio de la historia e incluso de la realidad.

Cunha y Facundo no son ni historiadores ni literatos, propiamente hablando. El marbete de *ficción de interpretación nacional* acompaña los ensayos por razones de indeterminación genérica que se deben precisamente al retorno del “significado” en la semiosis del texto histórico y, en este sentido, su inclasificación es recta consecuencia de haber vencido una resistencia al lenguaje. Para ser breves, el término “ficción” no representa aquí lo retórico, entendiendo por esto lo artificial o falso, por oposición al contenido de verdad del discurso histórico, sino más bien el hecho de que ambas disciplinas se constituyan discursivamente, es decir, inscriben en su interior la exterioridad que las ordena: el espacio de enunciación.

De hecho, en gran medida, parte de la literatura latinoamericana puede comprenderse como un largo proceso de vanguardización de los discursos del saber, en general, y no únicamente de los tradicionalmente estéticos, como es el caso de la literatura. Con la particularidad añadida de que el religamiento del saber a la praxis vital –siguiendo la conocida definición de vanguardia elaborada por Bürger– no

² Cfr. Michel Foucault, “El pensamiento del afuera”, en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 299. “La literatura no es el lenguaje que se aproxima a sí mismo hasta el punto de su brillante manifestación, es el lenguaje conlocándose lo más lejos de sí mismo; y si, en esta puesta “fuera de sí”, desvela su ser propio, esta repentina claridad revela una distancia antes que un repliegue, una dispersión antes que un retorno de los signos sobre sí mismos.”

consiste en una simple abolición del valor de la literatura y de la historia, sino en el descentramiento de formaciones discursivas que permiten, por medio de una apropiación singular de la modernidad, articular un lenguaje propio sobre la realidad americana (Franco, 1971)³ De ahí que de la vanguardización de los discursos – bajo la operación de excepción: inclusión excluyente - no resulte una *forma desestructurada* (Habermas, 1986) , sin significado, sino más bien una excentricidad paradójica que deconstruye la oposición entre las nociones de centro y periferia. Raúl Antelo señala esta excentricidad que marca un cruce entre lo nacional y la historia, por el que el discurso de lo nacional se vuelve ficción y lo literario, lo ficcional se asume, a su vez, como interventor en el imaginario de lo nacional.

“Se, acompanhando ainda Machado de Assis, é lícito pensar que a construção da nação corre paralela à construção de uma tradição, não é menos lícito afirmar o contrário: a radical impossibilidade de tomar as idéias de nação e ficção como dados definidos a priori e livres de controversia. A rigor, os campos da literatura e do nacional não conhecem fronteiras precisas, podendo, enfim, avançar-se o critério paradoxal da excentricidade como mais apropriado princípio de definição para a literatura e para o nacional” (Antelo, 1998: 12)

En las páginas que siguen nos centraremos en el modo en que el género menor del ensayo marca esta excentricidad de los discursos incluyéndose en ellos a partir de la exclusión tanto de lo nacional como de la literatura. Primero, trataremos de analizar el carácter discursivo de la historia que la hace asimilable a lo ficcional. A continuación, notaremos cómo tanto el ensayo de Cunha como el de Sarmiento alegorizan la imposibilidad de la lectura del texto ensayístico tanto como del texto o tradición nacional, entendida como continuidad entre hombre y ciudadano, saber y territorio.

2. Escrituras que se cruzan

Escribe Foucault en algún lugar que el hombre del siglo XIX nace deshistorizado, como si esta falta justificase en conjunto el abandono de la historiografía tradicional hacia la *arqueología* y la *genealogía*, extensamente practicadas en su obra (Foucault, 2003) En la modernidad, la posibilidad de la historia nace precisamente de salvar la resistencia a la investigación de este vacío.

De modo parecido, la formación de las jóvenes repúblicas tras las guerras de independencia se enfrentan a la tarea de elaboración de un pasado todavía inexistente. En cierta manera, la independencia deja tras de sí un vacío y anuncia un proyecto de identidad “que sólo tiene lugar con el desfondamiento” del pasado (Rojas, 1996) De manera que los intentos de forjar una tradición, tanto histórica como artística – literatura – pasan por vencer la resistencia a pensar la diferencia ontológica del lenguaje y del hombre. De hecho, puede decirse que, en general, si las primeras grandes obras de la literatura latinoamericana trascienden los límites de lo literario, se debe precisamente al desfondamiento de la historia que obliga a todos los discursos a emplearse en la construcción de la tradición. En *Recuerdos de Provincia*, escribe Sarmiento:

³ Esta posición intersticial ya había sido advertida por Jean Franco, cuando escribe a propósito de la posición del escritor en las sociedades latinoamericanas en pleno proceso de modernización: “ En tanto que en Europa es legítimo estudiar el arte como una tradición centrada en sí misma en la que pueden surgir movimientos nuevos como solución a problemas meramente formales, esta posición resulta imposible en América Latina, en donde hasta los nombres de los movimientos difieren de los europeos”. (Franco: 1971)

“Nosotros, al día siguiente de la revolución, debíamos volver los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío que debían dejar la inquisición destruida, el poder absoluto vencido, la exclusión religiosa ensanchada.”⁴

La apuesta por la construcción del orden civil se salda con la ominosa presencia de un pasado desconocido. Sarmiento se sitúa, como modelo del intelectual decimonónico, en la encrucijada de hablar sin lenguaje para articular un proyecto de nación que, sin embargo, nunca podrá dar completa razón del pasado. A la luz de este vacío que atraviesa de parte a parte la formación de las repúblicas, la alteridad cultural latinoamericana que se reconoce en la hibridez discursiva, no se debe tanto a la deficiencia de los procesos modernizadores – como esgrime Ramos – como a un movimiento de perpetuo reflujo de la literatura hacia el vacío inicial de la historia y de la historia hacia el vacío que representa la literatura como entre-lugar de los discursos – como exterioridad de los discursos que no se sitúa en su afuera.

Es precisamente la heterogeneidad, así concebida, la principal marca de modernidad, puesto que en Latinoamérica une el nacimiento de las repúblicas con el surgimiento del hombre moderno deshistorizado. La coincidencia de los procesos independizadores con el tránsito hacia el paradigma epistemológico de la modernidad – tal como indica Foucault.- es el que sitúa el problema de la historia y la modernización como claves interpretativas y temas recurrentes de la literatura latinoamericana.

Sobre el vacío de la identidad se cruzan al menos dos escrituras – la de la historia y la de la literatura – que, en operaciones de recontextualización llevan a una tensión irresoluble en la lectura de *Facundo*. En la introducción, Sarmiento apunta el que va a ser el motivo recurrente junto a la crítica ideológica del gobierno de Rosas: la escritura de una historia latinoamericana. En Sarmiento, toda escritura es a la vez una crítica política y una crítica de la historiografía en la que ve “el remedo de la Europa y nada que me revele la América”.⁵ La historiografía requiere una operación de traducción en la que se llegue verdaderamente a algo más que “un cuento forjado sobre datos ciertos”.⁶ Los elementos que faltan para ganar una perspectiva auténtica de los fenómenos socio-culturales latinoamericanos sólo puede aportarlos la literatura. Ahora bien, la literatura no en el sentido de estetización del lenguaje hacia la forma de lo bello. Cuando Sarmiento habla de la insuficiencia de una historiografía de tipo rankeana – limitada a la enumeración de hechos políticos – y reclama otra forma de hacer historia se refiere al mismo gesto de “excentricidad” que haga la historiografía salir de sus límites disciplinares. Y para ello, para la apertura o, si se quiere, vanguardización de la historia debe echar mano del discurso literario, en cuanto que la literatura contribuye al ensanchamiento de todos los fenómenos que la ortodoxia historicista ha dejado de lado. Así, la historia se convierte en las manos de Sarmiento en biografía o, mejor, en drama, es decir, representación discursiva en la que no sólo se representan los acontecimientos, sino el propio proceso de traducción entre la multiplicidad de códigos:

“El drama de Bolívar se compone, pues, de otros elementos de los que hasta hoy conocemos; es preciso poner antes las decoraciones y los trajes americanos para mostrar enseguida el personaje”⁷

4 Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de Provincia*, Buenos Aires, Sopena, 1996, p. 92, citado por Julio Ramos, *Desencuentros en la modernidad de América Latina*, México, FCE, 1989, p. 19.

⁵ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y Barbarie*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 49.

⁶ *Ibidem*, p. 50.

⁷ *Ibidem*.

La escritura de Facundo no pretende únicamente enriquecer la historiografía, completarla en documentos y perspectiva. Entre la crítica a la política despunta también un ataque a las bases de la dependencia cultural en la consignación de los hechos históricos. En la concepción Sarmientina se vence la resistencia que opone la historia al lenguaje y se asume esta como ficción, no el lo que tiene de falsedad (drama, representación), sino en su dimensión discursiva (LaCapra, 1982:305)⁸ En el texto de Facundo retorna lo que quedaba excluido de la literatura: decoraciones, trajes americanos, es decir, un suplemento desechable, una marca que no señala un hecho, acción, sino más bien un espacio o contexto al mismo tiempo que un vacío, ya que puede suspenderse, obviarse, citarse. Estas marcas expletivas, que apuntan sin duda a lo literario (drama), constituyen el exterior del discurso historiográfico sobre el que sin embargo este mismo se sostiene. Constituye, por así decirlo, un marco que encuadra los acontecimientos señalando su carácter de ficción, y por lo tanto está dentro del discurso de la historia, pero por otra parte son señales suplementarias, únicamente decorativas, y que, en consecuencia permanecen fuera de las relaciones de verdad o, por decirlo de otro modo, no encuentran un equivalente en el mundo extratextual: son signos sin referente.

Este marco en relación de inclusión excluyente recorre la escritura de Facundo llevando a una “excentricidad” de lo literario y lo nacional, representado en el discurso de la historiografía. Más adelante, en el capítulo II, Sarmiento vuelve a reflexionar sobre las condiciones de representación de su discurso:

“Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia[...] y que dan lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman.”⁹

La cita continúa con un excursus en el que Sarmiento pasa a ponderar la originalidad americana de las obras de Cooper y Echeverría. En él el narrador se muestra como lector a la vez que historiador, dado que esboza el comienzo de un canon americano. Pero lo que interesa resaltar es el sorprendente cruce por el que de nuevo lo literario, como marco general de representación o “escena dramática” se invoca a título de centro estructurador del discurso historiográfico. Lo que hace posible la institución de una historia particularmente americana no son los hechos referenciales, sino las “escenas” en las que los sistemas de representación “se vuelven” sorprendentes, originales, desconocidos. El discurso historiográfico emerge entonces como consecuencia de un proceso de “descentramiento” o apropiación oblicua de su estatuto referencial al que la literatura contribuye como marco general de desplazamientos o mejor aún, como nivel último en el proceso de producción del significado y causa, por tanto, de lo extratextual, de lo historiable. Sarmiento, en fin, entiende la historia más como un proceso de traducción entre códigos heterogéneos que como registro de datos, más como cita

⁸ “The historically real, the past real, is that to which I Can be referred only *by way of* an artifact that is textual in nature. The indexical, iconic, and sybolic notions of language, and therefore of texts, obscure the nature of this indirect referentiality, create the illusion that there is a *pas out there* which is directly reflected in the texts.” Hayden White, “Method and Ideology in Intellectual History”, en LaCapra, Dominick y Kaplan, Steven, *Modern European Intellectual History*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1982, p. 305.

⁹ *Facundo. Civilización y Barbarie*, op., cit., pp. 75-76.

indefinidamente recontextualizable que como expresión orgánica de un significado nacional (Antelo, 2001).¹⁰

¹⁰ “Mediadora entre natureza e cultura, a língua não transmite, mas transfere. É um modo de passagem, e não de intercâmbio. É um verdadeiro mundo e um mundo verdadeiro, o mundo da história.” Raúl Antelo, “Genealogía do Vazio”, en *Transgressão e Modernidade*, Ponta Grossa, UEPG, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTELO, Raúl (1998): *Algaravia*. Discursos de Nação, Florianópolis
- (1996): “ Políticas canibais: do antropofágico ao antropomético”, en *Letterature D’America*, Roma, Bulzoni Editore, Anno XVI, nn. 67-68.
- (2000): “La fricción, una alegoría de lo infraleve”, en *F[r]icciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12/XII/00 – 26/III/01.
- FOUCAULT, Michel (1992): “ Nietzsche, la genealogía, la historia” en *Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta.
- (1993): *El orden del discurso*, Madrid, Tusquets.
- (1999): “El pensamiento del afuera”, en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós.
- (2003): *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, S.XXI.
- FRANCO, Jean (1971): “ El artista y la conciencia social”, en *La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz.
- HABERMAS, Jürgen (1986): *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus.
- LACAPRA, Dominick y KAPLAN, Steven (1989): *Modern European Intellectual history*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- RAMOS, Julio, (1989), “Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de D.F Sarmiento”, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE
- ROJAS, Sergio, (1996): “El tono de la identidad”, en Carlos Ossandón (comp.) *Ensayismo y modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, Arcis-Lom.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1999): *Civilización y barbarie*, ed. Roberto Yahni, Madrid, Cátedra.

ESPECTACULARIZACIÓN Y DESAUTOMATIZACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL URUGUAY: LAS *CARAS EXTRAÑAS* DE RAFAEL COURTOISIE¹

JESÚS MONTOYA JUÁREZ
Universidad de Granada.

Si una cosa podemos aseverar en esta contemporaneidad inestable que atravesamos es que no hay ya posibilidad de novedad en los temas o problemas, sólo hay miradas. Y la novela que analizamos en este artículo precisamente registra una serie de transformaciones acaecidas en la historia de la mirada rioplatense sobre su pasado reciente – el de la violencia militar– cuyas heridas continúan debajo de la piel, incluso de aquellas pieles que aparentemente ya cicatrizaron. Ya hace unos años Tomás de Mattos [1996] establecía un recorrido por la historia reciente de la literatura uruguaya rastreando las huellas de lo local en un proceso sufrido por la literatura que se desarrolla en paralelo a los flujos transnacionales de la globalización, definiendo estas huellas locales como una *cultura de la impunidad*. En las definiciones que los propios escritores que desarrollan el grueso de su obra en las décadas de los ochenta y principios de los noventa elaboran de sí mismos y su generación se repiten las referencias a una dictadura que les agarró a contrapié:

[...] en los años ochenta aparecen las tribulaciones de la generación sandwich, los que el día del golpe de estado del 73 tenían quince años y que hoy [...] experimentan la extraña sensación de haber llegado demasiado temprano a la dictadura y demasiado tarde a la democracia [...] [Delgado Aparain, 1996, p. 222]

La sensación de hallarse *bloqueados entre dos períodos históricos* se halla aparejada como señala Jean Franco [2003] a una preocupación por la imposibilidad de la memoria con la llegada de la democracia, que sirve de plataforma política para la instauración del capitalismo neoliberal en el Cono Sur. El río de imágenes que arrastran los medios acaba por hacer incierta la memoria de un terror que las instituciones democráticas terminan absolviendo [Franco, 2003]. La mediación televisiva de los hechos reales acaba solapando las noticias sobre desaparecidos con los anuncios publicitarios disolviendo las referencias al hecho real que se transforma en el útero de lo virtual en imagen para su consumo televisivo. La cultura, la narración histórica y la realidad cotidiana devienen en el triunfo del simulacro [Baudrillard, 1988] en el que, salvo nueva orden, la vida contemporánea se viene desarrollando.

El simulacro pone en juego entonces la pérdida de densidad de lo real, la disolución del sentido o la fragmentación del mismo y del concepto de verdad en *grumos* [Vattimo, 1987] o *esquirlas* [Hopenhayn, 1994], complicando las conexiones entre las distintas capas de un pasado demasiado reciente y doloroso y que parece no poder ser recordado. La reconstrucción de una narrativa de identidad nacional se dificulta tremendamente, y junto a la preocupación por el problema de la memoria, la herida invisible del trauma que excede lo creíble por el lado del horror, la nueva crisis posmoderna culmina con la destrucción de las narrativas que vertebraban las identidades nacionales rioplatenses, la de un Uruguay, una Argentina, no latinoamericanos, países ajenos al *Tercer Mundo* circundante, con todas las condiciones para la prosperidad [Andatch, 1992].

¹ Una versión de este artículo aparecerá publicada en la revista *Estudios Románicos*, n° 16, Universidad de Murcia primavera – 2007 (en imprenta).

Los narradores más jóvenes del Sur de América en los años noventa plantean de diferentes modos la experiencia posmoderna de nueva percepción de la realidad y la historia mediada por las imágenes audiovisuales. Autores como el boliviano Edmundo Paz Soldán, el argentino Rodrigo Fresán o el chileno Alberto Fuguet se muestran preocupados por el modo en que interactúan las tecnologías de lo audiovisual posmoderno con la mirada sobre lo real o los hechos históricos. Y este hecho clave de la experiencia de la posmodernidad influye formal y temáticamente en sus novelas. Alguno de ellos ha sido incluido en antologías que reivindican una nueva relación con la realidad latinoamericana preferentemente urbana, profundamente modificada por los flujos de la globalización, el neocolonialismo y las nuevas tecnologías. Este hecho, unido a la frecuente internacionalización de sus biografías², ha llevado a algunos críticos a señalar una tendencia centrífuga en la más reciente narrativa latinoamericana [Aínsa, 2003].

En el caso de Rafael Courtoisie (1958) encontramos una preocupación similar. En la década del ochenta fue más conocido como poeta. Su producción narrativa arranca a principios de los noventa con varios libros de cuentos, agrupados en la llamada *Trilogía de los mares*, *Mar interior*, *Mar de la Tranquilidad* y *Mar Rojo*, y más recientemente ha planteado una novela en la que se muestra partidario de transgredir los límites entre narrativa, poesía y ensayo, en la que todos los géneros forman parte de un mismo proyecto narrativo. En *Vida de perro* (1997), rescata pasajes de la historia ficcionalizándolos a través de la mirada de los perros que han convivido con Julio César o Napoleón, en una narración hecha a partir de fragmentos cargados de violencia y lirismo a partes iguales, donde arranca agudas reflexiones obtenidas mediante una razón poética, no sistemática, basada en la asociación de ideas y la ironía, para el propio autor, un modo de razonar nítidamente posmoderno. *Tajos* (1998), es la novela corta que da título a un libro que se compone en realidad de varios relatos. La figura central de la novela corresponde a un adolescente, abúlico, violento, pervertido y paranoico, que en su delirio combina algunos proyectos fantásticos, como el asesinato del ratón Mickey, junto con la insistente y no resuelta pregunta por la muerte de su abuela. *Tajos* es la reflexión acerca de la erosión de la realidad posmoderna, del vacío incomprensible de una vida posmoderna llena de preguntas sin respuesta.

Hay en *Caras extrañas* (2001) una mirada descreída hacia el pasado, el cuestionamiento, desde la perspectiva de un niño que ha vivido la realidad a la que la novela alude, de las narrativas de identidad que habían polarizado a los sujetos en esos años. Desde una posmodernidad que para Courtoisie vino después, el narrador critica la inflexibilidad de las ideologías fuertes, cómo las grandes ideas, las de Revolución o Utopía con mayúsculas, construyen un relato de los acontecimientos, lejanos ya en el tiempo, que eclipsa los matices, las grietas, las miserias, los errores, autodesignándose como la verdad sobre lo que ocurrió. Su discurso, aproximándose al fantástico por el borde de la acumulación de elementos que están en el extremo más grotesco de lo real, desautomatiza la realidad histórica valiéndose de una óptica audiovisual que imita los

² No está suficientemente analizado el efecto de esta desterritorialización en la narrativa latinoamericana, en concreto entre los autores citados Rodrigo Fresán vive en España, Fuguet vivió en los Estados Unidos y el inglés fue su lengua de infancia, Paz Soldán vive y trabaja desde hace años en los Estados Unidos. Pese a que este hecho acompañó a los escritores fundamentalmente latinoamericanos desde el siglo XIX, la percepción de los escritores de sí mismos en sus lugares de acogida oscila entre el exilio y la inmigración, y muchos de ellos, además, rechazan pertenecer a una determinada tradición cultural más que a otra, desvinculándose de cualquier idea que los relacione con una “latinoamericanidad” al uso, como es el caso de Jorge Volpi.

modos narrativos del videoclip. Pero el universo de la novela se extiende más allá de la mera revisión de la historia [Schulman, 2002; Menton, 2002] o de la revisitación irónica del pasado [Eco, 1984; Hutcheon, 1987]. Toca, en fragmentos de un fuerte lirismo, el tiempo presente evidenciando las transformaciones en la sensibilidad que se han venido operando en el Uruguay, con la abrupta destrucción de la cotidianidad en la que los individuos creían estar viviendo, al tiempo que plantea, desde una posmodernidad como conciencia de la multiplicidad de verdades³, un deseo de reconciliación para la sociedad uruguaya, situándose, en nuestra opinión, en la línea de una *chance* posmoderna [Vattimo, 1990], que dé cuenta de las voces silenciadas, por ejemplo, la de un niño para quien toda aquella violencia, bajo la bandera de los viejos ideales, se encuentra ahora teñida de absurdo:

Parecería que estos temas deberían ser sagrados, para el niño que vivió parte de esa historia el tema no es sagrado, lo sagrado es la vivencia, la historia de las vidas privadas que tenían que ver con eso. Yo creo que es una novela que trata de contar un hecho histórico desde lo que llamaban los franceses historia de las mentalidades, o lo que se llamó aquí, historia de la sensibilidad. ¿Qué pasa cuando una guerra, una revolución, un hecho armado, por heroico que parezca cambia para siempre determinados parámetros de la vida cotidiana, de la vida personal, de la sensibilidad? Ese es un poco parte de la dimensión que trataba de trabajar en *Caras* y en ese sentido estoy muy satisfecho. [Montoya Juárez, *Rafael Courtoisie*, entrevista realizada el 8 de enero de 2004 (en prensa)]

Rafael Courtoisie en *Caras extrañas*, vuelve sobre el tema de la violencia militar, retomando el episodio de la toma de la ciudad de Pando a cargo de los tupamaros en octubre de 1969. Rescribe los hechos históricos a partir de una gramática del videoclip, del montaje plano-contraplano del discurso televisivo, en la que la densidad de los personajes y la verosimilitud de la trama se fuerzan, aproximándose de modo explícito a las estructuras melodramáticas de las telenovelas y en la que la saturación de elementos grotescamente violentos que parodia la narración bélica hollywoodense, estalla, como en el cine de Tarantino, en la más abierta hilaridad, convirtiéndose en un elemento retórico al servicio de un proyecto deconstructivo. La composición de la novela a modo de pastiche, fragmentada en secuencias que plantean continuas prolepsis y analepsis, habilita espacios en los que caben todo tipo de juegos lingüísticos, digresiones en las que se razona por medio de asociaciones de palabras, inserciones de letras de canciones infantiles, de tango, etc. Este modo de construir su ficción conecta la lectura de la novela con el *continuum* televisivo, en el que caben todo tipo de fragmentos e interrupciones del relato. En *Caras extrañas* hallamos la paradoja de que precisamente los hechos aparentemente más irreales por su espectacularidad, que imita la ficción televisiva y deviene en lo grotesco, como ocurre con el episodio central en el que se narra la entrada del cortejo fúnebre donde viajan camuflados militantes tupamaros y que culmina en una batalla campal, son literalmente reales, es decir— quizás esto sea decir ya poco—, se hallan registrados en las hemerotecas. Lo fantástico está de nuevo en la mirada, invento rioplatense tan admirablemente desarrollado por Felisberto Hernández, sólo que ahora esa mirada registra lo real bajo el prisma del discurso televisivo. Lo

³ La posmodernidad tiene que ver más que con lucidez, con un grado de conciencia, de conocimiento, de esta aldea global, y en ese grado de conocimiento, no se reconoce, no se admite, uno de esos fundamentalismos como preponderante, como la verdad, se advierte una diversidad de verdades contradictorias, y en esa advertencia no hay un jugársela por a o b. En esta condición posmoderna hay mucha información. La batalla tiene que ver con la resolución en un texto de la pequeña verdad personal y de la procura de comunicabilidad de esa verdad [Montoya Juárez, Jesús, *Rafael Courtoisie*, entrevista realizada en Montevideo, 8 enero de 2004 (en prensa)].

fantástico en *Courtoisie* tiene que ver con un modo de mirar la realidad, de describir la historia a través de una óptica audiovisual, una lectura distanciada, paródica, que posibilita deconstruir las versiones asentadas y reflexionar sobre las transformaciones que los acontecimientos históricos provocan en la sensibilidad. Pero lo que es aún más fantástico es que ese modo aparentemente televisivo, irreal, superficial, entre lo melodramático y el *pulp*, se puede volver a definir como un realismo en un mundo en que la experiencia cotidiana de los lectores se halla transida del espectro de las imágenes digitales. Las referencias al mundo de lo cinematográfico, a lo telenovelesco, a lo televisivo se convierten en literales, en muchas ocasiones, como por ejemplo en la presencia de Robert Altman durante el copamiento de Salvo, para rodar la segunda parte de los Pájaros de Hitchcock:

- En ese momento estalló la granada de un obús.
- Los yankees hijos de puta han enjaulado a todos los pájaros– bramó la comandante Matilde.
 - A liberarlos.
 - Sí, a liberarlos ya.
- La avanzada guerrillera se aproxima al campamento de filmación. [...]
- La artillería de los guerrilleros toma posición. Avanza. / Fuego cruzado de morteros y cohetes antiblindado.
- Bang, bang
 - Bum, bum
 - ¿Qué es esto? What is this?– indaga Robert Altman.
 - Es la subversión– contesta un asistente.
 - Who?
 - Los subversivos, señor director. [Courtoisie, 2001, pp. 166-167]

La cita del melodrama telenovelesco es una constante a lo largo de muchos fragmentos de la novela, y se vuelve literal en la secuencia que une a Marcela Salinas, hija de Simón Salinas, operado de riñón el día en que los *Tapurí* (como son llamados los tupamaro en la novela) tomaron la ciudad de *Salvo* (Pando en la realidad), y Jorge, hijo del cirujano y de Maruja Silva, que en secreto había entrado en la revolución y se había convertido en guerrillera. Nótese cómo en el fragmento citado las palabras *utópica* e *idealista* suenan como piedras lejanas, como objetos antiguos:

- *Mi padre se salvó por milagro– le contó a Jorge Marcela– Sufría de una insuficiencia renal. Le hicieron un transplante la misma tarde en que los Tapurí tomaron la ciudad, en medio de la batalla cuerpo a cuerpo y bajo el fuego del bombardeo. Papá siempre me lo contaba. Después nací yo.*
 - *Mi madre murió ese mismo día– relató Jorge–, era una idealista. Una utópica. Escribía poemas.*
 - *Mi padre jamás escribió una letra. Era empresario. Odiaba la literatura y cualquier cosa que se le pareciera...*
 - *¿Sí? ¿Cómo se llamaba?*
 - *Se llamaba Simón Salinas.*
 - *No puede ser. Es el mismo que operó mi padre ese día. [...]*
 - *¿De quién sería el riñón de tu padre?*
 - *Quien sabe..., hay que preguntarle a tu padre, el cirujano.*
 - *Mi padre murió hace tiempo.*
 - *Entonces es un misterio.*
 - *Sí, es un misterio– dijo Jorge y le desprendió la blusa a Marcela, le soltó el pelo castaño y los pechos.*
 - *Es un misterio– suspiró Marcela, buena.*
- Otra vez la telenovela. Primer plano: Se besan. El hijo de la guerrillera muerta y la hija de un riñón ajeno [Courtoisie, 2001, pp. 107-108].*

El objetivo de la cámara de Courtoisie busca en la baraja de lo posible elementos sórdidos y grotescos, que, acumulados, dan sensación de irrealidad. La sonrisa de sus lectores asoma al ser testigos de la violencia que sufren unos personajes reducidos a meros soportes para un melodrama salpicado por el tango, violencia que sirve al espectáculo irónico que el autor despliega, al estilo de un Quentin Tarantino. En algunos fragmentos de la novela hasta veinticinco muertes, a cual más ridícula, nos son profusamente descritas, entre las páginas 11 y 44, pero la sonrisa, como la de Ihab Hassan paseando por el Grand Palais, se nos congela en el rostro. La narración *pulp* no es del todo una ficción, como puede ocurrir en las ficciones de Tarantino, pues debajo de la gratuidad de sus excesos, encontramos la huella de una realidad concreta que siempre supera la ficción y resulta con frecuencia más sórdida:

- Me pasé, mi general – informó el coronel de infantería Pedro Saldías a su superior inmediato.
- ¿Cómo que se pasó?
- Saldías titubeó, pensó un momento, enseguida respondió, parándose firme, cuadrándose:
- Sí. Me pasé, señor. Me pasé con el rigor de las preguntas.
- El general estaba sentado en el escritorio. Revisaba unos papeles. Sin levantar la vista preguntó:
- ¿Son muchos?
- No, no son muchos...
- Menos mal. ¿Cuántos son?
- Por ahora tres...
- ¿Cómo que por ahora tres? ¿Ni siquiera está seguro de cuántos son?
- El coronel Saldías parpadeó
- Es que hay cinco más que están graves, uno casi no puede respirar. [...] a los que todavía respiran se les inyectó morfina, para que aguanten.
- ¿Y los otros?
- Están un poco maltrechos. [Courtoisie, 2001, pp. 84-85]

Críticos como Fernando Aínsa afirman que los narradores que inician su andadura entre los últimos años de la dictadura y los inicios del período democrático– Courtoisie había logrado durante los ochenta cierto reconocimiento como poeta y su obra narrativa se demora hasta la publicación *El Mar Rojo (1991)*, su primera antología de cuentos– logran superar *las tradicionales antinomias de la ficción nacional* [Aínsa, 1995, p. 401], entre ellas, las oposiciones realismo-fantástico, arraigo-desarraigo, formalismo y preocupaciones socio-políticas, nacionalismo e internacionalismo cosmopolita. Delgado Aparain a propósito de la narrativa uruguaya de los últimos años afirma que su hilo conductor es *la aceptación de que la vieja búsqueda de lo inédito se perplejiza a sí misma ante la implícita confrontación con los museos abandonados [...] con lo que descalificado ha quedado allá lejos y hace tiempo, con la aceptación fatalista de la ausencia de raíces en el pasado [...]* [Delgado Aparain, p. 323]. Es, ciertamente, el contexto cultural de Rafael Courtoisie.

Caras extrañas camina por el filo de navaja de un tema que aún hoy puede considerarse tabú para la sociedad uruguaya. Este vaciamiento de los pensamientos utópicos que validaban la violencia de uno y otro bando para mostrar de modo irónico el absurdo de lo acontecido podría leerse como el desafilado de los conceptos que arman la respuesta utópica como posibilidad de resistencia en el presente, como se le ha criticado a la literatura y arte posmodernos [Jameson, 1991]. Y es que, sin duda, existe la tendencia a la hora de valorar la literatura latinoamericana reciente de asignar valor literario a partir de las categorías de *compromiso político* o *reivindicación social*, y a

menudo no se reflexiona acerca de la eficacia o no de tales reivindicaciones o compromisos. Si algo se ha llegado a concluir con el debate modernidad-posmodernidad es que el arte no puede prescindir de un diálogo con las reglas del Mercado Global y que su capacidad de transformación y resistencia queda limitada a la detección e intensificación de líneas de fuga [Deleuze y Guattari, 2002] y ya no se cifra en términos de oposición frontal desde un territorio ajeno. Apelando al tango de Gardel, Courtoisie reflexiona acerca de la destrucción de los mitos, de las identidades que polarizaban a los sujetos, *sediciosos y milicos*, todos son *caras extrañas* responsables del miedo, de la traumática transformación en las conciencias. Queda en el aire flotando la pregunta de si es posible restañar las heridas, más allá del olvido, queda expresado un deseo de reconciliación en términos de folletín televisivo, al que se superpone el Courtoisie más lírico:

Ana Saldías, hija del coronel torturador Pedro Saldías y Luis Antonio Aldao, hijo de un guerrillero muerto a los veinticuatro años durante la toma de Salvo, se besaron. Se besaron. La telenovela otra vez. ¿Pueden besarse las piedras? ¿Acaso se besa el movimiento del agua? ¿Se besan las paredes de las casas? ¿Puede besarse el hierro de los clavos? Quién sabe. [Courtoisie, 2001, p. 110].

Pero, a la inversa, también se halla presente en la novela el extremo opuesto de la paradoja, esa confusión de las identidades, a través de las generaciones y del tiempo, ¿habrá querido decir que no hay alternativa, ni revolución, ni victoria? De nuevo las palabras han perdido significado:

No se puede explicar la revolución. ¿Cómo decirlo? Es un pez. Cuando se quiere decir, resbala. Es una palabra. ¿Qué significa? Nadie entiende las palabras. ¿Qué son? [...] ¿de qué están hechas las palabras? Nadie lo sabe. [...] En el siglo pasado, en el siglo XX, se hablaba de revolución. Siglos antes, Delacroix pintó un cuadro. Se llamaba La libertad guiando al pueblo. Aparece una mujer altiva con un seno descubierto. Es una mujer. La Revolución francesa necesitó la guillotina. Ahí, además de María Antonieta, perdieron la cabeza los ideólogos del movimiento. En el cuadro de Delacroix la certeza es el seno desnudo de la mujer. La guillotina cortó cabezas. Delacroix pintó una teta. ¿Es un concepto? Los conceptos no tienen sexo. La modelo de Delacroix fue una mujer que vivía en París [Courtoisie, 2001, pp. 150-151].

Toda la novela a través de la narración distanciada irónica, televisiva, apela al entretenimiento, a lo lúdico, en ocasiones a una risa más o menos abierta, para encontrar al término de ella la sensación de que lo real, a pesar del espectáculo, ha estado siempre delante de los ojos, y a veces es necesario desenfocar, aplicar una óptica que ponga en evidencia los aspectos grotescos de lo real, para devolver el efecto de realidad a la cotidianidad y la historia silenciada, para evidenciar la única verdad que queda cuando se hacen añicos las palabras. Lo fantástico en un contexto en el que una parte vital de nuestra cotidianidad la componen espacios virtuales como la televisión o el ciberespacio, es una nueva forma de hacer realismo. La posmodernidad tiene este valor ambiguo, la constatación del fin de las utopías, de indefensión ante las *caras extrañas* que seguirán llegando a pesar del *fin de la Historia, la intemperie* [Achugar, 1994] de saber que no existe la protección de las grandes ideas, pero también la apertura a la posibilidad de una reconciliación con lo humano, con su miseria y su contradicción, que los *metarrelatos*, incluido el de la Revolución, habían marginado, con la intrahistoria fractal de los sujetos individuales, una oportunidad –quizás– final para el diálogo. Más allá de los juicios de valor literario sobre la obra– algunos partidarios de la ficción

histórica criticarían en la novela el que recree las imágenes superficiales del conflicto sin una indagación en las causas históricas— con la espectacularización de los hechos quizás pierda la novela la consistencia del documento histórico⁴. Pero afirmamos en su defensa que ése no parece ser en ningún momento su objetivo. Quizás esta lectura ambivalente, incómoda, del vacío de sentido de los hechos históricos, más aún, de los relatos contruidos a partir de los hechos por ambos bandos, *milicos* y *subversivos*, sea dolorosa para los apocalípticos del Nuevo Milenio y deje un regusto amargo al final de la risa. Existe, no obstante, en la novela un pesimismo melancólico del fin que nunca cede al sentimentalismo. Pero, más allá de todo ello, resultan interesantes las implicaciones filosóficas que suscita y la reflexión sobre la percepción de lo real y el olvido de los acontecimientos que el lector puede construir en su lectura, la vaga formulación de un reto para la sociedad uruguaya y el deseo de que, ahora sí, se lleve a cabo. Irrisión, lirismo, reflexión, violencia, ternura, configuran las *caras* de un narrador uruguayo que lleva a cabo un experimento muy interesante: la desautomatización de las versiones sacralizadas de los hechos históricos mediante la espectacularización paródica propia del discurso televisivo posmoderno. Esto es lo fantástico de la novela, el modo en que logra el realismo. *Caras extrañas*, además, nos parece que cobra para lectores ajenos a los hechos a que alude un sentido distinto, convirtiéndose en una alegoría de las transformaciones en la sensibilidad del hombre en la posmodernidad: Uruguay en 1969 es una pieza intercambiable con el resto de piezas fragmentadas del mundo, por eso, el final junto a la *Piazza Navona*, donde la fuente de los Cuatro Ríos, alegoría de un mundo globalizado. En los cuatro puntos cardinales, el tango, tan rioplatense como universal, se repite:

Yo sé que ahora vendrán caras extrañas / con su limosna de alivio a mi tormento /
todo es mentira, mentira este lamento / hoy está solo mi corazón. [Courtoisie, 2001, p.
142]

Caras extrañas, siguiendo el camino de la exploración lúdica, atravesada por un humor negrísimo, de las cicatrices escritas en la identidad uruguaya en conexión con lo global, es una novela afilada, que corta al que la lee, sin tesis, sin soluciones. Su filo está hecho de lenguaje. Los aportes de *Caras*, como los de sus novelas y relatos anteriores, convierten a Rafael Courtoisie en un nombre imprescindible, no ya para la poesía sino también para la narrativa rioplatense de los noventa.

⁴ No obstante la mayor parte de los personajes y episodios narrados parten de datos increíblemente reales, el autor pretendió en un principio una crónica periodística del hecho, según él mismo nos ha confesado, aunque después cambió de idea.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo, *La Biblioteca en ruinas, reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Trilce, 1994.
- AINSA, Fernando, “Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya”, en Spiller, R. (ed.), *Lateinamerika Studien n° 36, Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1995, pp. 389-408.
- AINSA, Fernando, *Del canon a la periferia, Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2002.
- AINSA, Fernando, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- ANDATCH, Fernando, *Signos reales del Uruguay imaginario*, Montevideo, Trilce, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988
- COURTOISIE, Rafael, *Caras extrañas*, Madrid, Lengua de Trapo, 2001
- COURTOISIE, Rafael, *Mar interior*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990
- COURTOISIE, Rafael, *Vida de perro*, Montevideo, Alfaguara, 1997
- COURTOISIE, Rafael, *Tajos*, Montevideo, Alfaguara, 1998
- De MATTOS, Tomás, “Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad”, en Kohut, K. (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1996, pp. 224-232
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- DELGADO APARAÍN, Mario, en Karl Kohut “El largo camino de la vida breve rioplatense”, *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1996, pp. 221-223
- ECO, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1984
- FRANCO, Jean, *Decadencia y Caída de la Ciudad Letrada: la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*, Barcelona, Debate, 2003
- HOPENHAYN, Martín, *Ni apocalípticos ni integrados, aventuras de la modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, FCE, 1994
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991
- MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, Mexico, FCE, 2002
- SCHULMAN, Ivan, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, Mexico, Siglo XXI, 2002
- VATTIMO, Gianni, “La posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, en Vattimo et al., *En torno al posmodernismo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 9-19.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la Modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1987.

**DE LA CIUDAD LETRADA A LA CIUDAD AUSENTE:
ESPACIO URBANO, CULTURA Y ESTADO EN UNA NOVELA DE RICARDO
PIGLIA**

DAVID MUIÑO BARREIRO
Universidad de Santiago de Compostela

La ciudad, en tanto que espacio simbólico atravesado por múltiples sistemas de signos, constituye el escenario privilegiado de las prácticas llevadas a cabo por el “grupo letrado” (Rama, 1984: 25) a lo largo del proceso de constitución de la nación-Estado argentino. Considerado como el eje fundamental de los proyectos de modernización surgidos desde el siglo XIX, el territorio urbano se convierte, desde la perspectiva letrada, en una metáfora central dentro de los discursos destinados a marcar las fronteras entre la “civilización” y la “barbarie”, concentrando los elementos principales vinculados a las formas de cultura derivadas de la élite burguesa y criolla. El ciclo de violencia originado por la institución del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) supone, no obstante, un momento de crisis en las relaciones entre el Estado y la clase letrada, la cual, a la vez que asiste al predominio de la cultura de masas, observa la ciudad como un espacio ajeno, ocupado por el discurso totalitario del régimen militar. En este contexto, *La ciudad ausente* (1992) despliega una narrativa basada en la reinterpretación tanto de las características del letrado como de su rol en la sociedad, una reformulación que encuentra en la desvinculación del Estado (y, en cierta medida, también de la ciudad) no sólo un modo de politización y compromiso sino también una nueva posibilidad de acceso al poder.

En una de las múltiples entrevistas que integran el libro *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia resume, así pues, a través de la narración de una anécdota acaecida tras su regreso a Argentina en 1977, los efectos de la acción represiva derivada de la institución del régimen militar sobre el funcionamiento de las relaciones sociales en el contexto urbano:

“En lugar de los viejos postes pintados de blanco que indicaban las paradas de colectivos han puesto unos carteles que dicen: «Zona de detención». Tuve la impresión de que todo se había vuelto explícito, que esos carteles decían la verdad. La amenaza aparecía insinuada y dispersa por la ciudad. Como si se hiciera ver que Buenos Aires era una ciudad ocupada y que las tropas de ocupación habían empezado a organizar los traslados y el asesinato de la población sometida. La ciudad se alegorizaba. Por lo pronto ahí estaba el terror nocturno que invadía todo y a la vez seguía la normalidad, la vida cotidiana, la gente que iba y venía. El efecto siniestro de esa doble realidad que era la clave de la dictadura” (2001: 107).

La alegoría de la ciudad se constituye a partir de la constatación de la transformación en ruina de las experiencias que conformaban la cotidianeidad asumida por todos los habitantes, de tal manera que éstas funcionan ahora únicamente como un simulacro que oculta la violencia desplegada por la dictadura. Siguiendo el testimonio de Piglia, la realidad urbana desvelada por el descubrimiento de los carteles establecidos por los militares se articula también en la novela en función de una dualidad que sitúa aquello que determina realmente el comportamiento de los individuos en un nivel no explícito, en el plano de la amenaza: “el peligro se percibía en el aire, (...), como si la ciudad estuviera a punto de ser bombardeada. Se perciben los signos de la muerte y del terror, pero no hay visiones claras de una alteración de las costumbres” (Piglia, 2003: 88). Transformada en el escenario de un ejercicio constante de simulación, la ciudad se

muestra como un ámbito de apariencias en el cual el único significado real resulta inexpresable hasta que irrumpe en la existencia de la comunidad mediante el horror de la sangre y los gritos. Así pues, el territorio urbano que registra la mirada del escritor argentino, modelo evidente del espacio representado en la novela, pierde su condición real para convertirse en el significante de la opresión llevada a cabo por el régimen militar: esto es, la ciudad se desvanece, está ausente¹, en tanto que el sentido que organizaba sus signos y experiencias es ocupado por la violencia del Estado.

La formalización del ámbito urbano en el que se desarrolla el texto de Piglia tiene lugar, de esta manera, a partir de un proceso de desrealización en el que, tal como señala Sergio Waisman, la ciudad es invadida “por el Estado y el mercado, por la herencia de la última dictadura militar y de los desaparecidos, y por la invasión de las ‘instantáneas’ y los simulacros de un neoliberalismo global” (2003: 8). La urbe textualizada que fija la actividad subversiva de la máquina narrativa del escritor ficcionalizado Macedonio Fernández es, por lo tanto, un espacio donde el discurso totalitario originado por el aparato estatal penetra la mayor parte de las zonas donde se establece la identidad colectiva de la comunidad. Tanto los movimientos y recorridos llevados a cabo en las calles de la ciudad como los textos producidos y difundidos por el invento macedoniano son controlados por los mecanismos de dominación creados por el poder institucional, por sus dispositivos de eliminación y reclusión. Con ello, la ciudad aparece como un ámbito opresivo en el que no sólo el espacio privado es objeto de vigilancia por parte del Estado sino que también se anula la posibilidad de concebir una huida hacia un medio rural imaginado como lugar natural y utópico, en tanto que éste se plantea también a modo de un territorio colonizado y destruido por la expansión del modelo urbano²: “Son todos drogadictos, en el campo. Alucinados. (...) En el campo no duermo. Para donde una mira hay droga y basura” (Piglia, 2003: 24).

Tal como indica Santiago Colás, la imposición del régimen militar se tradujo en una fragmentación total de lo social, hasta el punto de que, como consecuencia de la lógica autoritaria del Estado, los espacios que componían la geografía simbólica de la identidad comunitaria resultan radicalmente disgregados y privatizados (1994: 127). El carácter descentralizado del aparato represivo producido por la dictadura dio lugar, así, al surgimiento de una forma de violencia asumida por los individuos como absolutamente arbitraria, lo cual, a través de la presencia constante del peligro, originó a su vez el colapso de cualquier sentido de colectividad capaz de articular la convivencia de los individuos (Colás, 1994: 127). Dentro de un contexto en el que las acciones coercitivas impulsadas por el Estado se extienden por todos los ámbitos de la vida cotidiana, la máxima expresión del poder institucional deriva de la transformación de cada sujeto en una posible víctima y, a la vez, en un posible delator, circunstancia que neutraliza el establecimiento de relaciones y contactos entre los miembros de la comunidad. La generalización de la sospecha y la amenaza provocan, con ello, la

¹ Esta interpretación del título de la novela no es, obviamente, la única posible, hasta el punto de que diversos críticos buscan su explicación a través de la enfatización de la distancia entre la ciudad del texto y sus posibles referentes reales: “La ciudad trazada por Piglia no descansa en un referente cierto, de allí proviene su ausencia; no estaremos forzados a recorrer ahora las calles de la ciudad que se levanta a orillas del Plata. La ausente Buenos Aires de Piglia no pretende agregar a la mitología literaria de la urbe porteña” (Paz, 1999: 218). Asimismo, Donald L. Shaw enfoca dicho asunto desde las exigencias del género en el que se inscribe la novela: “El título de la novela, según Piglia mismo, tiene que ver con el hecho de que no pudo situar «una novela en registro fantástico» en una ciudad ‘realista’ ” (1999: 356).

² La representación dentro de la novela de la desaparición del campo como espacio utópico frente a la ciudad es estudiada por Ana María Barrenechea (2000) en su ensayo “Inversión del tópico del *beatius ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia” en *Ricardo Piglia*, ed. Jorge Fornet, Bogotá, Casa de las Américas, 2000, pp. 235–49.

descomposición de los vínculos de confianza necesarios para la constitución de una reacción popular efectiva, eliminando, como muestra la novela, los canales de comunicación que organizan habitualmente la circulación de la información entre los individuos: “La información estaba muy controlada. Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. «La única conexión soy yo», pensó Junior” (Piglia, 2003: 14).

Mediante el funcionamiento de un sistema de iluminación permanente, la ciudad representada en el texto de Piglia resulta un espacio de visibilidad total en el que se presenta como imposible el descubrimiento de zonas fuera del alcance de la vigilancia del Estado, un ámbito definido por un control absoluto dentro del cual la luz sirve para revelar los rasgos de los individuos ante los mecanismos de sometimiento y clasificación desarrollados por los esquemas disciplinarios. Transfigurado cada sujeto en un criminal objeto de una observación permanente por parte del Estado, la urbe representada en la novela evoca la estructura del “Panóptico” ideado por Jeremy Bentham, repitiendo el mismo efecto que Michel Foucault le atribuye a dicha construcción: “inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción” (1978: 204). La vigilancia constante que caracteriza la sociedad disciplinaria en la que viven los personajes de la obra de Piglia determina, en consecuencia, la internalización de los modelos de conducta exigidos por el Estado, de tal manera que la mayoría de los individuos continúan reproduciéndolos incluso cuando la presencia de los observadores –policías, vecinos, familiares, etc.– no es segura o se abre la posibilidad de realizar alguna maniobra de liberación³. Así pues, el cumplimiento de las condiciones de terror y atomización en las que se desarrolla la acción represiva del Estado no exige el uso continuado y explícito de la violencia sino que puede derivar de una coerción difusa capaz de prescindir de una expresión directa de la brutalidad, es decir, de una “ausencia” de violencia que escapa a la representación.

Los rasgos básicos de dicha sociedad disciplinaria se concentran, de esta forma, en la configuración del espacio opresivo que funciona como centro de la narración “Los nudos blancos”, la Clínica dirigida por el doctor Arana, lugar donde se lleva a cabo, además de la destrucción de los recuerdos personales de los internos, la transformación de su conducta en función de una adaptación a los esquemas de normalización promovidos por el Estado. El ámbito médico en el que se desarrolla el relato de la máquina remite, así, tanto al conjunto de espacios e instituciones –colegios, hospitales psiquiátricos, etc.– donde se produce el ejercicio de la disciplina como al relato médico⁴ promovido por la dictadura para la legitimación de la violencia aplicada sobre los grupos sociales opuestos a su instauración: “los militares aparecían en ese mito como el reaseguro médico de la sociedad. Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que

³ Recuérdese, en este punto, la figura del soldado japonés que se contrapone en la novela a la ficción plural de Macedonio Fernández. Dicho militar constituye, así, un ejemplo del sujeto dominado por la narración del Estado, en tanto que sigue comportándose según las directrices del relato institucional aún después del final del conflicto bélico en que se producía su intervención hasta el punto de prolongar su visión paranoica durante varias décadas.

⁴ Tal como señala el análisis de *Respiración artificial* de Kathleen Newman citado por Ágnes Cselik, el vocabulario médico también fue utilizado durante el régimen militar para aludir de manera indirecta a la violencia de la dictadura: “when one character mentions that another has been taken to hospital, «internada», the reader is to recognize, as would a leftist, that person has been disappeared (...) The reader knows that Maggi, the narrator’s uncle, is a leftist who has been disappeared by the security forces” (2000: 12–3).

había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado” (Piglia, 2001: 36). La utilización de la metáfora del cuerpo enfermo como expresión de la historia nacional⁵ sirve, por lo tanto, para la justificación del discurso autoritario elaborado por el régimen militar, el cual se presenta como la única solución para el restablecimiento de un orden presuntamente destruido por las actuaciones políticas previas, como una figura médica que ve en el dolor un sacrificio necesario para la obtención de la salud simbólica planteada por la narración estatal. De este modo, el sometimiento de los cuerpos⁶ de los oprimidos por el poder estatal reproduce, tal como apunta Piglia, en un nivel individual las actuaciones brutales desplegadas por la dictadura, fijando en la figura de las víctimas la marca de los signos impuestos por los militares en la conformación del discurso histórico, destruyendo los restos de los cadáveres al igual que las huellas de la memoria colectiva.

La Clínica descrita en “Los nudos blancos” reúne, así, junto a los significados derivados del relato médico creado por el régimen militar, las estructuras materiales exigidas para la represión y la vigilancia de los sujetos internados en el espacio opresivo regido por el doctor Arana: “La Clínica era una gran construcción rectangular, diseñada por zonas y pabellones, como una cárcel. (...) Cada zona tenía su propio comando y su propio sistema de vigilancia. Las pequeñas cámaras filmadoras estaban en el techo” (Piglia, 2003: 68). Los instrumentos y mecanismos utilizados para vigilar a los internos son completados, asimismo, por el tratamiento puesto en práctica por el doctor Arana, un procedimiento basado en la aplicación de drogas para la eliminación de los delirios producidos por la mente de los sujetos recluidos en la Clínica: “El tratamiento consistía en convertir a los psicóticos en adictos. Las drogas se administraban cada tres horas. La única manera de normalizar un delirio era construirle una dependencia extrema” (Piglia, 2003: 66). El deseo de normalización que subyace a la actividad médica de la Clínica se instituye sobre la eliminación de la locura como búsqueda de una verdad alternativa a la razón del Estado, sobre la neutralización de la demencia que conecta a la protagonista del relato, Elena Fernández, con la imaginación paranoica y desplazada de la máquina de Macedonio.

La mujer que protagoniza la narración de “Los nudos blancos” vive dividida, en este sentido, entre dos realidades diferentes en las que desarrolla diversas formas de resistencia frente a la imposición del sentido de la realidad establecido desde el espacio disciplinario de la Clínica: “Era una loca que creía ser una mujer policía a la que obligaban a internarse en una clínica psiquiátrica y era una mujer policía entrenada para fingir que estaba en una máquina exhibida en la sala de un Museo” (Piglia, 2003: 67). Los delirios psicóticos de Elena transforman el espacio construyendo una topología virtual, de tal forma que, mientras se convierte en el objeto de un interrogatorio llevado a cabo por el doctor Arana, fantasea sobre una fuga a través del subsuelo del Mercado

⁵ En su ensayo *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag analiza los significados creados en torno al cáncer como metáfora política: “Decir de un fenómeno que es como un cáncer es incitar a la violencia. La utilización del cáncer en el lenguaje político promueve el fatalismo y justifica medidas ‘duras’ – además de acreditar la difundida idea de que esta enfermedad es forzosamente mortal. Nunca es inocente el concepto de enfermedad, pero cuando se trata de cáncer se podría sostener que en sus metáforas va implícito todo un genocidio” (1984: 125). Asimismo, Jorge Salessi rastrea en su libro *Médicos, maleantes y maricas* la manera cómo los intelectuales argentinos, desde Echevarría hasta Ingenieros, articulan un código higiénico-simbólico que trataba de curar todo fenómeno considerado como una enfermedad, desde la fiebre amarilla hasta la delincuencia y la homosexualidad.

⁶ Nuria Girona Fibla comenta la caracterización del cuerpo en *Respiración artificial*, destacando la naturaleza fundamentalmente textual que lo define: “El cuerpo sucumbe al lenguaje: hablarlo es hacerlo presente y ausentarlo, asignarle una consistencia (palabras, giros, tics) y decretar, al mismo tiempo, que esa consistencia no es más que la de la predicación. El cuerpo es el objeto de una exclusión y una afirmación: su adelgazamiento es la condición de su decir” (1995: 158).

del Plata y las galerías de los subterráneos, una huida imaginaria emprendida junto a otro personaje marginal, Luca Lombardo, testigo del horror producido por la violencia estatal: “mataron chicos, mujeres, los hombres tenían que mostrar la palma de las manos, si se veía que eran trabajadores los fusilaban ahí mismo. (...) Muchos se escaparon a las islas y están en los pajonales” (Piglia, 2003: 69-70). El destino final de dicho viaje es, así pues, una isla en la que, según la información obtenida por Luca Lombardo, se refugian aquellos que son perseguidos por las fuerzas represivas del Estado, una isla en la que se sitúan las últimas esperanzas de resistencia y subversión: “Le habían hablado de la isla de Finnegans, bien adentro del Paraná, del otro lado del río Liffey, quizás alcanzaran a llegar. Estaba poblada de anarquistas, hijos y nietos de los colonos británicos” (Piglia, 2003: 73). Citada por primera vez dentro de la fantasía psicótica de la protagonista de “Los nudos blancos”, dicha isla pasa a funcionar como la representación privilegiada de un espacio de libertad ajeno al control del Estado, hasta el punto de constituir el centro de una de las narraciones más recientes de la máquina, un relato que condensa los signos fundamentales del proyecto utópico del invento macedoniano:

“En uno de los últimos relatos aparece una isla, al borde del mundo, una especie de utopía lingüística sobre la vida futura. Un sobreviviente construye una mujer artificial. Es un mito-dijo Ana [Lidia Plurabelle]–, un relato fantástico que circula de mano en mano. El naufrago construye una mujer con los restos que le trae el río. Y ella se queda en la isla después que él muere, esperando en la orilla, loca de soledad, como la nueva Robinson” (Piglia 2003: 106).

El ámbito insular que da sentido a la narración titulada “La isla”, réplica del espacio en el que se produce el encuentro final entre Junior y Russo⁷, designa un territorio constituido como un exterior absoluto, un “afuera” que, siguiendo la tradición del relato fundador de Tomás Moro y vinculándose a la matriz formal del viaje utópico, se independiza de la sociedad real para mostrar un universo imaginario donde se materializan los rasgos de una comunidad ideal. Así pues, la isla se presenta como un ámbito puramente textual en el que, sin embargo, las lenguas no duran más allá de unos pocos días, sucediéndose como “un pájaro blanco que en el vuelo va cambiando de color” (Piglia, 2003: 119), transformándose constantemente sin que los habitantes del espacio insular lleguen a percatarse de sus metamorfosis: “Cuando decimos que el lenguaje es inestable, no estamos hablando de una conciencia de esa modificación. Es necesario salir de allá para percibir el cambio.” (Piglia, 2003: 119). Las impresiones y experiencias acumuladas por los individuos que ocupan la isla se disuelven, por tanto, al mismo tiempo que las lenguas a través de las cuales se conformaron, hasta el punto de que todo lo que existe en la isla se define por el carácter inestable del lenguaje: “A veces llegan cartas escritas con signos que ya no se comprenden. A veces un hombre y una mujer son amantes apasionados en una lengua y en otra son hostiles” (Piglia, 2003:121). En este sentido, tal como indica Idelber Avelar, todos los esfuerzos dirigidos hacia la fijación del lenguaje se enfrentan al fracaso, ya que ninguno de los miembros de la comunidad ha conseguido crear un sistema semiótico que permita mantener los

⁷ Tanto el contexto espacial del relato de la máquina como la isla en la que se reúnen Junior y Russo remiten a un referente histórico, la comuna conformada por Macedonio Fernández junto a varios intelectuales en Paraguay: “¿Cómo no recordar la comuna que Macedonio Fernández, Julio Molina y Vedia y algunos más (entre ellos el padre de Borges) intentaron fundar en una isla del Paraguay? De esa experiencia queda *La nueva Argentina*, el libro que Molina y Vedia escribió veinte años después. Y toda la obra de Macedonio. Que puede ser leída como la crónica de esa sociedad utópica. Los papeles de Macedonio Fernández son el archivo de una sociedad utópica” (Piglia, 2001: 123).

mismos elementos con el mismo significado a lo largo del tiempo (2000: 172), resultando imposible la confección de un diccionario bilingüe que diese lugar a la comparación entre las lenguas: “la traducción es imposible, porque sólo el uso define el sentido y en la isla conocen siempre una lengua por vez” (Piglia, 2003: 124).

Partiendo de la naturaleza discursiva que caracteriza la realidad representada en el relato, incluso la configuración del espacio instaurada por los miembros de la comunidad isleña está determinada por el lenguaje, con lo cual la categoría de lo extranjero asume también un carácter marcadamente lingüístico: “Piensan la patria según la lengua. («La nación es un concepto lingüístico.») Los individuos pertenecen a la lengua que todos hablaban en el momento de nacer” (Piglia, 2003: 122). Lenguaje y espacio se unen, en consecuencia, como expresiones paralelas de las formas de desestabilización que definen la isla, conectándose en la manifestación de la sensación de pérdida compartida por todos los habitantes de la isla:

“Los antepasados hablan de una época en la que las palabras se extendían con la serenidad de la llanura. Era posible seguir el rumbo y vagar durante horas sin perder el sentido, porque el lenguaje no se bifurcaba y se expandía y se ramificaba, hasta convertirse en este río donde están todos los cauces y donde nadie puede vivir, porque nadie tiene patria” (118).

Finalmente, la isla, “poblada de ingleses y de irlandeses y de rusos y de gente que ha llegado de todas partes, perseguidos por las autoridades, amenazados de muerte, exiliados políticos” (116-7), se funda sobre la referencia constante del *Finnegans Wake* joyceano, el único libro que sobrevive en todas las lenguas: “La única fuente escrita en la isla es el *Finnegans Wake*, al que todos consideran un libro sagrado, porque siempre pueden leerlo, sea cual fuere el estado de la lengua en que se encuentren” (132). Espejo evidente de la isla, el *Finnegans Wake* joyceano constituye también la imagen fundamental de los procesos textuales desarrollados por la máquina literaria que se sitúa en el centro de *La ciudad ausente*, una máquina cuya voz delirante se hace visible al final del texto de Piglia. El discurso cambiante y dinámico que surge de la obra de James Joyce se transforma, así, en el testimonio enloquecido del invento macedoniano, el cual, desde el oscuro espacio delimitado por un Museo ya clausurado, sueña con alcanzar el territorio utópico y liberador de la isla:

“extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí” (168).

Frente al lenguaje unívoco y monológico establecido por el Estado y al espacio disciplinario conformado tanto por la ciudad ocupada por los signos totalitarios como por el ámbito médico de la Clínica, la máquina exhibe un discurso plural y abierto que busca fundirse con los paisajes textuales de la isla de *Finnegans*. La novela de Piglia se cierra, de esta manera, con una afirmación⁸ esperanzada de la posibilidad de alcanzar la otra orilla, de encontrar un ámbito utópico ajeno al espacio urbano donde seguir resistiendo frente a la violencia y el horror originados por el Estado. Desde la posición

⁸ El final de *La ciudad ausente* supone una reescritura del final del *Ulises* joyceano, obra que concluye también con la enunciación de un “sí” total por parte de un personaje femenino –Molly Bloom–. Para una interpretación de los posibles significados del cierre de la novela de James Joyce, véase Derrida (1991).

marginal del perseguido por fuerzas represivas estatales a la subjetividad desviada de la figura femenina, los procesos alternativos de significación propuestos por la novela de Piglia designan una práctica letrada de la diferencia que afronta la disolución de los paradigmas totalitarios impuestos por el discurso asfixiante del régimen militar argentino. Frente al desvanecimiento del sentido histórico provocado por las transformaciones del capital, *La ciudad ausente* propone una forma de historicidad que surge de la enfatización desde la clase letrada de la heterogeneidad tanto de los vínculos producidos por la colectividad como de los relatos e identidades que circulan por ella. De esta manera, la máquina literaria de Piglia, al igual que el invento fantástico de Macedonio Fernández, anuncia los elementos de una política futura, las coordenadas de una isla, de un espacio exterior en el que tenga lugar la relectura de las postmodernidades que integran el sistema global.

BIBLIOGRAFÍA

- AVELAR, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- BARRENECHEA, Ana María (2000): "Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", en *Ricardo Piglia*, ed. Jorge Fornet, Bogotá, Casa de las Américas, pp. 235-49.
- COLÁS, Santiago (1994): *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*, Durham, Duke UP.
- CSELIK, Ágnes (2000): *El secreto del prisma. La ciudad ausente de Ricardo Piglia*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- FOUCAULT, Michel (1978): *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prision*, 3ª ed., trad. Aurelio Garzón del Camino, Madrid: Siglo XXI.
- GIRONA FIBLA, Nuria (1995). *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, Valencia, Universidad de Valencia.
- PAZ, Marcelo (1999): "Narrativa y máquina-deseante en *La ciudad ausente* de Piglia" *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 49-50, pp. 217-24.
- PIGLIA, Ricardo (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.
- (2003): *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama.
- RAMA, Ángel (1984): *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte.
- SALESSI, Jorge (1995): *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- SHAW, Donald L. (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, 6ª ed., Madrid, Cátedra.
- SONTAG, Susan (1984): *La enfermedad y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, Barcelona: Muchnik.
- WAISMAN, Sergio (2003): "De la ciudad futura a la ciudad ausente: La textualización de Buenos Aires" *Ciberletras* 9 (julio 2003) <<http://www.ciberletras.com>> 10 de enero de 2005.

HAROLDO QUINTEROS Y LOS TIEMPOS DE LA ESCRITURA TESTIMONIAL

JAUME PERIS BLANES

Universitat de València, Université d'Antananarivo

El periodista Rolando Carrasco, prisionero en varios de los campos de concentración que tras el violento Golpe de Estado de 1973 se pusieron en marcha en Chile¹, describe en su testimonio *Prigué* (epítome de Prisionero de Guerra) la función de ligamen comunitario que ciertas prácticas narrativas desempeñaron en el interior del campo de Chacabuco:

“Encerrados desde las ocho de la noche hasta las siete de la mañana del día siguiente los 18 hombres en dos piezas de 4X4, comunicadas por el hueco de la puerta interior desaparecida, encontramos que una buena forma de postergar el aburrimiento consistía en rotar protagonizando un relato. Uno cada noche. Narración de absoluta libre elección y partiendo de la inspiración del de turno comenzaba en un momento cualquiera de la vida: recuerdos personales, sucesos vividos o escuchados, ensueños, planes; deslizando el borde exterior del apresamiento, eludiendo remover costras todavía blandas. Terminaban con el agotamiento del tema o con los ronquidos de los auditores”².

De ese modo, en aquellos campos en los que era posible organizar una cierta cotidianidad y los presos tenían la posibilidad de organizar actividades³, la narración funcionaría como el pilar de nuevas formas compensatorias de la colectividad: un narrador se dirigía a una comunidad de oyentes a los que entregaba la puesta en relato de alguna de sus experiencias. Que esa comunidad surgiera en unas condiciones enormemente precarias y hostiles a esa construcción de lazos afectivos y políticos no hacía sino reforzar el valor de esas prácticas como estrategia de supervivencia a través de la cual trataría de elaborarse de algún modo, y en su propia inmediatez, la experiencia concentracionaria.

Tal como indica el testimonio de Carrasco, la estructura de esas reuniones partía, además, de una matriz organizativa bien diferente a la que regía el resto de las actividades en el campo –fundamentalmente los trabajos forzados–: ningún tipo de relación jerárquica ordenaba la circulación de la palabra. Por el contrario, la estructura circular de las narraciones producía una distribución de las tomas de palabra que implicaba una participación real de todos los sujetos, en un espacio en el que los roles de narrador y oyente se intercambiaban. De ese modo, no se trataba solamente de generar lazos comunitarios entre los detenidos, sino de hacerlo de un modo radicalmente opuesto a aquel que ordenaría las identidades colectivas bajo el pinochetismo: es decir, de un modo democrático y participativo, en el que la producción discursiva no se hallara monopolizada por ningún componente del grupo, sino que, por

¹ Rolando Carrasco fue detenido el mismo día del golpe. Lo aprendieron junto a su compañera, Anita Mirlo, mientras se hallaba en su puesto de director de la radio Luis Emilio Recabarren de la Central Única de Trabajadores. Lo condujeron al Ministerio de Defensa y de ahí al Estadio Chile, luego al Estadio Nacional y más tarde a Chacabuco, Tres Álamos, Puchuncaví, Ritote y otra vez Tres Álamos

² Carrasco, Rolando. (1977) *Prigué*. Moscú: Novosti. Pág. 131.

³ Por supuesto que no en todos los campos de concentración ellos devendría posible, constituyendo algunos de ellos –caso de Tejas Verdes, Villa Grimaldi o la Casa Juan Domingo Cañas, entre muchos otros– verdaderos infiernos de incomunicación y tortura sistemáticas en los que los detenidos–desaparecidos carecían de cualquier posibilidad de intercambio entre ellos.

el contrario, su modo de funcionamiento tuviera como principio constructivo la extensión a todos los prisioneros de la posibilidad de articular un discurso sobre la experiencia propia.

Es decir, en el espacio en el que la experiencia llegaba al punto límite de lo traumático –y por tanto de lo susceptible de entrar en el discurso– estas *reuniones narrativas* constituyeron una de las formas en las que los prisioneros trataban de rearticular una posición como narradores de su propia experiencia: es decir, como trataban de construir de un modo incipiente una posición de testigo que dijera *yo* y pusiera en relación a él una serie de acontecimientos en los que reconocía que su subjetividad se hallaba involucrada.

El hecho de que las experiencias vividas en el interior del campo no formaran parte del material narrativo del que se nutrían los relatos –“deslizándose el borde exterior del apresamiento, eludiendo remover costras todavía blandas”, señalaba Carrasco– era más que comprensible. No me parece gratuito pensar que la experiencia radical que estaban viviendo, sin embargo, debió penetrar en esos relatos de otro modo: de alguna forma, las experiencias traumáticas de la dinámica concentracionaria, si bien no eran representadas explícitamente, se incluían en esos relatos a través de su exclusión deliberada y consciente, que marcaba una preocupación extrema por aquello que todavía era demasiado sensible para permear el discurso, pero que sin embargo estaba ahí, presionándolo desde fuera.

De hecho, sus testimonios darían una importancia central al rol que en ese sentido desempeñaron las reuniones anteriormente comentadas, los seminarios y las discusiones organizadas en el interior de los campos. En el texto de Sergio Bitar (1987) sobre su estancia en Isla Dawson, por ejemplo, se haría especial hincapié en el proceso de organización de esas actividades, como modo de hacer frente a la fractura de la temporalidad que la lógica concentracionaria producía. Así, la organización de grupos de estudios y demás reuniones, cumplía el rol de generar una cierta idea de cotidianidad y permitir así que los sujetos prisioneros comenzaran a reinscribir sus vivencias en una experiencia de la temporalidad.

“Necesitábamos actividades que nos absorbieran tiempo. Trabajos que exigieran un ordenamiento, un esfuerzo sistemático de varias horas diarias y de los sábados y los domingos, para que la mente no divagara y así no se planteara el dramatismo de la situación en que estábamos sumidos”⁴.

Por supuesto que esa necesidad no tuvo nada que ver con el escapismo, sino con la voluntad de reconstruir los lazos afectivos y políticos entre los prisioneros y de abrir espacios en los que la experiencia concentracionaria pudiera ser pensada y reflexionada en comunidad. Es decir, de abrir en el interior del campo un espacio que le era constitutivamente exterior, para tratar de rearticular en él todo lo que su presencia había roto. Esa lógica sería explícita y recurrentemente tematizada por la gran mayoría de los testimonios de supervivientes, especialmente aquellos que trataban de incidir en el campo de lucha del exilio chileno.

Pero quizás el texto que mejor condensara, en su propia materia narrativa, las diferentes problemáticas que todo ello abría fuera el *Diario de un preso político chileno*, de Haroldo Quinteros, publicado en 1979 por las Ediciones de La Torre, en Madrid, y que efectivamente recogía las notas tomadas en forma de diario en el interior del campo de concentración de Iquique y en la Penitenciaría de Santiago entre el 5 de diciembre de 1973 y el 5 de febrero de 1974. Señalaba su autor en el prólogo de 1979 que “no he

⁴ Bitar, Sergio. (1987) *Isla 10*. Santiago de Chile: Pehuén. Pág. 95.

cambiado nada del original, ni he corregido notorias faltas de estilo. Es lo de menos. Este ‘Diario’ no fue escrito con ese propósito”⁵, vinculando de ese modo el valor de su texto, como era lógico, a sus extraordinarias condiciones de escritura.

La preciosa singularidad de este texto residía, sin duda, en el modo en que en las notas de Quinteros se entrecruzaban dos temporalidades diferentes, que no dejaban de entrar en colisión a lo largo de todo el *Diario*. Habiendo sido escrito tras su traslado al campo de Iquique –tras pasar por el Regimiento de Telecomunicaciones y Pisagua en los meses de septiembre y octubre– en él Quinteros trataba de reconstruir narrativamente su experiencia desde el momento del Golpe hasta llegar allí, y analizar todo lo sucedido en su paso por los campos anteriores. De ese modo, la temporalidad de la experiencia en el campo de Iquique, rigurosamente contemporánea del tiempo de la escritura, se entrecruzaba con la de la reconstrucción narrativa del pasado inmediato, que se veía continuamente interrumpida por la irrupción de la dinámica concentracionaria de Iquique, y por las experiencias que, en el momento de la escritura, sucedían a Quinteros.

Desde el principio, más que tratar de consignar la experiencia diaria en Iquique, el *Diario* se ponía como tarea reconstruir el recorrido y las vivencias que le habían llevado hasta allí, dando un lugar secundario a los elementos de la inmediatez del campo:

“Iquique, 5 de diciembre 1973.

Anteayer llegamos a Iquique, y es la primera vez que puedo escribir. Tenía unos deseos enormes de hacerlo, desde Pisagua.

¿Por dónde empezar? Estoy cansado, pero no apagan la luz de la celda, he conseguido papel y lápiz y tampoco puedo dormir. (...) Si tuviera que empezar de alguna forma tendría que ser desde el comienzo de mi vida, por lo menos desde el comienzo de mi vida en política, desde que era un adolescente. Sé, sin embargo, que tendré tiempo de sobra para esos detalles, y me urge hablar de lo que ha ocurrido ahora último”⁶.

Así, si bien el objetivo declarado del diario era reconstruir narrativamente el trayecto que le había llevado hasta allí, las condiciones de vida en el campo emergían al señalar el modo en que podía llevarse a cabo la escritura. De esa forma, Quinteros trataría de organizar en continuidad mediante un trabado relato los episodios ocurridos desde el día anterior al Golpe, vinculando directamente su condición de activista popular al hecho de convertirse en objeto de la represión. Así, el relato de su detención era precedido por las reuniones de deliberación con otros miembros del Partido Socialista de Iquique en las que trataban de hallar alguna solución al Golpe inminente que ya en los días anteriores se anunciaba.

Pero las primeras notas (más de tres páginas) tomadas en la noche de ese 5 de diciembre, y en las que se sentaban los antecedentes del relato que se desarrollaría en las notas que le seguían, se cerraban con la emergencia, de nuevo, de las condiciones de existencia en el campo que determinaban la escena de escritura:

“Ya es imposible seguir ahora. Es raro que nos dejen solos. Estoy seguro de que esto va a cambiar. Pero ya todos duermen y yo no doy más. Seguiré mañana. Por lo menos hay dónde y cómo ‘fondear’ estos papeles”⁷.

⁵Quinteros, Haroldo. (1979) *Diario de un prisionero político chileno*. Madrid: Ediciones de la Torre. Pág. 11

⁶ *Op. Cit.* Pág. 20.

⁷ *Op. Cit.* Pág. 22.

Ese choque de temporalidades diferenciadas atravesaría todo el *Diario*, dando la impresión de que la reconstrucción narrativa de la experiencia en Telecomunicaciones y Pisagua tenía como objetivo siempre demorado alcanzar el tiempo en que se desarrollaba la escena de la escritura, y que a través de recurrentes insertos interrumpía constantemente la otra, como el resto no declarado de una realidad inasumible que el prisionero decidía no afrontar directamente, sino a la que, por el contrario, trataba de dar sentido a través del relato de las experiencias que le precedían. Diversos elementos interconectaban, sin embargo, esas dos temporalidades: “Esa noche comenzó un resfriado que luego se transformaría en bronquitis cuyas secuelas todavía me duran” (6 de diciembre)⁸.

Poco a poco el tiempo de la escritura iría ganando espacios en el texto, localizándose especialmente en los párrafos inicial y final de cada jornada del diario, pero presentándose siempre como un elemento secundario para los intereses de Quinteros, subordinado a la reconstrucción narrativa que trataba de llevar a cabo: “El número de presos ha aumentado de tal manera que apenas nos dan una sopa aguada con una papa o un hueso. Pero en fin, ya hablaremos de eso. Seguiré con Pisagua” (8 de diciembre)⁹; “Después de solucionar problemas de papel y de dejar de escribir unos días para evitar las continuas frasecitas: ‘¿qué escribes tanto?’, prosigo. Después de todo, es lo único que podemos hacer aquí y además debo hacerlo” (15 de diciembre)¹⁰.

Del otro lado, el proyecto narrativo de reconfiguración de la experiencia anterior al internamiento en Iquique ponía un especial énfasis en la reconstrucción del ambiente ideológico de la izquierda vinculada a la Unidad Popular, tanto en las horas anteriores al Golpe como en sus intercambios en el interior de los campos de Telecomunicaciones y Pisagua. De hecho, Quinteros reconstruía en sus notas las conversaciones, discusiones y análisis desarrollados en común con sus compañeros, tomándolos como elementos previos para un análisis ideológico y crítico de los errores del proyecto popular y de las condiciones de posibilidad para la emergencia del ‘fascismo’¹¹.

Así, sus diarios eran en buena parte un hilado de conversaciones en las que se expresaban los diferentes puntos de vista de las diversas militancias, al tiempo que se pensaba en los posibles marcos de interpretación del proceso que estaba teniendo lugar y en las experiencias históricas que podían servir de referencia para experiencias futuras —llegando a proponerse, en diferentes ocasiones, el proyecto maoísta como eje a partir del cual pensar el proceso socialista en las economías periféricas.

Pero ese proyecto analítico se vería obturado también, en diferentes ocasiones, por la emergencia de la escena en que se estaba desarrollando la escritura, desvelando la profunda dificultad de Quinteros para organizar, en el interior del campo de Iquique, una relación narrativa que hiciera, en sí, inteligible su situación en tanto preso:

“23 de diciembre.

Se me ha armado una confusión terrible. He escrito ayer nuestras aventuras en la cárcel de Iquique, y para no perder el hilo las continuaré. El relato de Pisagua esperará hasta mañana, o cuando se pueda. Quizás tenga que cortarlo definitivamente. Ya han empezado seriamente los trabajos en la medida que he anotado ayer. Me ha dado por trabajar la madera y eso me hace descansar

⁸ *Op. Cit.* Pág. 27.

⁹ *Op. Cit.* Pág. 35.

¹⁰ *Op. Cit.* Pág. 42.

¹¹ Esa denominación a todas luces inexacta para categorizar el régimen militar chileno serviría sin embargo, en los primeros tiempos, para cohesionar las luchas contra él integrándolas en el paradigma internacional del antifascismo.

mucho, ‘tomar caldo de cabeza’ en menor cantidad, y con suerte hasta podría vender algo, a través de la Iglesia. Pero en fin, seguiré con los otros papeles”¹².

De ese modo, la propia escritura se convertía en espacio y en objeto de reflexión sobre sí misma, tematizando el proceso de elaboración de la experiencia que en ella tenía lugar, frente a otras actividades que permitían al prisionero suspender el carácter asfixiante de la dinámica concentracionaria, aminorar el ‘caldo de cabeza’ que atosigaba su experiencia. Incluso el recurrente desfasaje entre las dos temporalidades a las que he hecho referencia aparecía tematizado como uno de los elementos fundamentales de la relación del prisionero con la escritura, deteniéndose en diferentes momentos sobre ella y explorando el hiato existente entre ambas.

De hecho, poco a poco los insertos que hablaban de la experiencia inmediata en el campo de Iquique irían haciéndose cada vez más presentes¹³ pero sin embargo el hiato entre ambas experiencias aún se mantendría, sin que la reconstrucción narrativa alcanzara nunca la temporalidad de la situación de escritura. De hecho, era el mismo día en que se daba cuenta del inminente traslado desde Iquique hasta la Penitenciaría de Santiago (“Acaban de comunicarnos que mañana nos llevan a Santiago, a la Penitenciaría” 28 de enero, 84) cuando Quinteros mostraba su interés explícito por describir la dinámica de Iquique, aunque lo hiciera de forma más que peculiar, complejizando aún más el cruce de temporalidades que atravesaba todo el *Diario*:

“Todos estos días no he hecho nada sino entretenerme haciendo figuritas de madera y dibujos. Escribir me ha cansado, y hasta me puso sumamente tenso durante la primera quincena de enero. Creo que aquí dejaré de escribir, y quizás, si se puede, seguiré en Santiago. Agregaré al orden que hago de estas hojas, una que escribí el 22 de diciembre.

Aquí está:

22 de diciembre.

Ya está bueno que hable de esta cárcel de Iquique. Estamos hacinados en una sola celda, digamos, unos 40 presos políticos. Pero es mejor que en Pisagua. En el día no hago sino conversar con los presos comunes, para conocerlos...” (4 de enero)¹⁴.

Ya en la jornada del 23 de diciembre, como puede leerse más arriba, Quinteros había consignado la existencia de estas páginas destinadas a la descripción de Iquique (“Se me ha armado una confusión terrible. He escrito ayer nuestras aventuras en la cárcel de Iquique, y para no perder el hilo las continuaré”)¹⁵, pero es sintomático que fuera sólo en este momento, cuando se anunciaba su traslado a la Penitenciaría de Santiago, cuando se decidiera a incluirlas en el *Diario*, como modo, quizás, de taponar ese hiato omnipresente entre la reconstrucción narrativa de su llegada hasta allí y la emergencia de elementos que hicieran referencia a las condiciones en que se

¹² *Op. Cit.* Pág. 22.

¹³ “Hoy, cuatro de enero, Nora cumple 26 años, y no tengo nada que darle. Mañana, día de visita, deberá conformarse con verme. Pobre mi mujer, cuando le dije el primer día que nos vimos, después de casi cuatro meses de dolorosa separación, que se considerase libre, que preso sólo estaba yo y no ella, que podrían pasar muchísimos años de cárcel o hacerme desaparecer, que tratara de rehacer su vida, me dio un bofetón y lloró amargamente, más amargamente que cuando le dijeron que había sido fusilado. Me dijo ‘contigo están presos todos sus seres queridos, y yo más que todos’. Aunque se que siempre la quise mucho, esa vez creo que lo supe realmente. Supongo que en eso consiste el castigo que me impone la burguesía, y nada más: el privarme de ella” (4 de enero, 54).

¹⁴ *Op. Cit.* Pág. 84.

¹⁵ *Op. Cit.* Pág. 44.

desarrollaba la escritura: como si ambas, en la dinámica del texto, no pudieran nunca coincidir.

Ese continuo diferimiento del encuentro entre ambas temporalidades creo que da cuenta de la dificultad, por una parte, de enfrentar directamente la experiencia de la dinámica concentracionaria en el tiempo en que estaba siendo vivida, y al mismo tiempo la imposibilidad de reconstruir la experiencia reciente sin que algo de esa situación inasumible hiciera acto de presencia en el discurso, cortocircuitando su hilazón narrativa, a través de la emergencia de esos restos precarios y desarticulados de la conflictiva situación de escritura.

Así, el *Diario* de Quinteros condensaba ya algunos de los problemas mayores con los que los supervivientes deberían enfrentarse a la hora de poner en discurso la experiencia traumática vivida en los campos de concentración. Las diferentes producciones simbólicas producidas por los presos en el interior de los campos de concentración tuvieron ya que hacer frente, en el interior de la dinámica concentracionaria, a los impasses que se establecen en la relación entre el acontecimiento traumático, su puesta en discurso y la subjetividad que se hace garante de ese proceso. Ello no es de extrañar, pues los presos se enfrentaban a un reto de apariencia imposible y que constituiría, en sí, el desafío mayor de la enunciación testimonial: construir una posición (subjetiva) para hablar sobre el proceso mismo que amenazaba con derruir por completo su subjetividad y hacerlo, además, desde el interior de ese derrumbe¹⁶.

¹⁶ He desarrollado ampliamente esta idea de la construcción de un lugar imposible de enunciación en los testimonios de los supervivientes de los campos de concentración en Peris Blanes (2005).

BIBLIOGRAFÍA

BITAR, Sergio. (1987) *Isla 10*. Santiago de Chile: Pehuén.

CARRASCO, Rolando. (1977) *Prigué*. Moscú: Novosti.

PERIS BLANES, Jaume (2005) *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

QUINTEROS, Haroldo. (1979) *Diario de un prisionero político chileno*. Madrid: Ediciones de la Torre.

LO CERCANO EN LA DISTANCIA: JUAN DE MAIRENA DE ANTONIO MACHADO EN *MANUAL DEL DISTRAÍDO* DE ALEJANDRO ROSSI

MARÍA PIZARRO PRADA
Universidad de Salamanca

Hay hombres, decía mi maestro, que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto, como en todo.

JUAN DE MAIRENA

Entre la redacción de *Juan de Mairena* de Antonio Machado y *Manual del distraído* de Alejandro Rossi existen cerca de 40 años, muchos kilómetros y dos culturas. Antonio Machado publica las enseñanzas de su apócrifo entre los años 1936 y 1939, mientras que *Manual del distraído* ve la luz en México en 1978, siendo los dos parte de reflexiones anteriores. Machado, conocido como el poeta español, es también prosista; Alejandro Rossi, el filósofo nacido en Italia –ahora mexicano–, es también escritor. Hablamos, pues, de dos culturas, dos literaturas y dos libros con casi 40 años de diferencia entre ellos. Y, aun así, hay una gran proximidad en esta distancia.

Cuando uno se acerca a la crítica establecida en torno a *Manual del distraído*, el adjetivo que siempre se repite es “inclasificable”. Efectivamente, el volumen de Rossi se compone de 32 fragmentos y prosas diversas que van desde el cuento breve, al brevísimo, de la crítica a la reflexión, de ahí al aforismo. Así, el también escritor mexicano, Salvador Elizondo, destaca el carácter extraño del nuevo libro en el periódico *Unomásuno* en el año de su publicación: “un discurso nunca cabalmente clasificable dentro de los géneros de la preceptiva literaria” (Mutis, 1997: 20). Elizondo recuerda, asimismo, la procedencia de Rossi de la filosofía y resalta la extraordinaria capacidad del escritor para construir un libro que se adscribe, esencialmente, a la literatura: “Filósofo de profesión, Rossi nos advierte desde la primera página que prefiere la literatura y en todo el libro, aun en aquellas partes que tratan de temas alejados de la literatura y hasta de la literatura de género, no se desdice de esta preferencia” (Mutis, 1997: 21).

Elizondo, vemos, expone la diferencia que establece *Manual del distraído* en relación a libros fácilmente encasillables en un género. Pero quizá la mejor crítica del libro que nos ocupa está hecha, indirectamente, por el propio autor. Así, Rossi escribe una reseña sobre *Reloj de Atenas* de Jaime García Terrés en 1978. Sus consideraciones sobre este volumen, publicado poco antes que el suyo, son significativas, pues se trata de un texto afín a su manera de concebir la literatura. Las conclusiones que saca con respecto al texto de Terrés son perfectamente aplicables a *Manual del distraído*:

Un libro, entonces, que informa, critica, cuenta cosas, reflexiona, no se ata a un género, elige una prosa sin idiotismos, no intenta proezas dialectales ni transcripciones fonéticas, no le teme al estilo “culto” en una época de bajos fondos literarios, se conforma con una prosa clara, serena, estupenda (Rossi, 2005: 594).

En este gusto de Rossi por la prosa miscelánea, encontramos la primera conexión de *Manual de distraído* y *Juan de Mairena*: la forma. De hecho, en el primero hallamos un texto titulado «El profesor apócrifo», dedicado, precisamente, a *Juan de Mairena*. En él,

el autor mexicano detalla de nuevo las características que debe tener un libro para que éste le convenza:

Me atraen los libros que reúnen cosas diversas: ensayos breves, diálogos, aforismos, reflexiones sobre un autor, confesiones inesperadas, el borrador de un poema, una broma o la explicación apasionada de una preferencia. Un libro, además, cuyo lenguaje sea cristalino y traducible, pero que a la vez admita particularidades estilísticas y referencias precisas a una determinada geografía (Rossi, 2005: 184).

La constitución del libro, vemos, se revela como una de las marcadas semejanzas entre los volúmenes que hoy nos ocupan. Igual que tanto autor como crítica no dudan en señalar el carácter misceláneo de *Manual de distraído*, asimismo, la que rodea a *Juan de Mairena*, también resalta este aspecto. Antonio Fernández Ferrer no duda en incluir la inclasificación en la primera página de la edición que dirige en Cátedra. Veamos cómo comienza la introducción crítica:

Para felicidad nuestra y desdicha suya, *Juan de Mairena* no deja de incomodar las clasificaciones académicas más habituales. En primer lugar, por su talante fronterizo entre literatura y filosofía, coinciden en esquivarlo los manuales de estas dos disciplinas que hoy suelen enseñarse en facultades universitarias distintas (Machado, 1986: 11).

No es la forma el único punto coincidente entre ambos libros, aunque sí el primero que salta la vista. Adentrándonos un poco más, veremos que, relacionado con el tema de la fragmentación e inexactitud genérica, está el de la mezcla de filosofía y literatura continuamente. No vamos a entrar en discusiones pedagógicas sobre *Juan de Mairena*, que nos llevarían mucho más de lo que las normas permiten, y mucho menos nos vamos a enredar en discusiones políticas (como es sabido, este libro se redactó durante los años de la guerra civil y tras ella, por lo que gran parte de la crítica señala el discurso político republicano que subyace al libro). Lo que sí podemos resaltar es la estrecha relación que ambos libros establecen con la filosofía. Ya señalaba que Rossi es filósofo de formación, pero la filosofía que profesa no es la académica, de la que constantemente se queja en *Manual del distraído*. No hay mejor ejemplo que el comienzo de su texto “Por varias razones”: “No quiero engañar a nadie diciendo que soy un filósofo. Es una profesión que ignoro, respeto y no ejerzo” (Rossi, 2005: 176). La Filosofía, con mayúsculas, decepciona como verdad absoluta o como profesión, es más, su enseñanza en las escuelas es una ilusión, ya que no se enseña a pensar filosóficamente sino a manejar datos de historia de la filosofía. Este aspecto se ve tratado en textos de *Manual del distraído* como: «Enseñar» o «Una imagen de José Gaos». En este último texto, Rossi recuerda al famoso filósofo español. Sin dejar de señalar sus virtudes, se detiene en la faceta de Gaos como profesor y filósofo. Así, critica con él la sacralización del texto filosófico porque no fomenta el análisis crítico, sino la enseñanza de historia de la filosofía:

Porque para Gaos la filosofía era la disciplina frustrada por excelencia: pretende hacer ciencia y sólo alcanza la confesión personal. El filósofo, en consecuencia, vendría a ser prototipo del descarriado. Y aquí es donde reside, en mi opinión, el escepticismo que Gaos llevaba en los huesos (Rossi, 2005: 145).

En «Enseñar» analiza la situación del filósofo actual, que debe ganarse la vida dando clases. Este oficio es ingrato porque, para que una clase se convierta en lo que sueña un profesor, falla la premisa de homogeneidad cultural que se requiere entre los alumnos. Desde una perspectiva irónica, Rossi señala las deficiencias que se producen en una clase de filosofía, extensible a otras disciplinas y también a la realidad social:

Enseñar en estas condiciones es más complicado que construir un argumento válido. Es posible, entonces, que el filósofo, hombre prudente, regrese a las artesanías, a los oficios o a la vagancia. Pero si lo hace, no culpará a la Universidad por reflejar y reproducir en los salones de las clases la realidad fragmentaria de nuestros países (Rossi, 2005: 114).

Por su parte, *Juan de Mairena* combina filosofía y literatura constantemente, discutiendo o exponiendo las teorías de los grandes filósofos, no para enseñarlas como dogma sino para aplicarlas a la vida real. Una vez más, los dos libros coinciden en este aspecto¹. Antonio Fernández Ferrer también refleja la relación entre ambas disciplinas en *Juan de Mairena*, afirmando que Mairena “jamás tuvo ni la más remota intención de considerarse “filósofo” en un sentido académico o profesional de la palabra” (Machado, 1986: 33). De la misma manera, recuerda, igual que ha hecho constantemente la crítica sobre *Manual del distraído*, que:

Cualquier intento de colocar a Machado entre las páginas de los manuales de nuestra sumaria historia filosófica tropezará, entre otras dificultades, con el hecho de que uno de los valores más señalados de su prosa reside en ese carácter fronterizo, sabiamente indefinido, entre el ámbito tradicional de la literatura y el espacio clásico de lo filosófico. (Machado, 1986: 33)

Víctor García de la Concha también reflexiona sobre esta relación en el discurso inaugural con que comienzan las Actas del congreso celebrado con motivo del cincuentenario de la muerte de Machado. Su texto, titulado “La nueva retórica de Antonio Machado”, (Urrutia, 1990: 13) recuerda que Juan de Mairena “no era un personaje ocasional” y que el propio autor había declarado en 1938 que Mairena era su “yo” filosófico.

Estamos seguros, por tanto, de que filosofía y literatura forman parte de ambos volúmenes. Y, una vez más, otro aspecto los une. Es precisamente la retórica que acompaña al discurso filosófico en particular y al literario en general, lo que ata en un todo las relaciones: escepticismo e ironía se perfilan como los mejores recursos estilísticos para acompañar a dicha temática.

Ambos van de la mano en *Manual del distraído* y *Juan de Mairena*, siendo, si me permiten la licencia, el escepticismo el lado temático y la ironía el retórico. El recurso a la ironía es un instrumento para crear la complicidad con el lector atento, es decir, es disfrutada desde el momento en que el receptor avisado la capta y pasa a formar parte de su juego. Necesita, por tanto, del “lector sensible” del que habla Wayne C. Booth en su *Retórica de la ironía* (1986:10-25), libro que reconstruye las formas en que este recurso puede presentarse y los pasos seguidos para decodificarla.

Desde el primer texto de *Manual del distraído*, «Confiar», comprobamos que nos hallamos, paradójicamente, ante un libro que no se fía de lo que hay a su alrededor.

Éste es otro de los aspectos reseñados colectivamente por la crítica que se ha acercado al volumen. Gustavo Guerrero, por ejemplo, en «El otro Rossi» (*Ínsula*, 1998: 32), alude a *Manual del distraído* con las siguientes palabras: «Como todo buen

¹ Son muchos los libros escritos en torno a la presencia de la Filosofía en Machado y, más concretamente, en Juan de Mairena. Basten como ejemplos *El filósofo Antonio Machado* de José Luis Abellán, cuyas páginas dedicadas a la prosa machadiana (47-79) son de gran interés o *Antonio Machado y la filosofía*, realizado por varios autores, como José Luis de la Iglesia o Ana Lucas, quienes analizan la evolución de la literatura de Machado en relación a los conceptos de su tiempo. Las referencias a ambos libros están en la bibliografía con que acaba esta comunicación.

ironista, Rossi juega el juego del que no juega y, desde esa exterioridad paradójica, desde ese grado cero de la escritura, inventa una lengua literaria impredecible y, a la vez, justa². Juan Nuño aúna ironía con escepticismo en su artículo “Prólogo a *Manual del distraído*”, así como observa la capacidad de la narración de volverse sobre sí misma: «Es casi una literatura doble la que nos regala por su referencia, casi siempre bañada de una suave luz de ironía y escepticismo, y por una observación de la narración misma» (Mutis, 1997:80).

La ironía que predomina en este volumen surge del extrañamiento ante una hipérbole o el tratamiento serio de un contenido absurdo. Refleja el escepticismo de Rossi ante la realidad y su pesimismo ontológico. Con ello, el narrador afronta los hechos sin comprometerse plenamente. La conexión entre ambos libros, es ahora metaliteraria, pues es Rossi quien comenta en su ya citado texto «El profesor apócrifo» la existencia de la ironía en Machado:

La ironía es el disfraz de su inseguridad, es reverso de su impotencia social, el arma para atacar lateralmente, la consecuencia de un cierto escepticismo frente a las teorías, la huida del idioma sonoro, el pudor ante la asertividad y el recurso para sobrevivir entre imbéciles (Rossi, 2005: 190).

Pero, por supuesto, no es Rossi el único en notar la ironía que recorre *Juan de Mairena* y que nos refleja el escepticismo que subyace al recurso. El mejor ejemplo nos lo da el propio Machado, que en voz de Mairena, explica a sus alumnos: “El escepticismo pudiera estar o no estar de moda. Yo no os aconsejo que figuréis en el coro de sus adeptos ni en el de sus detractores. Yo os aconsejo, más bien, una posición escéptica frente al escepticismo” (Machado, 1986: 161). Como se aprecia en el fragmento, uno de tantos que invitan al escepticismo en Mairena, las verdades absolutas llegan a su fin y la filosofía pasa a ser pragmática y recurrible en la vida cotidiana. La presencia de la ironía *Juan de Mairena* se encuentra también analizada en el trabajo de Sagrario Ruiz Baños: “Juan de Mairena, maestro en ironía” (Urrutia, 1990: 339). Resalta la autora la influencia notable de Sócrates y Platón en la escritura Machadiana: “la ironía como método de búsqueda, de análisis, y de final hallazgo de verdades relativas” (Urrutia: 1990: 340).

Se podría decir, por tanto, que tanto Rossi como Machado invitan al libre pensamiento en sus libros, al un pensamiento de reflexión y crítica no atado a una tradición o teoría específica. En este sentido, Fernández Ferrer recuerda que Machado se reconoció incapaz de hablar en serio de Filosofía, a lo que Fernández Ferrer responde con la siguiente pregunta: “¿Incapacidad que el poeta se atribuye para la filosofía académica o, por el contrario, nos hallamos ante la clara conciencia de que acerca del pensar filosófico tradicional sólo cabe una alternativa apócrifa e *irónica*?” (Machado, 1986: 32). Por su parte Oreste Macrí, en su estudio introductorio a la obra de Machado compilada bajo el título *Antonio Machado, poesía y prosa*, propone que:

Como se ha visto por algunos ejemplos, el escepticismo y cinismo mairenianos, generadores de la prosa machadiana, descongestionan y simplifican los máximos y sublimes problemas metafísicos, vitales y culturales, no con intento de picaresca profanación y disolución, sino de reducción a su esquelética esencialidad y transparencia cristalina (Machado, 1989: 232)

Hasta ahora, hemos conformado una forma miscelánea que une literatura y prosa bajo el hilo del escepticismo y la ironía como la base de comparación entre ambos libros. Sin embargo, no podemos dejar en el tintero el texto que, hasta aquí mencionado lateralmente, da la pista al lector de *Manual del distraído* de hacia dónde debe volver su mirada y, en esencia, contiene todo lo que hemos venido exponiendo: “El profesor apócrifo”. Ya veíamos anteriormente que las características que señala Rossi para este libro recuerdan a las de *Manual del distraído*. Javier Alfaya en su artículo “Gozos del observador” también encuentra similitudes entre el libro de Rossi y la obra de Machado: “si tuviéramos que buscar un paralelo en nuestro legado cultural, podríamos encontrarlo en el *Juan de Mairena* (Mutis, 1997: 71-72)”, aunque el crítico se encarga asimismo de resaltar las diferencias entre ambos textos:

Pero al contrario de la musa zumbona y sutil pero un poco limitada por el ser y la circunstancia española de entonces de *Mairena*, la de Rossi es cosmopolita, sofisticada y está desprovista de esa voluntad pedagógica que rezuma por toda la prosa machadiana (Mutis, 1997: 72).

Otros, como Adolfo Sánchez Vázquez, ven en la elección de *Juan de Mairena* un modo de mostrarnos cuál es el ideal filosófico de Rossi: “Al mostrarnos su afinidad con *Juan de Mairena*, Rossi nos está mostrando el estilo filosófico que cultiva y aprecia (Mutis, 1997: 177)”. Añade algo que resume y confirma algunos de los motivos de esta comunicación, insistiendo en que Rossi acude a *Juan de Mairena* porque en él:

Encuentra, sobre todo, la virtud filosófica que Sócrates cultivó en los albores de la filosofía; que fue ignorada por los filósofos más serios, rigurosos y sistemáticos de la modernidad, y que, en nuestra época, han olvidado los profesionales de la filosofía. Se trata, por supuesto, de la ironía (Mutis, 1997: 177).

En este texto, Rossi, además de mostrar su admiración, analiza el personaje de Juan de Mairena para retomar un tema que recorre todo *Manual del distraído*: la importancia del lector. Por ello, recuerda la necesidad de Mairena de ser escuchado y entendido, aunque la realidad sea que sólo el estudiante Joaquín García le preste verdadera atención: “se dedica a escuchar atentamente, ejecuta con paciencia y fervor ese duro oficio” (Rossi, 2005: 185). Observa Rossi la relación de Mairena con sus alumnos y, por extensión, con los lectores de Machado, llegando a una conclusión que probablemente sea válida para los lectores de *Manual del distraído*: “Alumnos jóvenes y profesor anacrónico: lo primero porque Mairena no se hace ilusiones acerca de sus contemporáneos y lo segundo para sugerir –ahora a los lectores de Machado– que moda y verdad no siempre coinciden” (Rossi, 2005: 189).

Rossi observa otra incoherencia con el receptor del libro. Aunque en ningún momento insinúe que esto sea un inconveniente, cabría preguntarse si la literatura que no llega a todos los lectores es un fracaso de los principios de ésta o un privilegio: “Lo leen innumerables personas y, sin embargo, sólo unos cuantos comprenden las alusiones secretas, las parodias apenas disfrazadas, la burla al asno local, las causas del tedio y la desesperanza” (Rossi, 2005: 190).

Y es que la preocupación por el receptor está implícita en el uso de la ironía, que siempre necesita de un lector avezado en ambos libros. *Juan de Mairena* dialoga con el receptor a través de sus alumnos, creando al lector oyente que necesita en cada momento y jugando con la ironía que provoca que, en palabras de Oreste Macri: “la corrosión escéptica del ingenuo Mairena nunca se para en algo dogmático, ni siquiera en estas analogías estafalarias, que toman el pelo al pobre lector si no está vigilante y atento” (Machado, 1989: 230). La semejanza está servida. En *Manual del distraído*, la

preocupación por el lector, nace desde el título y se confirma en la “Advertencia” que precede al libro y que indica “Léelo, si es posible, como yo lo escribí: sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle” (Rossi, 2005: 16). Un libro que termina con un texto llamado precisamente “Ante el público”, donde el narrador busca la reconciliación con el lector, de quien un mal maestro le había alejado.

Estamos, pues, antes dos libros que, con un estilo sencillo y claro, tratan temas profundos en búsqueda no de la verdad absoluta, de la que desconfían, sino de una posibilidad que “educe el alma”, que la haga pensar y reflexionar libremente. Para ello, construyen a su lector, entrenándolo en la ironía y la sonrisa. Todo unido en un texto aparecido en 1978 en México dentro de un Manual escrito por un profesor de filosofía, Alejandro Rossi, que no pretende enseñar, sino compartir con el lector y, –en este caso más importante–, con un colega fallecido 40 años antes en otro continente. Ésa es la cercanía en la distancia.

Y para terminar al estilo de Machado y Rossi, recordemos las siguientes palabras de Mairena: “Otra vez quiero recordaros lo que tantas veces os he dicho: no toméis demasiado en serio nada de cuanto oís de mis labios, porque yo no me creo en posesión de ninguna verdad que pueda revelaros” (Machado, 1986: 324).

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis (1995): *El filósofo "Antonio Machado"*, Valencia, Pre-textos.
- BOOTH, Wayne (1986): *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, Jorge et alia (1977): *Estudios sobre Antonio Machado*, J. Ángeles (ed.), Barcelona, Ariel.
- GUERRERO, Gustavo: "El otro Rossi" en *Ínsula*, 618-619, junio-julio, 1998.
- IGLESIA, José Luis de la et alia (1989): *Antonio Machado y la filosofía*, Madrid, Orígenes.
- MACHADO, Antonio (1986): *Juan de Mairena*, ed. A. Fernández Ferrer, Tomos I y II, Madrid, Cátedra.
- MACHADO, Antonio (1989): *Poesía y prosa*, ed. O. Macrí, Tomo I, Madrid, Espasa-Calpe.
- MUTIS, Álvaro et alia (1997): *Alejandro Rossi ante la crítica*, A. Castañón (ed.), Venezuela, Monte Ávila.
- ROSSI, Alejandro (2005): *Obras reunidas*, México, FCE.
- URRUTIA, Jorge et alia (1990): *Antonio Machado, hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Tomo I, Sevilla, Alfar.

**LA PRÁCTICA METALITERARIA DE SALVADOR ELIZONDO:
EL HIPOGEO SECRETO**

CATALINA QUESADA GÓMEZ
Universidad de Sevilla

Situado a veces entre los escritores del posboom, en una senda que abriría paso al posmodernismo¹, a veces entre los autores plenamente posmodernos, el escritor Salvador Elizondo (México, 1932-2006) lleva a la práctica en su narrativa y ensayística —aceptando que la distinción genérica le fuera aplicable— una propuesta audaz de lo que la crítica ha dado en llamar “escritura”². Reducida su producción novelística a dos obras, ambas publicadas en la década de los sesenta (*Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Joaquín Mortiz, 1965; *El hipogeo secreto*, México, Joaquín Mortiz, 1968), supone, sin embargo, uno de los sondeos más intrépidos por los vericuetos de la metaficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea. El modelo elizondiano viene a consolidar la noción de una escritura metaficticia desprovista de banalidad. Como sucede con Macedonio, hay todo un sistema filosófico, un pensamiento, que sustenta el proyecto metafictivo del autor, y éste, lejos de ser efímero capricho, constituye un punto de partida ineludible, dadas sus preocupaciones en torno a la realidad, la escritura, el tiempo o el espacio. Tras la radicalización del archiconocido “El grafógrafo” (“Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo”³) y los relatos que integran el volumen homónimo, asistimos a un prolongado silencio novelístico. El “carácter suicida” del texto obligaría a un replanteamiento de la escritura, hasta el punto de que, en 1988, con la publicación del relato largo *Elsinore*, asistimos a la vuelta o, mejor, al giro hacia una narrativa mucho más tradicional, con sólo leves referencias al sueño que podrían cuestionar la realidad de la obra y la de los lectores⁴.

Nos ocuparemos, a continuación, del análisis de *El hipogeo secreto*, como paradigma de metanovela, no sólo en la producción elizondiana, sino en la narrativa hispanoamericana contemporánea⁵.

¹ Donald L. Shaw (1999: 167–173) estudia a Elizondo en el capítulo «Hacia el posmodernismo», junto con Néstor Sánchez, Severo Sarduy, Diamela Eltit, Ricardo Piglia y Carmen Boullosa. Puede asimismo consultarse Bell (1986).

² El propio Elizondo utilizó frecuentemente tal denominación para referirse a un tipo de narrativa muy particular, a la cual también pertenecería la suya. Véanse Margo Glantz (1971), Sainz de Medrano (1980) y Teodosio Fernández (1985).

³ Elizondo (1972: 9). Véase al respecto el trabajo de Victorio G. Agüera (1981).

⁴ En relación con el papel del lector y la atribución de competencias narrativas no habituales, derivada con frecuencia de la condición metafictiva de los textos, véanse D’Lugo (1972), Inledon (1979), Romero (1989) y Graniela-Rodríguez (1991).

⁵ No nos detendremos ahora en el estudio de las características de la metaliteratura, para lo cual remitimos a las obras fundamentales que han analizado el hecho metafictivo: Robert Alter (1975), Patricia Waugh (1984), Robert Spire (1984), Linda Hutcheon (1984). Tampoco lo hacemos con *Farabeuf o la crónica de un instante*, que ha sido objeto de atención de numerosos críticos; a propósito de cuestiones relacionadas con su carácter metaliterario, pueden consultarse con provecho los trabajos de John Inledon (1979, 1981), Margo Glantz (1979), Bernard Fouques (1981), Anderson (1981–1982), Carol Clark D’Lugo (1985), Ciro León González (1988) o el excelente trabajo introductorio a la edición en Cátedra de Eduardo Becerra (2000).

1. El hipogeo secreto: *hacia el garabato*⁶

La fusión en la obra literaria de los ejercicios crítico y creativo que caracteriza al texto metafictional alcanza una de sus más altas cotas en *El hipogeo secreto*. Esa unidad indisoluble entre ensayo y la novela, la necesidad de novelar la teoría literaria para construir, no una teoría de la metanovela, sino auténtica poética metafictional, subyace en *El hipogeo secreto* y genera esta obra, que, como bien vio Steven M. Bell, está en estrecha relación con uno de los ensayos de *Cuaderno de escritura*, la “Teoría mínima del libro”, al ser la novela la concreción de lo especulativo del ensayo, la “elaboración artístico-imaginativa de muchos de los mismos conceptos” (1981: 44-45). Las diversas voces narrativas reparan en variadas cuestiones de índole literaria, aplicadas a la propia novela o no, aunque la mayoría de las afirmaciones terminan proyectándose sobre la obra en que aparecen, ora en sentido recto, ora a contrario sensu:

Quizá fuera más fácil escribir un libro sencillo, un libro al margen de la creación literaria pura; un libro que simplemente describiera la vida de los hombres y la vida de las mujeres, como todos los libros que a lo largo de los siglos han sido escritos al margen de toda embriaguez o de toda ensoñación; es decir, cuyo argumento se inscriba cuidadosamente dentro de los límites de esa falacia suprema que es la realidad (Elizondo 1968: 51)⁷.

El rechazo de cualquier atisbo realista impulsa la afirmación anterior en una novela en la que los significantes acaparan toda la atención en detrimento del significado y aspiran a no remitir más que a sí mismos. Es cuestionable que eso se consiga en *El hipogeo secreto* (Sotomayor 1980: 505) puesto que resulta posible *hablar* de lo que acontece; la incomunicación no es, ni mucho menos, total. Pero el proceso de esa lucha entre el escritor y el lenguaje, la novela misma, merece la pena por sí.

Pese al sustrato filosófico y lingüístico que vertebra la obra, existe en ella toda una transformación novelesca, que nos sitúa, tal y como distinguiera Gérard Genette (1993), ante una ficción, a la que, al contrario que a la dicción, no es pertinente aplicar un criterio de verdad. El mismo Elizondo ha tenido siempre conciencia de tal distinción:

Creo que [la novela] debe conformarse exactamente, en todas sus características a la condición que tiene una mentira, solamente que es más larga. Todo lo que está en una novela, para mí, debe ser una mentira. No debe admitir una comprobación. La mentira es también una formulación mental pura, puesto que no es posible mostrar la existencia de un correlativo factual de ella. Es una construcción verbal pura. [...] No debo proponer nada, nada que pueda ser comparable (Bruce-Novoa 1975: 52).

Los conceptos de verdad/mentira, de hecho, se extrapolan en la obra a la presunta *realidad*, aun cuando ni siquiera su existencia se considera demostrable (o precisamente por eso), mostrándose plenamente irreal, onírica, y tambaleante. Eso sitúa a los personajes, a la vez que al lector, en una posición inestable, dado que el cuestionamiento de dicha realidad sensorial los conduce, de forma ineludible, a repensar y dudar de su propia existencia. En el fondo, plantean los diversos narradores, *todo* es un torrente de palabras, dirección hacia la que ya apunta la cita de *Finnegan's Wake* que abre la novela; no existe, por lo tanto, nada material más allá de la realidad lingüística

⁶ A propósito de otro texto elizondiano, sentenciará Octavio Paz lo siguiente: “Al extirpar el significado, el signo se vuelve *garabato*. La crítica de la escritura por la escritura es el eslabón que cierra la cadena placer-muerte. Elizondo se enfrenta, y nos enfrenta, a una nueva pregunta: ¿qué significa el sacrificio, la destrucción de los signos?” (1975: 206).

⁷ En adelante citamos esta obra indicando únicamente el número de página entre paréntesis.

que nos conforma⁸. Siendo el texto copia de copia –copia en segundo o tercer grado y, más aún, traslación voluntariamente infiel, por oposición consciente a otro tipo de literatura–, sabiéndose incapaz de reproducir nada más allá de sí mismo, el resultado había de ser estar teñido de suspicacia y escepticismo, a la par que de ironía:

[*El Hipogeo Secreto*] es un libro en el que el universo está contenido y que es la descripción de sí mismo; es decir: una mentira. Resulta entonces que esto no es más que la manifestación legible de una falacia total debido, parece ser, al hecho de que ha quedado fuera del texto la descripción minuciosa de los vestidos y los estados psicológicos de los personajes y el autor se ha limitado a describir el curso de sus pensamientos y la concreción de sus ideas más que sus facciones (p. 117).

Por su parte, la *descripción* de la ciudad ya no *será* nunca tal, sino falacia de descripción, creación e invención, palabras y más palabras. Aunque una descripción difícilmente pueda ser otra cosa que lenguaje, incluso en la novela realista decimonónica con mayor vocación mimética, lo destacable, en *El hipogeo secreto*, es que eso constituya una de las líneas argumentales de la obra; y que se incida y se llame la atención repetidas veces sobre tal circunstancia (“resulta ocioso subrayar el carácter retórico de este tipo de construcciones verbales”, p. 27), además de insinuar la posibilidad, deudora de un idealismo de cuño borgiano, de que otras ciudades extraliterarias sean, acaso, igualmente ficticias.

Como era de esperar, en esa gran mentira que es *El hipogeo secreto* ni la trama ni los personajes responden al modelo tradicional, desde el momento en que no hay una proyección hacia el exterior (no existen acciones creíbles, forjadas sobre la experiencia humana, ni tampoco estudio de personajes), sino que todo tiende, centripetamente, hacia el interior de sí mismo, hacia ese hipogeo metafórico que convierte la obra en un ejercicio solipsístico, en auténtica novela ensimismada⁹. La escritura, vuelta sobre sí, será, in extremis, el auténtico hipogeo secreto, una escritura misteriosa que pretende indagar el arcano mediante caracteres rúnicos, signos cuyo misterio no nos está permitido desvelar. La palabra escrita, a menudo cifrada, se presenta como ámbito apto para el misterio, como refugio último del mundo. De ahí ese arte “que refleja un arte que se refleja a sí mismo infinitamente” (p. 74).

La cita precedente nos permite adentrarnos en la maraña especular que presenta la obra. Aquí, al contrario que en *Farabeuf*, no existe una presencia omnimoda del espejo, aunque el juego reflexivo perdura y aun se incrementa. Apariciones explícitas —altamente significativas, por cuanto suelen estar relacionadas con la autoconciencia artística— las hay, en un intento por subrayar la condición solipsística de todo arte que lo sea, e, incluso, de todo individuo o entidad. El motivo temático de la reflexión se repite en la novela aplicado a distintos elementos y personajes; así, la ciudad a que se alude al principio, Polt, además de ser la proyección (*reflejo*) de la pasión de su creador, es “una serie infinita de reflejos [...] el reflejo de una aspiración reflejante que a fuerza de ser violenta se derrama y se incendia visiblemente para ser concebida así” (p. 27). Al margen de otras implicaciones, tal proliferación de reflejos y reverberaciones viene a incidir en el hecho de que la unicidad, multiplicada de forma falaz, constituya buena parte de la realidad sensible que nos rodea; de ahí la probabilidad de que el individuo, los personajes, sean reflejos, proyecciones o ensoñaciones de una única instancia demiúrgica y suprema. La univocidad, por lo tanto, deja de tener cabida en ese universo

⁸ El peso de Joyce sobre Elizondo, en concreto de *Finnegan's Wake*, con su peculiar propuesta escrituraria, es patente y ha sido reconocido por el autor (Romero 1989:117).

⁹ “*El hipogeo secreto* —dirá el autor— no puede ser en nada tomado de la experiencia; absolutamente nada, porque todo está aquí [señala su cabeza]” (Ruffinelli 1977: 52).

reflectante y reflejado en el que los reflejos, como los personajes mismos, poseen una cierta autonomía y capacidad para actuar, aunque no se trate más que de una falacia. La posibilidad de estar en el cuadro, en el libro, se corresponde con la viabilidad remota de encontrarse en la zona reflejada: “Lo que pasa es que estás del otro lado del espejo y allí las páginas del libro se suceden en sentido inverso, ¿entiendes? Es preciso que leas hacia el otro lado” (p. 156). El problema de las direcciones y los sentidos cobra, como en *Farabeuf*, inusitada importancia, por ser indicio, acaso el único, de una existencia *irreal*, la constatación de la sospecha de estar siendo soñado; la adquisición de dicha conciencia de irrealidad será el revulsivo necesario para de la propensión metaléptica de personajes, seres soñados y/o reflejados.

No obstante, la mayor parte de la carga reflexiva recae sobre las representaciones abisales, abundantes en extremo, manejadas en todo el espectro de su potencialidad. Lejos, sin embargo, de fomentar la inteligibilidad y aclarar la estructura formal de la obra —cualidades éstas que Lucien Dällenbach (1991) atribuye a la *mise en abyme*—, en *El hipogeo secreto* el recurso viene a intrincar aún más “una novela tortuosa y necesariamente confusa” (p. 61). La muestra más evidente de *mise en abyme* es la del libro dentro del libro; se manifiesta aquí, pues, según la concepción gideana, en el sentido más estricto, con la creación de un escritor por parte del escritor y la vuelta sobre sí mismo de lo planteado para el segundo. Sin embargo, la indeterminación total de las voces narrativas, el uso reiterado de los pronombres personales que enmascaran la identidad de los personajes y la mezcla de las perspectivas de las distintas instancias narradoras consiguen que el desconcierto reinante encubra si efectivamente se produce la retroalimentación de la imagen abismada sobre la primigenia, tal y como postula Dällenbach. En cualquier caso, el juego entre *El hipogeo secreto* real¹⁰ y el representado en la novela (el del manuscrito conservado en un álbum rojo) se complica con la presencia de otros textos, como el Cuaderno 9, del cual es parcial transcripción, con muchos añadidos, supresiones y modificaciones —se dice— *El Hipogeo Secreto* ficticio. El texto de *El hipogeo secreto*, a todas luces, no es coincidente con el de *El Hipogeo Secreto*, aunque continuamente el lector se planteará esa posibilidad. En el primero, se establece una suerte de crítica textual cuyo fin es subrayar los cambios introducidos en el manuscrito en relación con el cuaderno:

Repaso atentamente el álbum rojo que contiene el manuscrito original de *El Hipogeo Secreto*. Asimismo las notas acerca de la trama de este libro contenidas en el llamado Cuaderno 9 y que posteriormente será conocido como “el cuaderno que se extravía”. No es difícil percatarse de las discrepancias que la elaboración de la novela va creando entre la concepción original contenida inter págs. 13-16 de ese cuaderno y el contenido del álbum de tafilete rojo (p. 58).

¹⁰ En la primera edición de la obra el título aparece con mayúscula inicial en cada una de las tres palabras que lo forman (*El Hipogeo Secreto*). Como es sabido, en español, al contrario de lo que sucede en otras lenguas, no es necesario emplear la mayúscula más que al principio del título y en aquellas palabras que la requieran (nombres propios, topónimos...); en algunos casos, el autor puede proponer un uso especial de la mayúscula, como sucede en *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, donde la utilización de la minúscula comportaría un cambio semántico importante. Creemos que no es éste el caso de la novela en cuestión, por lo que lo ofrecemos en minúscula (*El hipogeo secreto*). Mantenemos, sin embargo, la mayúscula para aludir a la novela representada, elemento de ficción del texto que comentamos, tal y como aparece en la obra. La alternancia nos servirá para delimitar claramente cuándo nos referimos a la obra publicada en México, en la editorial Joaquín Mortiz en 1968 (*El hipogeo secreto*) y cuándo al manuscrito del que en ella se habla (*El Hipogeo Secreto*).

Incluso *El hipogeo secreto* reseña el contenido del manuscrito, que resulta similar al de aquél, si bien resulta complicado aceptar una total identificación¹¹. La relación establecida entre *El Hipogeo Secreto* y el Cuaderno 9 es similar a la existente entre *El hipogeo secreto* y el manuscrito, de tal forma que se torna difícil no equiparar ambas parejas. El remedo del discurso de la crítica literaria no sólo incorpora a la obra el componente paródico, sino que supone, a la vez, una suerte de autoanálisis, desde que lo afirmado para *El Hipogeo Secreto* es válido también para el texto que leemos: *No faltan los recursos descabellados, las fórmulas demenciales para crear un desconcierto entre los lectores*. El procedimiento de cajas chinas, por lo tanto, sufre una parcial modificación al superponerse, dos a dos, los niveles que las integran.

1.1. *La propensión metaléptica de los personajes: los espacios imposibles*

Aquello que podríamos denominar *propensión metaléptica* de los personajes, esto es, su vocación subversiva contra el establecimiento de compartimentos estancos que alberguen, de forma pura y sin mezclas, los distintos niveles de realidad y ficción, emerge con prolijidad en *El hipogeo secreto*. Deriva, como es lógico, del alto grado de autoconsciencia del texto y de los personajes, que *saben*, incluso cuando, muy socráticamente, lo sospechado es que *no se sabe*. El mayor peligro para los personajes radica, pues, en la falta de conciencia de su condición de entidades ficticias, en el desconocimiento del nivel en que se hallan¹²; porque una vez que se sepan personajes y perciban cabalmente su ubicación aproximada en los círculos concéntricos de la ficción, el adormecimiento deviene rebelión y el instinto de supervivencia activa su capacidad para la actuación, aun considerando sus limitaciones:

Podríamos matarte una vez que tuviéramos la certeza de que ese panorama que nos has mostrado y que dices que es tu sueño, no desaparecería con tu muerte, sino que, por el contrario, por ser tu sueño se eternizaría o se volvería imperecedero con tu desaparición —se detuvo nuevamente y reflexionó un momento—. Pero ¿cómo realizar dos operaciones al mismo tiempo? [...], cómo matarte desde el interior de un sueño que tú estás soñando? (p. 144).

La reticencia de los personajes a someterse al determinismo escriturario es tan fuerte que exigen a un improbable autor la lectura de sus páginas futuras, por ser ésta la única manera de saberse: “deducir lo que pasa después de ésta o de otras páginas, como de los perfiles de una piedra tallada puede deducirse todo el diseño de una catedral desaparecida de la que esa piedra formaba parte” (p. 115). Esa volición de que las acciones de un nivel trasciendan a los otros, paliada o anulada, en principio, por una racionalidad de cuño tradicional, encuentra un resquicio para materializarse en la existencia de un espacio único, continuo y sin barreras representado por lo que se conoce como “cinta de Möbius”, introducida por Elizondo como elemento configurador de la novela¹³.

¹¹ Creemos, a diferencia de lo sostenido Malva E. Filer (1988) en la disparidad de los textos, si bien la posibilidad de la identidad está siempre en el aire.

¹² “No se dan cuenta todavía de que el autor del libro que los contiene combina esos datos conforme a sus caprichos demenciales; no se percatan de que ellos ahora están en un orden y el que los está narrando en otro” (p. 136).

¹³ August Ferdinand Möbius (1790–1868), astrónomo y matemático alemán crea a mediados del siglo XIX la cinta que lleva su nombre, cuyas características más sobresalientes, las que han llamado la atención de escritores y todo tipo de artistas, son las de tener una sola cara y un único borde. La unicidad del espacio creado choca aparentemente contra las leyes físicas, que postulan la existencia de dos planos. La incapacidad de la geometría euclidiana para explicar ese espacio homogéneo, único y no orientable (en

Diversos escritores contemporáneos, atraídos por la dificultad para la comprensión racional de dichos espacios, han explorado con sus textos estos caminos nunca antes hollados y se han valido de ellos para plantear nuevas perspectivas y posibilidades en las relaciones espacio-temporales; el cuento o relato breve ha sido, a menudo, la forma elegida para ello. En el ámbito anglosajón, narradores como John Barth, con una clara propensión a lo metafictivo, o Gabriel Josipovici han recurrido a estas figuras en algunos de sus relatos. En México, Juan José Arreola fue pionero con el relato «Botella de Klein» (1952), título y motivo también utilizados por el argentino Enrique Anderson Imbert (*La botella de Klein*, 1975). La visión lírica con que Arreola se deleita ante este peculiar objeto convierte su micro-relato casi en un poema de exaltación de su belleza, sin que exista, sin embargo, pretensión metafictiva clara.

Pocos han sido, en cambio, los novelistas hispanoamericanos que, como Elizondo, se hayan atrevido a introducir tales artilugios en sus obras, otorgándoles un amplio desarrollo. El papel de la geometría en *El hipogeo secreto* resulta relevante no sólo temática, sino también estructuralmente. Las idas y las venidas de los personajes por los distintos niveles de ficción encuentran una explicación geométrica si concebimos ese espacio con un pequeño bucle, tal y como sucede en la cinta de Möbius, que procura la continuidad espacial. La estructura tripartita y circular de la novela permite considerarla una suerte de cinta en la que las partes inicial y final (pp. 9-70 y 87-159) están engarzadas por la contingencia e instantaneidad de los *ahora* que abren y cierran la obra; y en la que la segunda (pp. 71-86) implica el bucle necesario para formar la figura. El giro o cambio de sentido está marcado en el mismo texto, precisamente al inicio de la segunda parte o capítulo: “El libro llega al final ciego de un pasadizo. Las viejas ideas parecen haber sido abandonadas. Van cobrando significado nuevos personajes, nuevos acontecimientos de esta trama que a veces parece estar urdiéndose sola” (p. 71). El narrador, cuya identidad desconocemos en este momento, subraya la mudanza acontecida en el libro (hemos de suponer que en *El Hipogeo Secreto*, pero realmente, o también, en *El hipogeo secreto*), el giro radical de la historia a partir de una llamada anónima recibida por el autor Salvador Elizondo, cuya transcripción parcial se nos ofrece. No por casualidad el final de dicho texto introduce el motivo de la cinta de Möbius, a propósito de la transición entre la vida y la muerte, entre un lado y otro del espejo:

Morir es simplemente transponer la superficie de un espejo que, en lo (*ilegible*) de la noche, nada refleja. Morir sólo es lo más que uno se puede mirar en el espejo. Luego comienza lo otro. El dios (*ilegible*) su realidad (*ilegible*) existencia de los hombres. Es lo que él mira en la superficie posterior del espejo cuando se mira en ella. Somos, por otra parte, la manifestación de su necesidad de mirarse en el espejo. Somos la utilería en ese escenario impreciso que contiene la mirada aterradora. En su caso, claro está, se trata de un espejo deformante que nos refleja defectuosamente. El dolor es la falla que enturbia el reflejo. Dirás: ¿el arte?, ¿a quién refleja el arte?, ¿y el arte que refleja un arte que se refleja a sí mismo infinitamente? Piénsalo bien. Somos nada más que las fichas en el tablero del *ludus latruncularum*; nuestro porvenir es el número de jugadas que podamos ejecutar. [...] Todas estas cosas no carecen por entero de interés, ¿verdad? De seguro que la música te habrá hecho pensar en ello. Estás familiarizado, sin duda, con algunas propiedades curiosas de ciertas progresiones numéricas; como la de los

él nuestra derecha se convierte en nuestra izquierda) hace necesaria una respuesta proveniente de otros ámbitos de la geometría, como el de la topología. La cinta de Möbius constituye una de las paradojas geométricas más célebres, que ha hecho pensar en la existencia de dimensiones superiores en el Universo, más allá de nuestra percepción habitual del espacio-tiempo.

La botella o toro de Klein, versión tridimensional de la cinta de Möbius (dos cintas unidas por los costados conforman una botella de Klein) es otra de las figuras geométricas a las que se recurre para representar la permeabilidad de las fronteras entre lo real y lo ficticio.

números primos, por ejemplo. Tú recuerdas ¿verdad? las interesantes multiplicaciones y desmultiplicaciones que ocurren al dividir longitudinalmente una superficie continua de Möbius (pp. 73-74).

Ese capítulo segundo supone un punto de inflexión en la novela, no tanto por la mención al espacio único de Möbius, como por ser el momento en el que se produce el rizo que transforma lo plano en curvo; la espiral que surge, como los *aquí* cambiantes de los personajes, como los siempre coyunturales *ahora*, será necesariamente móvil, una vez el final se engarce con el principio y desaparezcan los límites. De hecho, la novela carece por completo de linealidad, más allá de la secuencialidad que todo discurso, por el hecho de serlo, impone, siendo perfectamente posible iniciar la lectura por cualquier página. La hilazón del final del texto con su principio lo convierte en auténtica anfisbena cuyas cabeza y cola se unifican, cerrándose así la cinta, en total anulación de la distancia que las separa. El valor jánico de muchos de los términos manejados en todo *El hipogeo secreto* es especialmente llamativo en el comienzo de la obra (“evoca ese sueño que habrá de realizarse”, p. 9), quedando con ello destacada la circularidad textual y la flexibilidad del concepto manejado del tiempo que, como el espacio, se pliega al antojo de esas instancias supremas, tan desconocidas para los personajes como para el lector.

Pero el símbolo de Möbius-Klein no aparece temáticamente hasta las últimas páginas de la novela, cuando se equipara el túnel por el que deambulan los personajes con un toro de Klein; una galería, de apariencia recta para quien la atraviesa, pero curva en realidad, que presuntamente conduce al anhelado hipogeo secreto (pp. 134-135). La representación en abismo, acaso la más vertiginosa de la obra, se torna ahora diáfana, desde el momento en que el túnel se perfila reflejo —imagen especular de la novela misma, cerrada también sobre sí—, sin que conduzca realmente a ninguno de todos esos puntos a que señala en su desarrollo; leemos entre líneas, por tanto, que la obra de arte no puede ir más allá de su propia inmanencia, que es imposible toda escritura que pretenda trascenderse. La dificultad para comprender las dimensiones de estos *espacios imposibles* es análoga a la tarea del lector, ardua en extremo, por concebir racionalmente la novela en su fragosidad estructural y temática. Se hace entonces preciso un auténtico *tour de force*, un cambio de perspectiva mediante el cual potenciemos el conocimiento intuitivo en detrimento del lógico, tal y como, por otra parte plantea uno de los personajes (p. 18). Es la irracionalidad de la intuición, su carácter *infra-racional*¹⁴, la única vía de acceso hacia este universo con fallas, en el cual se producen errores desconcertantes, cuestionadores del orden establecido, que anulan toda causalidad; el camino, certero acaso, para aceptar la imposibilidad de una novela exhibidora constante de paradojas y aporías, regida por la contradicción máxima de que *toda escritura es la concreción de un insomnio y la creación literaria una aspiración irrefrenable de sueño*.

¹⁴ Téngase ahora presente la cita que abre la novela: But the world, mind, is, was and will be writing its own runes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarational senses (James Joyce, *Finnegan's Wake*).

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERA, Victorio G. (1981): “El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, *Hispanérica*, X, 29, pp. 15-27.
- ALTER, Robert (1975): *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press.
- ANDERSON, Danny J. (1981-1982): “Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea”, *Semiosis*, 7-8, pp. 123-140.
- BECERRA, Eduardo (2000): “Introducción”, en S. Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. a su cargo, Madrid, Cátedra.
- BELL, Steven M. (1981): “Literatura crítica y crítica de la literatura: teoría y práctica en la obra de Salvador Elizondo”, *Chasqui*, 11:1, pp. 41-52.
- (1986): “Postmodern Fiction in Spanish America: The Examples of Salvador Elizondo and Néstor Sánchez”, *Arizona Quarterly. A Journal of American Literature, Culture and Theory*, 42, pp. 5-16.
- BRUCE-NOVOA, John D. (1975): “Entrevista con Salvador Elizondo”, *La Palabra y el Hombre*, 16, pp. 51-58.
- DÄLLENBACH, Lucien (1991): *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
- D’LUGO, Marvin (1972): “Otro escritor para lectores cómplices”, *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 2, 1, pp. 214-217.
- D’LUGO, Carol Clark (1985): “Elizondo’s *Farabeuf*: A Consideration of the Text as Text”, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 39, 3, pp. 155-166.
- ELIZONDO, Salvador (2000): *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. E. Becerra, Madrid, Cátedra.
- (1968): *El hipogeo secreto*, México, Joaquín Mortiz.
- (1969): *Cuaderno de escritura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- (1972): *El grafógrafo*, Barcelona, Seix Barral.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (1985): “El problema de la «escritura» y la narrativa hispanoamericana contemporánea”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14, pp. 167-173.
- FILER, Malva E. (1988): “*El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo: el texto y sus claves”, en M. H. Foster y J. Ortega (eds.): *De la crónica a la nueva narrativa mexicana: coloquio sobre literatura mexicana. Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México, Editorial Oasis, pp. 433-442.
- FOUQUES, Bernard (1981): “*Farabeuf*: entre l’anathème et l’anamorphose”, *Bulletin Hispanique*, 83, 3-4, pp. 399-431.
- GENETTE, Gérard (1993): *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- GLANTZ, Margo (1971): *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, México, Siglo XXI.
- (1979): *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- GRANIOLA-RODRÍGUEZ, Magda (1991): *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Potomac, Scripta Humanística.
- HUTCHEON, Linda (1984): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York– London, Methuen.
- INCLEDON, John (1979): “Salvador Elizondo’s *Farabeuf*: The Reader as a Victim”, en R. S. Minc (ed.): *Latin American Fiction Today*, Maryland, Hispanérica, pp. 71-74.
- (1981): “Salvador Elizondo’s *Farabeuf*: Remembering the Future”, *Latin American Literature and Arts*, 29, pp. 64-68.
- LEÓN GONZÁLEZ, Ciro (1988): “*Farabeuf*: los procedimientos metaoperativos en la manifestación del discurso”, *Semiosis*, 20, pp. 169-185.
- PAZ, Octavio (1975): *El signo y el garabato*, 2ª ed., México, Joaquín Mortiz.
- ROMERO, Rolando J. (1989): “Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector”, *La Palabra y el Hombre*, 71, pp. 117-130.
- RUFFINELLI, Jorge (1977): “Salvador Elizondo”, *Hispanérica*, VI, 16, pp. 33-47.
- SAINZ DE MEDRANO, Luis (1980): “El lenguaje como preocupación en la novela hispanoamericana actual”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VIII, 9, pp. 235-254.
- SHAW, Donald L. (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, 6ª ed. ampliada, Madrid, Cátedra.
- SOTOMAYOR, Áurea M. (1980): “*El hipogeo secreto*: la escritura como palíndromo y cópula”, *Revista Iberoamericana*, XLVI, 112-113, pp. 499-513.
- SPIRES, Robert C. (1984): *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- WAUGH, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Methuen.

EL MARTÍN FIERRO Y LA DIALÉCTICA CIVILIZACIÓN/ BARBARIE DE SARMIENTO

ANTONIO RODRÍGUEZ MALDONADO
Universidad de Granada

1. *Sarmiento y la construcción de una identidad argentina*

En el siglo XIX Argentina consigue tras un largo proceso la independencia de España, tanto en el plano político-económico como en el cultural. El primero de ellos tiene como hito fundamental la Declaración de Independencia de 1816, mediante la cual se comunica oficialmente al mundo la autonomía de la nación argentina. Con respecto al segundo, se trata de un proceso más lento y con unas demarcaciones menos claras. Es evidente que el texto de 1816 no supuso una emancipación total, ya que el imaginario ideológico heredado de la antigua metrópoli aún seguía funcionando en la mentalidad americana a finales del siglo XIX. A esto contribuyó en parte la gramática del venezolano Andrés Bello de 1847, que fue un acontecimiento determinante para que no se produjese una ruptura radical con la cultura española. Pues, a pesar de elaborar un manual lingüístico destinado a los americanos, Bello se atiene en lo general a las normas peninsulares, incluyendo muchos usos y giros extraños en América. De esta manera, el lenguaje, que constituye la máxima expresión de la identidad de un pueblo, mantenía al continente americano ligado a España. En el polo opuesto a Bello se ubicaba Domingo Sarmiento, quien reclamaba un idioma que se fuera distanciando cada vez más de la modalidad peninsular para lograr así una autonomía completa. Paradójicamente, a la par que defendía estas ideas, también instaba a construir la nación argentina siguiendo la referencia del modelo de la Ilustración europea.

El programa de creación de una identidad nacional ideado por Sarmiento se articula en torno a la dialéctica civilización / barbarie, que pretende definir la realidad argentina acudiendo a parámetros antagónicos. Como señalan Rodríguez y Salvador, en el fondo, no es más que una reinterpretación de la oposición romántica entre naturaleza y cultura, pero dotándola de muy diferentes connotaciones (Rodríguez y Salvador, 1994: 85). Si los románticos favorecían el primer término de la oposición, Sarmiento va a abogar incondicionalmente por el segundo. Se invierte así la jerarquía originaria y se hace de la naturaleza y del campo sinónimos de barbarie, la cual deberá ser combatida por la labor civilizadora de las ciudades. De este modo se opera un cambio con respecto a la primera literatura hispanoamericana, que se definía según el aspecto diferenciador de la naturaleza. Aunque ya Echeverría había reaccionado contra dicha postura, identificando a ésta con el salvajismo en su poema *La cautiva*, será con la obra capital de Sarmiento, el *Facundo*, cuando se consolide la oposición civilización/ barbarie, hasta el punto de convertirse en “el símbolo de la realidad hispanoamericana en su totalidad” (ídem).

En líneas generales, la civilización es para Sarmiento el conjunto de códigos culturales que garantizan la convivencia cívica entre los individuos de una comunidad particular. Implica una compleja organización social fundamentada en el progreso, las leyes, la instrucción de la ciudadanía y el gobierno (Sarmiento, 1985: 29). La barbarie, en cambio, representa un estado de salvajismo, en el que se hace imposible cualquier forma de gobierno¹ y donde la sociedad ha desaparecido, siendo sustituida por “la familia

¹ Según indica Sarmiento, la barbarie se fundamenta sobre “la fuerza brutal, la preponderancia del más fuerte” (op. cit., 27)

feudal, aislada, reconcentrada” (op. cit., 31). El espacio prototípico de aquella es la ciudad, especialmente Buenos Aires; el de ésta, el campo, y en concreto La Pampa. La dicotomía entre civilización y barbarie implica fundamentalmente la oposición de dos sistemas de producción: el feudal y el capitalista. Para Sarmiento, La Pampa argentina está dominada por una organización similar al feudalismo medieval, donde hay siervos en vez de ciudadanos y en el que se hace imposible la propiedad privada estable. La ciudad, en cambio, “es la que desenvuelve la capacidad industrial del hombre y le permite extender sus adquisiciones” (op. cit., 30). El tipo social por excelencia de La Pampa es el gaucho, descrito como alguien con facultades y fortaleza físicas, pero sin cualidades intelectuales. Ocioso y poco dado al trabajo, carece de moral e instrucción algunas. A él se opone el urbanita de Buenos Aires, que en todo (desde las organizaciones sociales hasta la vestimenta) trata de comportarse de acuerdo a las convenciones importadas del continente europeo. Según Sarmiento, el deber argentino será *civilizar* al gaucho y asimilarlo al hombre de ciudad.

2. *El Martín Fierro y su noción de argentinidad*

Para comprender el *Martín Fierro* hay que tener presente la coyuntura histórica que hace posible la obra. Argentina se encontraba bajo el gobierno de Sarmiento, que estaba ejerciendo una política hostil contra todo aquello que consideraba la barbarie de la nación: pretendía acabar con la población indígena, era contrario a los gauchos², favorecía a las comunidades urbanas en detrimento de las rurales, etc. Hernández se rebela contra esta situación, y a través de sus artículos en *El Río de la Plata*, contribuye a alentar el levantamiento contra el autor del *Facundo* (Rodríguez y Salvador, 1994: 101). *El gaucho Martín Fierro*, aparecido en 1872, se inscribe en el mismo horizonte político de denuncia. Preocupado por definir una identidad argentina, en este libro Hernández pretende “expresar toda una ideología nacional” muy alejada de la sustentada por el poder oficial (Borello, 2001: 1001). Para ello, invierte la jerarquía de Sarmiento y reivindica todo aquello que éste consideraba barbarie como esencia sobre la que deberá sustentarse un proyecto de argentinidad. Frente a la ciudad, reclama la naturaleza, y muy especialmente La Pampa; ante el urbanita de modales europeos, el gaucho que vive en armonía con la tierra. Si el *Facundo* tenía como referente a la Ilustración europea, el *Martín Fierro* se nutre de un imaginario netamente romántico.

El modelo propuesto por Hernández fue mucho más exitoso que el de Sarmiento en la labor de construcción de una identidad cultural independizada de la antigua metrópoli, hasta el punto de que *El gaucho Martín Fierro* pronto fue considerado como el libro capital y fundacional de la literatura argentina. Desde su publicación, la crítica en general lo ha venido calificando como “símbolo nacional” (Verdeboye, 2001: 738). Lugones reclamó para el texto “el título de libro nacional de los argentinos” (Borges, 1953: 69); Verdeboye lo califica como “arranque de la literatura argentina” (Verdeboye, 2001: 741); para Marechal, el gaucho Martín Fierro “simboliza al ente argentino y al pueblo de la nación”³. Es tal la preponderancia del texto en la cultura argentina que incluso ha dado lugar a la creación de una festividad, el día de la tradición, que se

² En cierta ocasión, Sarmiento espetó a Mitre con estas palabras: “No trate de economizar sangre de gauchos. Este es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre es lo único que tienen de seres humanos” (citado en Rodríguez y Salvador, 1994: 103)

³ “[es] el símbolo de todo un pueblo que súbitamente, se halla enajenado de su propia esencia y, por lo mismo, hurtado a las posibilidades auténticas de su devenir histórico” (Marechal, 2001: 922)

celebra el 10 de noviembre, día del nacimiento del autor. Resulta evidente, pues, que Hernández fue el más exitoso de todos aquellos intelectuales que a lo largo del siglo XIX trataron de definir una esencia argentina sobre la que articular la identidad de una nación que aún estaba en sus albores.

Este proyecto emancipador generó gran polémica en la Península, donde Unamuno no aceptaba en absoluto que se interpretara el libro como germen de una identidad argentina, criticando que se lo enarbolase como “brote de un espíritu nuevo que diferencia a los argentinos de los demás españoles” (Unamuno, 1967: 35). La ideología subyacente a las declaraciones de Unamuno es bastante clara. Considera todavía a los países hispanoamericanos como parte de la identidad española, y se niega a aceptar su independencia no sólo política sino también cultural y literaria. Por eso dice que los gauchos no son algo genuinamente argentino, sino “descendientes de aquellos rudos aventureros españoles que tomaron raíces en las llanuras americanas” (op.cit., 37-38) y compara sus luchas contra los indios con las luchas de los españoles cristianos contra los moros. Para él, el gaucho es “español hasta los tuétanos” (op.cit., 49). A estas palabras respondería posteriormente Borges, afirmando la existencia de una literatura argentina autónoma, que “comprende, por lo menos, un libro, que es el *Martín Fierro*” (Borges, 1953: 73). Aunque las palabras de Borges giran en torno a cuestiones literarias, lo que realmente está en juego aquí es evidente: el reconocimiento de una idiosincrasia nacional propia.

La fundación de una identidad cultural argentina propiciada por *El gaucho Martín Fierro* no hubiera sido posible sin el discurso sancionador de un aparato crítico que sirvió para canonizar el texto y construir en torno a él una pátina de mitificación. Cabe destacar aquí dos nombres por encima del resto: Lugones y Rojas. El primero coloca a la obra de Hernández junto a los tradicionales cantares de gesta y estima que el *Martín Fierro* es para la literatura argentina lo que el *Cantar de Mio Cid* para la española: “Como todo poema épico, el nuestro expresa la vida heroica de la raza: su lucha por la libertad, contra las adversidades y la injusticia” (Lugones, 2001: 870). Rojas, por su parte, se preocupa por indagar qué “de colectivo argentino y de genuinamente ‘nuestro’ hay en el gaucho como prototipo humano de la nacionalidad, y en la lucha con el desierto americano como esquema de nuestra evolución” (Rojas, 2001: 891).

La decisión de Hernández y la crítica posterior de erigir al gaucho en arquetipo del pueblo argentino resulta significativa por varios motivos. En primer lugar, porque la identidad nacional y literaria argentina se organiza así en torno a un tipo social que era cada vez más minoritario y marginal en la época y, por lo tanto, no era representativo de su presente histórico. El proyecto de exterminación del gaucho conducido por Sarmiento estaba mermando drásticamente su número. Hernández era consciente de ello al escribir su obra, y por eso con la elección del gaucho como tema literario estaba ante todo denunciando una injusticia social, y enarbolando a la víctima como emblema de la verdadera autenticidad del carácter argentino:

“Fierro no es un gaucho, es el o los gauchos. Hernández lo erige en símbolos de desheredados y perseguidos. Sabe que incurre en anacronismo, pues el país está evolucionando y que, mientras se empeña en alinear sus octosílabos, <este tipo original de nuestras pampas> está desapareciendo” (Zorraquín, 1972: 202)

En segundo lugar, la posición de Lugones y Rojas es ambigua, ya que para ellos “es no sólo preferible sino también necesario que el gaucho de la Argentina sea un sujeto imaginario” (Dalmaroni, 2001: 600), es decir, que deje de existir. Se convierte, pues, al gaucho en símbolo de una identidad nacional a la vez que se pretende su aniquilación, lo cual indica que la idiosincrasia argentina no está representada por el tipo humano real

que existió antaño en La Pampa, sino por una imagen literaria e idealizada del mismo que paradójicamente necesita del exterminio de aquél para poder constituirse como tal.

3. *La frontera*

Hernández subvierte la dialéctica civilización/ barbarie mediante la introducción de un tercer elemento que va a trastocar el sistema binario de Sarmiento sustituyéndolo por uno ternario: civilización-frontera-barbarie. La consideración de la realidad argentina ya no se realiza en torno a una oposición rígida y estable entre dos términos, y se hace problemática al identificar una zona intermedia que no pertenece a ninguno de ambos. Se relativizan así los preceptos tajantes de Sarmiento, señalando que la ciudad también puede ser bárbara y el campo civilizado (Weinberg, 2001: 624). Frente a la concepción esencialista de la identidad que propone Sarmiento, las identidades desarrolladas en el *Martín Fierro* están abiertas al cambio y a la alteridad. La civilización es penetrada por la barbarie, y ésta a su vez es contaminada por aquélla, a través de una franja intermedia que separa a ambas: la frontera, que comunica los dos territorios pero que no puede ser asimilada por ninguno de ellos.

La *barbarie de la civilización* se manifiesta a través de la política de exterminio que supone la guerra contra los indios, donde se pretende acabar no sólo con éstos sino también con los gauchos. Los abusos que comete la autoridad contra los pobres, los tratos vejatorios de los altos cargos del ejército, etc. provienen de componentes de un sector que Sarmiento calificaba como civilizado. La vida pacífica y tranquila que Martín Fierro y muchos otros gauchos llevaban en el campo antes de ser obligados a entrar en el ejército dan muestras, por el contrario, de una forma de civilización en un espacio que Sarmiento denigraba bajo el marchamo de barbarie. Puede afirmarse, pues, que es la *civilización* oficial, el gobierno belicista cuya sede radica en la urbe, la que corrompe al gaucho y lo convierte en criminal y asesino. En palabras de Borges, de “paisano decente” pasa a ser éste “un vagabundo y un desertor”, un delincuente para la sociedad (Borges, 1953: 37). También coincide en esto Julio Mafud, quien afirma lo siguiente:

“La metamorfosis se produce vertiginosa. Fierro de ser manso y social pasa a matrero y criminal. La vida gaucha permitía esas transformaciones. El gaucho siempre osciló entre civilización y barbarie” (Mafud, 1968: 22)

El planteamiento de Hernández posee reminiscencias de Rousseau y su idea de una bondad innata al individuo que es viciada por la nefasta influencia de la sociedad. En un primer momento, cuando su existencia se desarrollaba lejos de las instituciones sociales, Martín Fierro vivía en armonía con sus congéneres y con la naturaleza. Pero una vez que es obligado a formar parte de un engranaje asfixiante y beligerante, su personalidad sufre una transformación drástica y se comporta de un modo muy diferente. La guerra, forma extrema de barbarie, lo obliga a asimilar su lógica para poder sobrevivir.

Para entender la conversión de Martín Fierro es necesario recurrir a un elemento consustancial a él: la frontera⁴. Martínez Estrada la ha considerado como el eje articulador de la obra: “la frontera es lo que el poema significa” (Weinberg, 2001: 619-620). Según él, el gaucho es un ser fronterizo entre el orden hegemónico de la civilización y el orden subalterno de la barbarie: todo el espacio habitado por Martín

⁴ Para Martínez Estrada, “la frontera es consustancial con el gaucho, lo conforma y decide su visión del mundo” (Weinberg, 2001: 618)

Fierro es como una “frontera entre la civilización y la barbarie” (op.cit., 619). Pero no entiende estos términos de la misma manera que Sarmiento, sino que considera la civilización como otra forma de salvajismo. La reinterpretación que hace del término de barbarie como algo no exclusivo del campo y del gaucho está ya, por paradójico que parezca, considerada como posibilidad en *El Facundo*. En la primera parte del mismo, se hace una distinción entre una *barbarie espontánea* (típica de Facundo Quiroga), expresión fiel de la manera de ser de un pueblo, y una *barbarie refinada* (propia de Rosas) e institucionalizada (Rodríguez y Salvador, 1994: 83). En el *Martín Fierro* operan ambas formas de barbarie: la espontánea sería la de los indios; la institucionalizada la de la autoridad que representa al mundo civilizado en el poema. Aunque ambas son condenadas, esta última es considerada aún peor. De ahí que al final el protagonista decida abandonar por siempre la civilización y refugiarse en el desierto.

De este modo, la auténtica civilización es identificada con la vida primigenia del gaucho, existencia que es obligado a abandonar por la presión de la barbarie institucionalizada que lo fuerza a participar en la guerra. El gaucho pasa así de ser emblema de civilización a constituirse en un elemento más de la barbarie. Dicha transformación se ha llevado a cabo a través de su estancia en la frontera, límite real e imaginario entre dos territorios antagónicos. Pero la metamorfosis no ha sido total, pues, como ya indicamos, en el libro las identidades son siempre fluctuantes e inestables. Hay en el protagonista un deseo de escapar a la barbarie y retornar a un estado primitivo de existencia ajeno a ella. Esta vuelta va a ser imposible, pues Martín Fierro ya ha sido estigmatizado con la mancha indeleble del crimen. No obstante, su nostalgia del hogar, su deserción de la guerra y su decisión de ayudar a Cruz contra un enemigo más poderoso, arriesgando su propia vida, revelan que el personaje aún posee un código moral de conducta que lo diferencia tanto de la autoridad que lo sojuzga como de aquellos a los que combate:

“¡Ah, si partía el corazón
Ver tantos males, canejo!” (Hernández, 1967: 23)
“Sin ser un alma bendita,
Me duelo del mal ajeno:
Soy un pastel con relleno
Que parece torta frita” (op.cit., 57)

4. *El Martín Fierro y la naturaleza*

Además del gaucho, el otro elemento que va a sustentar la identidad argentina que persigue Hernández es la naturaleza, lo cual evidencia el fuerte influjo romántico que hay en la obra. Para explicar su realidad vivencial, Martín Fierro recurre continuamente a símiles con elementos naturales que le ayudan a ordenar el mundo y comprender su propia experiencia. En la obra, la naturaleza aparece como el referente fundamental del gaucho, lo único que le queda, tras habersele privado de todo: “Sin más amparo que el cielo / Ni otro amigo que el facón” (op. cit., 50). Dentro de las alternativas con las que se encuentra el protagonista, la barbarie espontánea de los indios y la barbarie institucionalizada del gobierno, la naturaleza se le ofrece como el ámbito más satisfactorio para desenvolverse. En cierto sentido, constituye una expresión más directa y clara del orden que rige el comportamiento del mundo que rodea a Fierro. Es por ello que siempre está comparando cuanto le sucede con ella, como si pensara que a través de este procedimiento logrará comprenderse mejor a sí mismo y a la sociedad:

“Yo soy toro en mi rodeo
y torazo en rodeo ajeno”(op.cit., 10)
“Pero yo ando como el tigre
Que le roban los cachorros” (op.cit., 40)

Si en este caso, el símil sirve para describir la bravura del personaje, en otras ocasiones funciona como imagen de su desesperada orfandad⁵, de su vida solitaria y desamparada:

“Anduve entre los cardales
Como bicho sin guarida;
Pero, amigo, es esa vida
Como vida de animales” (op. cit., 63)
“Pero qué iba a hacerles yo,
Charabón en el desierto” (op.cit., 31)

Con respecto a la vida del gaucho en general dice lo siguiente:

“Pues si usted pisa en su rancho
Y si el alcalde lo sabe,
Lo caza lo mesmo que ave” (op. cit., 16)

Como indica esta metáfora, la relación entre los hombres es igual a la existente entre las distintas especies animales: hay que cazar o ser cazado; impera siempre la ley del más fuerte. De hecho, la organización social actúa en el poema de este modo, siendo su mejor ejemplo la lucha de Martín Fierro con la partida de policías para salvar su propio pellejo. No le quedan a éste otras alternativas que matar o ser matado. Lo mismo ocurre con los indios. Si no quiere morir a mano de ellos, ha de combatirlos hasta el final.

Martín Fierro se identifica más con la naturaleza que con el hombre, y es por esto que desecha formar parte de una civilización corrupta, optando por insertarse en un orden natural que le permite una existencia armoniosa con sus distintos componentes:

“Como esas aves tan bellas
Que saltan de rama en rama,
Yo hago en el trébol mi cama
Y me cubren las estrellas” (op.cit., 12)

5. Conclusión

La propuesta de Hernández de erigir al gaucho como emblema nacional fue el más exitoso de todos aquellos proyectos decimonónicos que pretendían crear una identidad argentina. A diferencia de Sarmiento, que se inspiraba en el modelo ilustrado europeo, el autor de *El Martín Fierro* desarrolló un programa de ideología romántica donde la naturaleza era considerada como la verdadera esencia del ser americano. Dicho programa contrasta directamente con el otro gran proyecto literario de creación de una

⁵ De las diversas interpretaciones que se han hecho del posible significado del término *gaucho*, la más verosímil es la que defiende la formación de esta voz por metátesis de “guacho” (huérfano), en quechua: un ser sin padre ni familia. Otra postura es la que lo considera un chilenismo “guaso” (lomo, espalda). Los franceses, por su parte, la derivan de la palabra araucana “gatchu” (compañero). En todo caso, “gaucho” es una palabra despectiva en casi todas las etimologías posibles (Martínez Estrada, 1958: 145–146)

identidad americana, el de Rubén Darío, que pretendía definir la hispanidad según un imaginario culturalista que promovía la suplantación de la realidad natural por los objetos artificiales del mundo cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis (1953): *El 'Martín Fierro'*, Editorial Columba, Buenos Aires
- DALMORINI, Miguel (2001): 'Lugones y el Martín Fierro: la doble consagración', en Hernández, José, *Martín Fierro*, edición crítica, Madrid, Galaxia Gutenberg', pp. 576-601
- HERNÁNDEZ, José (1967): *Martín Fierro*, Barcelona, Círculo de Lectores
- LUGONES, Leopoldo (2001): 'El payador'* [Extracto], en Hernández, José, *Martín Fierro*, edición crítica, Madrid, Galaxia Gutenberg
- MAFUD, Julio (1968): *Contenido social del Martín Fierro*, Buenos Aires, Editorial Américalee, S.R.L.
- MARECHAL, Leopoldo (2001): *Simbolismos del Martín Fierro*, en Hernández, José, *Martín Fierro*, edición crítica, Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. 916-924
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, y Salvador Jofre, Álvaro (1994): *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal
- ROJAS, Ricardo (2001): 'Estética del poema', en Hernández, José, *Martín Fierro*, edición crítica, Madrid, Galaxia Gutenberg
- SARMIENTO, Domingo (1985): *Facundo o civilización y barbarie*, Caracas, Biblioteca Ayuso
- UNAMUNO, Miguel de (1967): *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, Editorial Américalee, S.R.L.
- VERDEBOYE, Paul (2001): 'La identidad nacional y el Martín Fierro', en Hernández, José, *Martín Fierro*, edición crítica, Madrid, Galaxia Gutenberg
- WEINBERG DE MAGIS, Liliana (2001): 'El Martín Fierro y la gauchesca en la interpretación de Ezequiel Martínez Estrada', en Hernández, José, *Martín Fierro*, edición crítica, Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. 602-634

**¿EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ CONTRA LA ILUSTRACIÓN?
MUÑOCISMO E INDEPENDENCIA DE PUERTO RICO EN *CRÓNICA DE
NUEVA VENECIA***

EDUARDO SAN JOSÉ VÁZQUEZ
Universidad de Oviedo

Una vez vencidas las resistencias iniciales de un conjunto de la crítica, el ciclo narrativo *Crónica de Nueva Venecia*, del escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá (Río Piedras, 1946), se ha convertido en uno de los textos literarios hispanoamericanos más elogiados de las últimas décadas, si bien puede comprobarse que, salvo algunas notables excepciones, no ha sido estudiado con la misma intensidad que este hecho demandaría. El propósito de mi estudio es mostrar una de las confusiones interpretativas más comunes que, a mi parecer, han circulado alrededor de esta excelente saga narrativa, con la finalidad de apreciar el verdadero pensamiento histórico atribuible a su autor, en especial en lo que se refiere a su posicionamiento crítico respecto a la modernidad ilustrada.

La saga de Nueva Venecia, una trilogía que permanece inacabada a falta de la publicación de su último volumen, que recibirá el título de *Pandemónium*, está compuesta por las novelas *La noche oscura del Niño Avilés* (1984)¹ y *El camino de Yyaloide* (1994)². En ellas, Rodríguez Juliá consigue crear un siglo XVIII boricua alucinado y fantasmal, que apenas recuerda a su referente histórico en algunas alusiones difusas, así como en el planteamiento ficcional de ciertas cuestiones políticas que la historiografía profesional de la Isla no habría sido capaz de plantear o responder con la profundidad necesaria. Éste es el caso de la ausencia en Puerto Rico de un meta-relato nacional capaz de concitar la mayoritaria adhesión popular. Este hecho, arrastrado desde el siglo XVIII, cuando comienzan a gestarse las identidades colectivas de las futuras repúblicas hispanoamericanas, dejaría irresuelto el enigma de una identidad nacional puertorriqueña cuyo espacio ha sido ocupado por el modelo de anexión relativa que, desde 1952, significa el marco institucional del Estado Libre Asociado.

Con anterioridad a este ciclo narrativo, Rodríguez Juliá había escrito una novela breve que preludiaba esta temática dieciochesca. Se trata de *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), en la que el escritor da cauce a ese enigmático vacío en la gestación de una conciencia nacional puertorriqueña. En esta primera novela, descubrimos la que, en toda la obra de este autor, aparece planteada como causa elemental para la ausencia de una gran identidad colectiva nacional. Se trata de la cuestión racial y, en particular, de la marginación de los colectivos mestizos y mulatos en la vida pública y cultural de la Isla. A través de la alevosa razón de estado del obispo Larra, que trata de casar al mulato Baltasar Montañez con la joven blanca Josefina Prats, se desvelan las maquinaciones de este poder insular para apaciguar las tensiones sociales, creando así la falsa apariencia de integración racial en el pacífico seno de la nación. Pese a su maquiavelismo, se trata de una idea que, no obstante, pudo significar el intento más plausible de hacer germinar una “nación” puertorriqueña en el siglo XVIII: “En fin, se trataba de realizar lo que hoy llamaríamos una política reformista” (Rodríguez Juliá, 1986: 12).

¹ Las citas del texto se toman de la última edición de esta obra: Rodríguez Juliá, Edgardo (2002): *La noche oscura del Niño Avilés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

² Rodríguez Juliá, *El camino de Yyaloide*, Caracas, Grijalbo, 1994.

Me referiré a las que considero algunas de las inexactitudes a que han dado lugar varios de los estudios dedicados a estas obras. En primer lugar, creo que varias de las imprecisiones e incluso errores apreciativos más comunes parten de una identificación inmediata entre la nueva novela histórica hispanoamericana y los postulados teóricos de la postmodernidad. En especial, dicha identificación atiende a la calidad recesiva, prácticamente nihilista, de la llamada «metaficción historiográfica», incapaz o indolente, según esto, ante la posibilidad de asentar un relato histórico cualquiera. Con demasiada frecuencia, se ha creído identificar en las parodias históricas de las últimas décadas un propósito eminentemente disolvente de toda verdad histórica. A su vez, a la vista de la temática dieciochesca que ocupa a estas novelas, puede que algunos de los críticos hayan automatizado una serie de respuestas que implican que todo método de ironía y parodia supone un cuestionamiento raigal de la ideología de la modernidad ilustrada, como emblema de cierto positivismo o, cuando menos, objetivismo historiográfico que la literatura y las culturas de los márgenes históricos tendrían el deber de censurar como artefactos logocéntricos. Por mi parte, sostengo que nada está tan lejos de las intenciones de Rodríguez Juliá como esta finalidad anti-ilustrada, postmoderna o como se la quiera llamar.

Para comenzar mi argumentación, me gustaría recordar una frase a propósito de Fernando Ainsa. Me parece oportuno advertir, como él, que “para Rodríguez Juliá lo apócrifo no es ajeno a la verdad histórica, aunque la historicidad se convierta en falsificación” (Ainsa, 1991: 22). Si atendemos a esta primera novela, se pueden percibir más claramente algunas de las respuestas de Rodríguez Juliá al problema de la ausencia de una reivindicación nacionalista mayoritaria en Puerto Rico. Para el autor, la historiografía puertorriqueña no habría sido capaz de responder adecuadamente a esa ausencia por varias causas. Todas ellas pueden resumirse en una incapacidad metodológica para rastrear fuera de los documentos del gran Archivo textual de la nación, cuyos elementos habían sido producidos invariablemente por las clases letradas. Éstas habrían sido responsables, a su vez, de la creación de distintos discursos que inculpaban a las clases populares iletradas de su indiferencia nacionalista. El resultado, como nota Rodríguez Juliá, es la creación de discursos utópicos de emancipación nacional con una fuerte carga de exclusión social. El primero de ellos habría sido el hispanismo ateneísta de las generaciones de los treinta y cuarenta. A través de la obra de autores como Alejandro Tapia (*Prontuario histórico de Puerto Rico*, 1935), Antonio S. Pedreira (*Insularismo*, 1934) o Tomás Blanco (*El prejuicio racial en Puerto Rico*, 1937) o René Marqués (*El puertorriqueño dócil*, 1953), se trató de imponer una identidad nacional criolla, blanca e hispanófila, como reacción patricia al asimilismo estadounidense impuesto por las circunstancias desde 1898. Paralelamente, surge un discurso subversivo negrista, en consonancia con la idea de un pancaribeñismo negro que nacía de las teorías del afroantillanismo y tenía en Haití su modelo nacional, traspasado por el movimiento *back to Africa* del jamaicano Marcus Garvey y los postulados del *Harlem Renaissance* estadounidense, y que se precisaría en torno a las teorías de autores como Frantz Fanon o Aimé Césaire. En Puerto Rico, esta tendencia está representada, entre otras, por la figura de Luis Palés Matos. Hacia mediados del siglo XX, la obra de historiadores marxistas como José Luis González marcaría la tendencia nacionalista identificada alrededor de una identidad puertorriqueña proletaria, con la intención de disolver las dialécticas raciales. Es lo que el propio González consideró como “plebeyismo” (González, J. L., 1980: 91-104).

Desde esta coordenadas, Rodríguez Juliá sostiene que la historiografía insular está dominada por criterios ideológicos, formalmente esencialistas y excluyentes en varios sentidos (racial, cultural, económico) que no hacen sino disuadir a la masa popular de la

adhesión a sus utopías independentistas. El escepticismo hacia estas fuentes historiográficas de distintas clases letradas (a la que incluso los teóricos de la negritud llegaban a pertenecer) explica que Rodríguez Juliá elija fuentes de documentación insólitas para sus novelas históricas, como la pintura o la música popular, además de la fotografía, que se ha convertido en un instrumento preferente de su indagación en el ser de “lo puertorriqueño” contemporáneo. El escritor defiende que no será hasta la llegada de las corrientes nacidas al calor de la “nueva historia”, en la década de los setenta, que puede hablarse de una verdadera historiografía no ideológica en Puerto Rico. Más aún, sostiene que la historiografía puertorriqueña puede darse por iniciada, y anticipada en sus conclusiones generales, por su ciclo de novelas históricas sobre el siglo XVIII. Así, en una entrevista con Julio Ortega sostiene que:

La historiografía tradicional, el historicismo, el positivismo histórico, aún modelan esa gran vaca sagrada que conocemos como Historia. [...] Mi novela subvierte la historiografía tradicional porque esta apenas ha comenzado ahora, muchos años después de publicada *La renuncia del héroe Baltasar* y escrita *La noche oscura*, a crear una imagen certera de nuestra historia (Ortega, 1991: 155-156).

De este modo, la carnavalización histórica, la ironía, la parodia y el humorismo que destilan sus novelas sobre el siglo XVIII boricua deben entenderse dentro de un propósito conscientemente historiográfico, que no intenta simplemente una epistemología antiilustrada, algo ociosa desde este punto de vista, sino que trata de aportar una respuesta cabal para la ausencia de una formulación alternativa al modelo del Estado Libre Asociado instaurado por el Partido Popular Democrático y su fundador, Luis Muñoz Marín. Así, Según el propio Juliá, en este proyecto narrativo,

estaba mi afán por crear una imagen certera de los orígenes de nuestra historia puertorriqueña. Puerto Rico nació de la marginalidad del contrabando y de la debilidad del estado español sobre nuestro suelo. Esa visión autárquica y anarquizante [...] me sigue fascinando como explicación de nuestra historia, como comienzo de una historiografía que explique, ¡de verdad!, nuestra aversión a la «independencia nacional»” (Ortega, 1991: 153).

De este modo, se entiende y puede compartirse la opinión de Aníbal González al calificar este ciclo novelístico como una “alegoría de la cultura puertorriqueña” (González, A., 1986). La idea de que el independentismo puertorriqueño nace lastrado por un discurso utópico excluyente y oscuramente suicida anima, de este modo, la preferencia masiva por el modelo populista, desarrollista y reformista del Estado Libre Asociado. En este punto, debe adelantarse ya, estriba la relativa ponderación que hace Rodríguez Juliá del modelo muñocista como la única fórmula que ha encontrado hasta ahora el pueblo puertorriqueño para obtener una imagen, si no integral, al menos integradora de sí mismo. Desde este punto de vista, y partiendo de la lectura de algunas otras obras del autor, como *Las tribulaciones de Jonás*, propongo que se aprecie la identificación elemental que se produce en estas novelas entre la ideología de la modernidad ilustrada, representada por los ilustrados y maquiavélicos obispos a los que Rodríguez Juliá convierte en principales ejecutores del poder en la Isla, y el populismo muñocista. En la mente de estas dos fuerzas de gobierno estribaría, a pesar de representar un poder colonial (España y Estados Unidos, respectivamente en los casos de los obispos y de Muñoz Marín), el deseo, apenas reprimido, de dotar a su pueblo de una madurez política y de una paz social que sirviera de lanzadera práctica a la idea independentista. Este deseo, ocultación de la vanidad leviatánica de estos gobernantes ilustrados, serviría, no obstante, para dejar atrás el independentismo minoritario,

partidario y excluyente. Así, en *Las tribulaciones de Jonás* (1981), Rodríguez Juliá no deja de percibir ese “deseo de algo más” en el ya viejo Muñoz Marín. En el fondo de estas propuestas, es decir, en la de Rodríguez Juliá y en la que él mismo le otorga al proyecto histórico de Muñoz Marín, reside, pues, la intención de reasignar modelos incluyentes de desarrollo y de conciencia popular a una supuesta “puertorriqueñidad” que, hasta el momento, sólo había ofrecido razones para la fragmentación social y el colonialismo neto y perpetuo. Por eso, Rodríguez Juliá se refiere a dicha “puertorriqueñidad” en los siguientes términos:

Nuestra tradición siempre ha vivido obcecada con la imagen de nosotros mismos, con eso que un tanto defensivamente se ha llamado el problema de la identidad; el esfuerzo de nuestra literatura ha sido fundar la imagen de nuestro pueblo. Pero el esclarecimiento de esa imagen [...] resulta asediada por el cambio social y la transformación del lenguaje. ¿Sobre qué puertorriqueñidad estaríamos hablando? (Rodríguez Juliá, 1985: 10)

Rodríguez Juliá no ha rechazado la posibilidad de reducir este intento integrador del inherente sincretismo popular con un término. Así, la “heterotopía”³ sustituye a la utopía independentista de diverso cuño. El término, tomado, como es sabido, de Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas* (1968), es, con una mayor perspectiva histórica, la traslación de la idea ilustrada de historia y progreso, por oposición a las nociones más restrictivas de utopía, que la Ilustración tuvo ocasión de criticar, desde las prevenciones de Hegel o Montesquieu a la idea revolucionaria, a las propias de Jovellanos en contra de la utopía.

Con este sentido, la heterotopía es capaz de responder con la práctica la demanda de la nueva historia, como ha sintetizado expresivamente Arcadio Díaz-Quinones (1996: 146) en la tarea de “descolonizar el imaginario”:

¿Existe alguna posibilidad de pensar la nación sin caer en nuevas exclusiones o en imposibles purezas que pretendan arrebatar a otros ese sentido de pertenencia que nadie puede ni debe arrebatar? El deseo de pureza de *un* sentido único, de *una* identidad, de *una* lengua, puede llegar a ser, dejando intacto el problema colonial, una temible utopía que nos lance a la guerra de todos contra todos.

Veamos esto en las tres novelas a las que me refiero. *La renuncia del héroe Baltasar* parte de un episodio histórico real. Éste, sin embargo, ha sido desfigurado hasta el extremo de hacerlo casi irreconocible, salvo por los nombres de algunos de sus protagonistas. La novela parte del episodio sucedido en las fiestas hípicas de San Juan, en 1753, en las que Baltasar Montañez, capitán de caballería, murió al caerse con su montura desde el parapeto de la fortaleza del Morro de esa ciudad. Rodríguez Juliá transforma el episodio haciendo que Baltasar sea, en la novela, un mulato, hijo del esclavo que había acaudillado la última revuelta negra en la Isla. La novela hace que este episodio pase a ser una farsa política del obispo jesuita Larra, figura apócrifa, mediante la cual intentaba convencer a los colectivos negros y mulatos de la Isla de la posibilidad de integración en un orden de expectativas de ascenso social. Así, Larra trata de desactivar el peligro negro en la Isla haciendo que Baltasar se salve “milagrosamente” tras su caída (se trata en realidad de un montaje). Ofrecida esta suerte

³ Resultan innumerables las ocasiones en que, a lo largo de su obra o en entrevistas y conferencias, Rodríguez Juliá se ha referido a este término organizador de su propio pensamiento histórico. Sin embargo, el concepto puede apreciarse muy bien en una de sus obras más conocidas: *Puertorriqueños (Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898)*, del año 1988, así como en el artículo ya citado de 1985.

al poder de la Providencia, Larra precipita el matrimonio de Baltasar con Josefina Prats, hija del Secretario de Gobierno. Con esto, trataba de ofrecer a Baltasar como emblema santificado de la unión interracial. La novela afirma que “pretendieron hacer de él una figura carismática destinada a lograr la confianza de su pueblo” (Rodríguez Juliá, 1986: 10).

Esta “imperiosa razón de estado” (Rodríguez Juliá, 1986: 22) del obispo choca, no obstante, con la negativa de Baltasar, cuando, una vez casado con Josefina, descubre el intento maquiavélico del obispo. Inicialmente, Baltasar se presta al plan del obispo por resentimiento hacia su propia gente, que vio con indiferencia como su padre era ajusticiado después de la revuelta de 1734. Progresivamente, sin embargo, las dilaciones de Larra en conceder a Baltasar todas las ventajas prometidas le revelan el interés oculto de este plan, destinado, en realidad, a apaciguar las tensiones que generaba la jerarquización racial, al mismo tiempo que la preservaba.

En cuanto al ciclo de la *Crónica de Nueva Venecia*, es decir, las novelas *La noche oscura del Niño Avilés* y *El camino de Yyaloidé*, el propósito del autor de ofrecer una ponderación de las posibilidades abiertas por el maquiavelismo populista del obispo se aclaran aún más. Para comenzar, la primera de estas dos novelas arranca con la destitución del anterior obispo, Larra, depuesto por Carlos III a causa de los visos independentistas que iba tomando su gestión, principalmente a través de planes espontáneos que excedían su jurisdicción, como era autorizar el matrimonio interracial de Baltasar y Josefina, pese a la oposición paterna de la criolla, y dotar de ciertos poderes civiles al mulato. Esto es un índice suficiente de la potencialidad separatista que contenía la “pax colonial” de Larra, en comparación con la jerarquización de castas en que vivía la Isla, volviendo así necesaria la instancia de un poder metropolitano fuerte de mediación en las tensiones sociales. Por su parte, el obispo Trespalacios, sustituto del anterior, continuará y aun agravará las políticas oscuramente leviatánicas de su predecesor. En este caso, se trata de la utilización del Niño Avilés como símbolo para la cohesión popular de la colonia. De acuerdo con la novela, el Avilés es el único superviviente de un naufragio frente a las costas de San Juan en 1772. Este hecho hace que la imaginación popular lo figure enseguida como una criatura mágica, mezcla de poderes demoníacos y divinos. Trespalacios se hace cargo de la tutela del niño, aprovechando su ascendente supersticioso entre el pueblo para fomentar la sujeción política de la colonia.

Sin embargo, varios grupos comienzan a usar el emblema del Avilés para su propio provecho. Los esclavos negros inician una rebelión y se apoderan del Niño. Inmediatamente, lo convierten en su fetiche y en argumento de dominación racial. La revuelta negra expulsa de la plaza de San Juan al resto de la población. Los criollos blancos forman entonces una extraña secta que venera el signo mágico del Avilés: los avileños. Éstos, a su vez, se oponen al poder metropolitano del obispo, y buscan constituir una república independiente, una ciudad libertaria llamada Nueva Venecia, bajo el patronato del Avilés. Entre unos y otros, el obispo Trespalacios recupera la plaza y retoma la tutela del Niño. Para asentar su poder recién recuperado, debe combatir simultáneamente a las fuerzas centrífugas de los negros y los avileños: es decir, del primitivismo adánico y de las viejas estructuras familiares criollas. Puede asomar con claridad que el simbolismo del Niño Avilés se refiere al espíritu popular, que cada uno de los colectivos pretende representar en exclusiva. Antonio Benítez Rojo (1998: 294) ha dado la respuesta más expresiva a esta pregunta:

Víctima de su tierna edad, ha sido trajinado y apropiado por unos y otros como un talismán que confiere verdad, su cuerpo ha sido exhibido como un instrumento de

predestinación, como una señal de hegemonía; su cuerpo es, nada más y nada menos, la «verdad» [...]. En realidad, como dice Rodríguez Juliá al comentar su triste retrato, solo se trata de un «hijo del pueblo»; esto es, el Pueblo, esa institución de instituciones que el poder político siempre asegura representar en su relato de legitimación.

Como sucedía en *La renuncia...*, la novela desfigura los hechos del siglo XVIII puertorriqueño. Como en la anterior novela, Rodríguez Juliá parte de algunos textos fundamentales de la época, como el *Viaje a la Isla de Puerto Rico en el año 1797*, del francés André Pierre Ledrú, o la *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*, escrita en 1782 por el obispo Iñigo Abbad y Lasierra, quien no en vano adelanta parte del carácter de los obispos Larra y Trespalacios. A éstos, se añade ahora el cuadro del pintor mulato José Campeche en el que se representa al niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado, del año 1808. En este retrato, pintado significativamente por un mulato, cree el escritor que Campeche hace la primera historia verdadera de Puerto Rico, al retratar la profunda melancolía de un niño que ha nacido sin brazos, como fue el caso real. Una melancolía que, desde entonces, representaría esa no-identidad puertorriqueña, como el deseo y la pulsión inconcretable que, según esto, definen a su pueblo. El marco intertextual se completa haciendo que toda esta historia sea, en realidad, un hallazgo documental que, dentro del tópico del manuscrito encontrado, le cabe al archivero José Pedreira Murillo, claro paralelismo de Antonio Pedreira y los historiadores ateneístas de las generaciones de los treinta y cuarenta.

En un estudio que, por lo demás, es muy valioso y está profusamente documentado, César A. Salgado (1999) sostiene que la parodia histórica que organiza Rodríguez Juliá con estos testimonios históricos se identifica con una refutación de los códigos ideológicos e historiográficos de la Ilustración dieciochesca. Así, esta historia apócrifa del deseo independentista de Puerto Rico sería una especie de historia verdadera secuestrada por la ideología ilustrada de esta casta letrada. Sin embargo, es notorio que el representante de la Ilustración en estas novelas es el obispo, y no los criollos avileños o los historiadores ateneístas que se identifican con ellos, que representan la ideología independentista, blanca y católica, de las generaciones de los treinta y cuarenta. Las propuestas de todos estos no dejan de ser modelos excluyentes y utópicos de emancipación política. El valor de la política integradora de Trespalacios se revalúa, de este modo, como una fase de relativa dependencia (y relativa autonomía, por lo tanto), en la que el pueblo debe comenzar por ser creado, como unidad de horizontes comunes, antes de reclamar una independencia que hasta entonces aparecía como partidaria y utópica.

Ésta es la razón por la que, cuando Trespalacios hace creer que la ciudad está endemoniada, como medio para recuperar sus potestades de gobierno ante el pueblo, y decida exorcizarla, al obispo solamente le quede un demonio por purgar. Éste es Leviatán, demonio de la soberbia política, y si no lo ha podido encontrar es porque, como sospecha el secretario episcopal, el mismo ha pasado a habitar en el interior del propio Trespalacios. Este hecho final de *La noche oscura del Niño Avilés* continúa manifestando la potencialidad independentista que adquiere la política reformista y desarrollista del obispo: léase, de Muñoz Marín.

Esta tesis se hace más visible en *El camino de Yyaloide*. La novela describe el proceso de educación de un Niño Avilés ya adolescente, por parte de Trespalacios, quien organiza el primer *voyage philosophique* de su ahijado alrededor de las lagunas de San Juan, con la condición de que lo realice solo, ajeno por primera vez a la tutela del prelado. Lo importante es percibir que el obispo está desarrollando puntualmente la pedagogía ilustrada formulada en el *Emilio*, de Rousseau. De otra forma, está

proveyendo de los instrumentos necesarios para la “mayoría de edad de los pueblos”, que reclamaba Kant en su famosa definición de “Ilustración”, en 1783. Con esto, dada la identificación básica de los obispos leviatánicos de la saga narrativa de Nueva Venecia con el populismo reformista de Muñoz Marín, se aprecia la relativa valoración que hace el escritor puertorriqueño de las posibilidades abiertas por esta etapa en la que, como hasta ahora ha sucedido por sufragio, le corresponde al pueblo de Puerto Rico decidir sobre su carácter provisional o definitivo.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSA, Fernando (1991): "La reescritura de la historia en la nueva narrativa hispanoamericana", *Cuadernos Americanos*, 28:4, pp. 13-31.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1998): *La isla que se repite. Edición definitiva*, Barcelona, Casiopea.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1996): *La memoria rota. Ensayos sobre cultura y política*, San Juan, Huracán.
- GONZÁLEZ, Aníbal (1986): "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del Niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá", *Revista Iberoamericana*, 52:135-136, pp. 583-590.
- GONZÁLEZ, José Luis (1982): *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Río Piedras, Huracán.
- ORTEGA, Julio (1991): *Reapropiaciones (cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1985), "Tradición y utopía en el barroco caribeño", *Caribán. Revista de Literatura*, 1:2, pp. 2-3, 10-11.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1986) [1974]: *La renuncia del héroe Baltasar*, Río Piedras, Editorial Cultural.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1994): *El camino de Yyaloidé*, Caracas, Grijalbo.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (2002) [1984]: *La noche oscura del Niño Avilés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- SALGADO, César, A. (1999): "Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá o los diablejos de la historiografía criolla", *Cuadernos Americanos*, 73, pp. 153-203.

EL SILENCIO DEL NOMBRE: LA DES-IDENTIFICACIÓN DE LA MALINCHE

YEVGENIYA SLAUTINA
Universidad de Valencia

1. *El nombre como el atributo del anonimato*

La polémica figura de la Malinche presente en la actualidad socio-cultural de México no deja de ser una pieza importante para configurar el cuadro histórico mexicano en cuyos orígenes la mujer india ocupa un lugar ordinario. Su presencia en el pasado histórico, a partir del cual se tiende a explicar muchas veces el presente, ha tenido una influencia incuestionable para que su figura se mantenga en la actualidad. La reconstrucción de su vida, de su imagen o de su identidad resulta una tarea verdaderamente difícil debido a pocas fuentes que nos (des)cubren algunos detalles sobre la vida de la Malinche o episodios de su participación en la empresa de los españoles. Asimismo, otro impedimento de esta re-construcción radica en la naturaleza de las fuentes que nos hablan de ella ya que solamente algunos cronistas que le dedican su atención fueron testigos de su existencia y, otros, simplemente coetáneos de la Conquista que basaron sus escritos en narraciones oídas, o documentación posterior a los acontecimientos que habían tenido lugar en América Latina, fundando sus versiones en crónicas escritas anteriormente. Por consiguiente, cualquier versión sobre algún episodio de la vida de la Malinche es un eco de lo dicho u oído anteriormente, lo que convierte a esta figura en una mezcla de ecos.

De tal manera, los cronistas que escriben a partir de las crónicas anteriores en realidad nos ofrecen la revisión de las mismas, una especie de “remake”; por tanto, las versiones que se nos presentan son imágenes manipuladas desde el principio, son interpretaciones que reflejan precisamente el enfoque de cada uno de los cronistas. Nos interesa precisamente esta subjetividad ya que nos posibilitará reconstruir la imagen moldeada y “re-imaginada” por las voces que más de una vez hablaron sobre la Malinche y más de dos la prefirieron silenciar. Las palabras sobre Malintzín lanzadas por una voz entran en contradicción con otra voz; y cada silencio sobre la joven india parece ser más bien una intención enmascarada.

Precisamente los nombres que tiene la Malinche pueden tomarse como indicador de una gran cantidad de las versiones e interpretaciones que se han creado alrededor de su figura. Cualquier alusión a su existencia, cualquier recuperación de sus datos la nombra (o la silencia) a su manera, le adjudica un significante, la marca según le parece. La elección del nombre para ella en las crónicas y los documentos del pasado y en el discurso del presente que intenta recuperar la imagen de esta mujer revela la preferencia por la visión o por el enfoque desde los que se nos presenta esta figura, funcionando al mismo tiempo como censura de su identidad. El nombre, de tal modo, poseyendo la propiedad de “etiquetar” se hace instrumento, objetivo y atributo de una des-identificación del sujeto. De tal manera, al nombrarla se la priva de su nombre. El misterio de este acto es su silencio. El acto de nombrar es des-nombrar y/o silenciar, y viceversa, el silencio se convierte en un factor revelador y elocuente. Por tanto, el nombre se aproxima en este sentido a la condición del anonimato: se vuelve impersonal ya que su función es contraria a la identificar.

2. Los silencios que inventaron a Malintzín

La primera voz que debería ser elocuente más que ninguna se queda muda en cuanto a la Malinche: Hernán Cortés es el primero en silenciar el nombre de la mujer que construyó un puente entre los dos mundos. El conquistador no da ningún dato sobre la Malinche, no le dedica ni la menor importancia en sus *Cartas de relación*, únicamente se limita a aludir a la existencia de la intérprete nombrándola como *la lengua* que significa la función anteriormente referida; en términos de Gordon Brotherston que analiza tal situación en el libro *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Cortés caracteriza a Malintzín como mero factor verbal, si no anatómico (Glantz, 2001:19). El conquistador no deja entrever ningún gesto dirigido hacia su intérprete. ¿Qué significa este silencio de Cortés? ¿Se podría tratar de la insignificancia de la Malinche para Cortés o su importancia inconfesable? Blanca López de Mariscal analiza este silencio del conquistador como el posible miedo a destacar el papel protagónico de Malintzín más de lo conveniente frente a los ojos del monarca destinatario de las misivas (López de Mariscal, 2004:68). Pero la importancia de la Malinche como la intérprete y mediadora para su empresa fue evidente. Entonces, no *confesarlo* a los Reyes significaría no mostrar la dependencia hacia una mujer india. No mostrarse débil y dependiente, coincide con el análisis del silencio del conquistador que Georges Baudot apunta sobre las *Cartas de relación*: “son un texto con finalidades políticas muy obvias y Malintzín sólo puede esperar un trato "subversivo". Lo único que concede el conquistador es una alusión pasajera a la situación de intermediario obligado que cumplía Malintzín al organizarse las conversaciones políticas con las autoridades amerindias que les salían al paso” (Glantz, 2001:61).

Pero el silencio de Cortés no es absoluto, y en la *Quinta Carta* al Rey Carlos V la *lengua* de Cortés emerge como nombre, por tanto, su función y su cargo adquieren identificación. Dirigiéndose a sus majestades Hernán Cortés la “bautiza”¹ por escrito. Alguien quien estaba silenciado, ocultado y des-identificado cobra un nuevo sentido: una nueva (des)identificación. El conquistador da nombre a su *lengua* y menciona su intervención entre los españoles: “aquella lengua (...) que es Marina, la que siempre conmigo he traído, porque allí me la habían dado con otras veinte mujeres” (Cortés, 1985:206). Es la única vez que Hernán Cortés nombra a Marina. Por tanto, el testimonio de Cortés, en realidad, no es sino una corta mención de su nombre, una alusión a la existencia de cierta Marina. Sin embargo, con esta frase tan breve y lacónica Cortés condensa casi toda la información que se tiene actualmente sobre su faraute, relativamente es todo lo que sabemos sobre la Malinche: su nombre cristiano, su procedencia, su modo de llegar a manos de los españoles y su condición de acompañante del conquistador. Efectivamente, existen más detalles sobre la vida de la Malinche que prestan otros narradores pero los más significativos de la vida de la Malinche son los que aparecen en las líneas de la *V Carta* de Cortés. El conquistador de no decir nada a lo largo de las cuatro cartas pasa a decirlo todo (y nada, al mismo tiempo) con tres líneas. La brevedad y la insignificancia que parecen a primera vista las

¹ Para nosotros el bautizo comprende una acción del poder, es un acto de imposición de la voluntad del uno sobre el otro: el que bautiza es el que posee la autoridad de realizar el acto de nombrar o cree poseerla. Además, el nombre por el cual Cortés la llama a la Malinche es Marina, el nombre cristiano que le fue adjudicado después del bautizo. El nombre con el que simbólicamente Cortés bautiza a Malintzín en la *V Carta* es el nombre cristiano que se le otorga a la intérprete después del ritual religioso. El bautizo en la *V Carta* alude al bautizo real, el poder presupone y menciona el poder.

palabras de Cortés son la clave de lo importante que fue Marina para toda su empresa. El silencio habla por Cortés y su trato “subversivo” de la realidad de la intérprete en realidad nos deja entrever (casi a escondidas, para que nadie más se dé cuenta) de la enorme importancia de la Malinche para el conquistador.²

En términos de Elena Pellús, los silencios de Cortés resultan más reveladores que sus palabras, porque nos indican que hay un interés implícito en no contar apenas nada sobre Malintzín (*Construcción y destrucción de dos culturas: aztecas y españoles en tres relatos de Carlos Fuentes*, Pellús, 2005).

Entre los nombres de la intérprete hay uno que aparece con más frecuencia en las crónicas o las fuentes históricas: *Marina*, el nombre cristiano es usado por muchos narradores, como Bernal Díaz del Castillo, Francisco López de Gómara, Gonzalo Fernández de Oviedo, etc. En las crónicas indígenas la célebre india es llamada Malintzín, un nombre indígena que tiene una cierta similitud con el nombre cristiano Marina. Asimismo, este nombre podría haber sido su nombre original, lo que no nos atrevemos a afirmar: “Una mujer, de nosotros los de aquí, los viene acompañando, viene hablando en lengua náhuatl. Su nombre, Malintzín; su casa, Teticpac. Allá, en la costa primeramente la cogieron...” (León-Portilla, 1985:76).

El anonimato es adjudicado a la intérprete por uno de los cronistas que fue testigo y participe de la conquista, Vázquez de Tapia, que refiere las circunstancias de la llegada de la intérprete a manos de los españoles pero no menciona su nombre, prefiriendo concederle un papel totalmente incógnito:

Y en ciertas indias que dieron de presente, dieron una que sabía la lengua de la Nueva España y de la tierra del Yucatán, adonde había estado Jerónimo de Aguilar, el español que dije; y que después que se entendieron, fueron los intérpretes para todo lo que se hizo (Vázquez de Tapia, 2002:129).

En realidad, el anonimato de la intérprete, concedido por Vázquez de Tapia metaforiza el paradigma de la condición que ocupa la misma en el espacio histórico-cultural: un *sin-nombre* de mujer indígena que jugó un papel distinguido en la Conquista.

3. *Bautizar a Malintzín: la des-identificación del sujeto*

El nombre que va a prevalecer en las narraciones de los cronistas cuando los mismos se refieren a la intérprete de Cortés es Marina, el nombre cristiano que se le puso, como hemos mencionado anteriormente, después del bautizo. El significante que borró la identidad de la india regalada entre otras veinte mujeres a los conquistadores y que puso el inicio de una nueva identidad, a partir de la que su vida adquiere una nueva etapa. A partir de ese nombre la india es cristianizada, el significante es su nueva misión y es una nueva visión para los cronistas: ¿acaso antes de llamarse Marina ella no tenía nombre? Cuando la mayoría de los cronistas mencionan el hecho del bautizo queda bien definido un antes y un después en la vida de la Malinche: el *después* tiene nombre cristiano, Marina. Sin embargo, el *antes* es una laguna sin nombre, para los narradores ella es simplemente una india o una de aquellas mujeres cedidas a Cortés como presente. Marina no existe antes del bautizo, es una figura con un pasado ignorado. El nombre es el que le da vida, ella nace gracias a su bautizo.

² Aludiendo al conquistador nos referimos a “sus finalidades políticas” y en ningún caso queremos cuestionar en este pasaje la importancia de la Malinche para el conquistador en términos personales.

Bernal Díaz del Castillo menciona en dos ocasiones el episodio del bautizo de la intérprete, el cronista prefiere recalcar que Marina es un nombre que se le puso a la *lengua* pero en ningún momento nos da detalles sobre su nombre anterior: "...una muy excelente mujer, que se dijo llamar doña Marina, que así se llamó después de vuelta cristiana" (Díaz del Castillo, 1984:153). Para Bernal, Malintzín es una excelente mujer sin nombre antes de vuelta cristiana o aquella india y señora otra vez anónima: "e luego se bautizaron y se puso por nombre doña Marina a aquella india y señora que allí nos dieron" (Díaz del Castillo, 1984:155). El narrador construye la identidad de Marina a partir de su bautizo y adquisición del nombre cristiano, su origen, infancia y vida anterior se cuentan a partir de la perspectiva del nombre: se cuenta la nueva vida de *Marina*, aunque la misma tuviera otro nombre anteriormente. Su pasado se vuelve impersonal ya que no tiene nombre. Tal posición del narrador acentúa la insignificancia del nombre original de Marina, asimismo, de su origen o de cualquier otro indicio personal que podría haber existido antes de este proceso. En esta ocasión, el narrador no niega la importancia de Marina en la empresa de los españoles, aún más, está evidentemente enfatizada, pero se trata de la importancia que doña Marina cobra después de su "conversión", es una importancia de la nueva identidad otorgada por el ritual cristiano. De acuerdo con la afirmación de George Baudot, doña Marina es digna de figurar en el catálogo de los héroes de la Conquista, pero Malintzín o Malinalli no existe (Glantz, 2001:58).

Para Bernal Díaz del Castillo la intérprete no es simplemente Marina, su nombre siempre va precedido por la referencia *doña*, la referencia de la tradición cristiana que significa la pertenencia a una clase alta y noble. El cronista, de tal modo, vuelve a des-identificar a Malintzín, la representa como a una señora cristiana equiparándola a una dama española. Bernal, de tal modo, utiliza una doble des-identificación: un nombre cristiano y una referencia a la nobleza. El autor de la *Historia verdadera* trata con bastante frecuencia el tema del bautizo. Cristianizar a la población indígena siendo uno de los objetivos principales de los españoles revela una de las finalidades que asoma en la figura de los conquistadores: poner el nombre a todo lo desconocido para que lo ajeno se haga lo suyo, para que el *otro* se haga el *mío*. El ritual cristiano es el eje a través del cual los españoles impondrán su poder y conseguirán la apropiación de lo ajeno. El mismo Bernal apunta sobre el poder en el que se encontraban las indias que se bautizaron a posteriori:

Y asimismo trajeron las ocho indias para volver cristianas, que todavía estaban *en el poder de sus padres y tíos*,³ y se les dio a entender que no habían de sacrificar más ni adorar ídolos, salvo que habían que creer en nuestro señor Dios, y se les amonestó muchas cosas tocantes a nuestra santa fe, y se bautizaron, y se llamó a la sobrina del cacique gordo doña Catalina, y era muy fea; a la hija de Cuesco, que era un gran cacique, se puso por nombre doña Francisca; ...las otras seis no se me acuerda el nombre de todas, mas sé que Cortes las repartió entre soldados (Díaz del Castillo, 1984:202). ...y se bautizaron aquellas cacicas, y se puso nombre a la hija del Xicotenga doña Luisa; ...y la hija o sobrina de Mase-Escaci se puso nombre doña Elvira; ...y las demás se pusieron nombres de pila, y todas con dones...(Díaz del Castillo, 1984:271).

El hecho de que los indios obtuvieran el nombre cristiano es tan significativo para el cronista que el mismo considera imprescindible mencionar la nominación que impusieron a otras indias cristianizadas. Así, el poder que se impone tachando cualquier referencia o posibilidad de su existencia al pasado de la persona bautizada, estampa su cuño.

³ El subrayado es nuestro.

La figura de la mujer ocupa un lugar de suma importancia en el pasaje de Bernal Díaz citado anteriormente: precisamente la mujer es el objetivo y la protagonista del ritual. Asimismo, las mujeres bautizadas se convierten, en un efectivo instrumento de cristianización, ellas son las precursoras de la evangelización sistemática, además de ser las primeras en recibir el bautizo, se convierten en el primer vínculo de la evangelización (López de Mariscal, 2004:88). De tal modo, la mujer es, en primer lugar, el principal objetivo de los españoles en el tema de cristianización ya que su segunda misión será convertirse en el instrumento de tal imposición del poder. Por ello, el bautizo de Marina adquiere una importancia imprescindible y significativa ya que se trata de un poder que se impone a través de su figura, ella es, de alguna manera, una especie de prisma para imponer el poder de los españoles. Por tanto, Marina, antes de convertirse en la *portavoz* de los españoles delante de los indios y poder ejercer como tal, tiene que poseer una nueva identidad, un nuevo nombre, para este fin será bautizada.

Tomando en consideración las palabras de Fernanda Núñez Becerra, el bautismo es, en realidad el ritual del exorcismo mediante el cual se arranca el alma de las manos del demonio o de los ídolos, para su integración en el nuevo reino cristiano (Núñez, 2002):

El bautismo no es únicamente un sello religioso, sino también una marca temporal impuesta por el sacerdote que desde ese momento legitima su poder sobre la vida y la muerte del indígena cristianizado (Núñez, 2002:56).

El bautizo como el instrumento de la imposición del poder se convierte en un requisito imprescindible para todos los indígenas que quieren tener trato con los españoles. Blanca López de Mariscal apunta que la conversión para las mujeres que se presentan ante los españoles es una condición *sine qua non* los últimos las reciben (López de Mariscal, 2004:87). Por ello, el bautizo es el pasaporte, una contraseña que se concede a los indios para entrar en el mundo occidental.

En realidad, este proceso es un cuño con el que los españoles seguían estableciendo su poder ya impuesto por las armas y la escritura, aún más, muchas veces la cristianización se efectuaba por medio de la violencia.⁴ Por tanto, el poder se imponía mediante otro poder, el que estaba destinado a borrar el pasado y la memoria del indio bautizado:

Y porque de los nombres y apellidos que los indios desde su gentilidad resultan inconvenientes en deservicio de Dios Nuestro Señor por lo que está significado en estos dichos apellidos y representación de ello que es necesario extinguir de la memoria, ordeno y mando que todos los indios se llamen y tengan apellido patronímico y castellano sin que usen de los nombres antiguos... Que para que esto se guarde y en breve tiempo se destierre de la memoria, mando que los padrones que se hicieren de aquí en adelante en las cuentas de los pueblos sean con los apellidos patronímicos y castellanos que los indios escogieren y quisieren como está ejecutando en los padrones que se han hecho en esta visita, ... pena a los indios que no cumplieren con lo contenido en esta ordenanza de cien azotes por las calles públicas del pueblo y de la nulidad de los padrones y autos que en otra manera se hicieren (Carrasco, 1970:220).

El uso del nombre cristiano, por lo tanto, era una norma que la población debía adquirir, de lo contrario, pagarían con el castigo de la violencia. Por consiguiente, la

⁴ Sobre el tema de la cristianización de los indios y de los métodos que se usaban para lograr tal fin véase *Historia General de la Iglesia en América Latina* por Tomo I/1, Introducción General, CEHILA. “Uno de los métodos es el de la *tabula rasa* que puede ser cumplido con el ejercicio violento de las armas, o con la aceptación de que los indígenas son niños, *rudos*, cuyas costumbres los han vuelto “bestiales”. Es decir, evangelizar es civilizar, y civilizar es europeizar.” (Dussel, 1983:344).

violencia espiritual se imponía mediante la amenaza de la violencia física, de tal manera, ambas violencias funcionan en nombre la violencia histórico-cultural (Núñez, 2002:59):

y consta asimismo que por los autos de visita y otras diligencias hechas por el seños oidor visitador ... de usar los indios los nombres y los apellidos de su antigüedad de que generalmente usaban que eran con significación de leones, tigres, culebras, cantíes, pájaros y otros abusos de la antigüedad para quitarles esta memoria proveyó autos en que mandó no usasen de ellos mandándolos a patronímicos de que usan los españoles para que con esto olvidasen el dicho abuso y se quitasen las graves ofensas que a Dios Nuestro Señor se hacían en la memoria y representación de dichos apellidos con la de los sobrenombres de que usaban desde su antigüedad. ... Y sobre esto se despacharon recados para que los curas y doctrineros en las partidas que escribiesen de los bautismos, casamientos y demás cosas de su obligación los escribiesen en esta forma y procurasen todos los medios para *extinguir*⁵ de la memoria de los indios los nombres y los apellidos de que usaban significados en leones, tigres y otros animales (Carrasco, 1970:220).

De tal modo, no se trata solamente de imponer un nuevo poder y una nueva cultura, sino tenemos ante nosotros un intento de borrar el imaginario de los pueblos indígenas, su memoria colectiva, su modo de percibir la realidad para reiniciar la vida como pueblos conquistados. Se trata de la imposición de uno sobre el otro a nivel de subconsciente, de un poder que pretende penetrar e instalarse en el más allá de la conciencia indígena, ir más allá de la aplicación de la fuerza y de la violencia física, lacrando toda esa empresa con *nombres cristianos*. Por tanto, nos encontramos ante una intención de establecer una nueva identidad del indio mediante la imposición del nombre cristiano que tiene como fundamento la liquidación y el cambio absoluto de la identidad de los indígenas. Se trata de un poder que una vez instalado dentro de la persona funciona desde y dentro de su interior: un poder que en el futuro no necesitaría tanta fuerza física ya que los indios se mostrarían "naturalmente" *dóciles y adiestrados* por la cultura y religión del dominador.

La cuestión de los nombres de Malintzín sigue abierta y siempre permanecerá como tal debido a la multitud de las teorías en cuanto a su nombre original. Por tanto, la des-identificación de la Malinche, en realidad, la identifica, y viceversa, buscar la identidad de la intérprete de los españoles es encontrar su total des-identificación.

⁵ El subrayado es nuestro.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes históricas

- CORTÉS, Hernán (1985): *Cartas de conquista de México*, Madrid, Sarpe.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1984): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Historia 16.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1992): *La historia General y Natural de las Indias*, 4 volúmenes, Madrid, Ediciones ATLAS.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco (2000): *La conquista de México*, Edición de José Luis Rojas, Madrid, Dastin, S.L.
- SOLÍS, Antonio de (1977): *Historia de la Conquista de México*, México, Cosmos.
- VÁZQUEZ DE TAPIA, Bernardino (2002): “Relación de méritos y servicios del conquistador Bernardino Vázquez de Tapia, vecino y regidor de esta gran ciudad de Tenuxtitlan México” en *La conquista de Tenochtitlan*, Edición de Germán Vázquez Chamorro, Madrid, Dastin, S.L.

Estudios

- CARRASCO, Pedro (1970): “La introducción de apellidos castellanos entre los mayas alteños”, en *Historia y sociedad en el mundo de habla española*. Homenaje a José Miranda, Ed. Bernardo García Martínez et alie, México, Colegio de México.
- DUSSEL, Enrique D. (1983): *Historia General de la Iglesia en América Latina*, Tomo I/1, Introducción General, CEHILA, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- GLANTZ, Margo (2001): *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Ed. Margo Glantz, México, D.F., Taurus.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1985): *Crónicas indígenas: Visión de los vencidos*, Edición, introducción y notas Miguel León-Portilla, Madrid, Historia 16.
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca (2004): *La figura femenina en los narradores testigos de la conquista*, México, El Colegio de México, Programa interdisciplinario de Estudios de la mujer, Consejo para la Cultura de Nuevo León.
- NÚÑEZ BECERRA, Fernanda (2002): *La Malinche: de la historia al mito*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- PELLÚS, Elena (2005): “Construcción y destrucción de dos culturas: aztecas y españoles en tres relatos de Carlos Fuentes”, Alicante, Biblioteca Virtual de Cervantes.
- TODOROV, Tzvetan (1997): *La Conquista de América. El problema del otro*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, s. a. de c. v.

CUERPO VOLÁTIL: CUERPO Y PALABRA EN *FUNES EL MEMORIOSO* Y *EL MILAGRO SECRETO*

ANTONIO SUSTAITA
Universidad Nacional Autónoma de México

1. *La carne empalabrada*

Empecemos con la descripción de un cuadro de Giuseppe Arcimboldo, pintor nacido en Milán, en 1527. Seguramente recuerdan la pintura a la que me refiero, pues ha gozado de una amplia difusión. Se trata de *El Librero*, un óleo hecho en 1566. En él se ve un hombre hecho únicamente de libros. Así como en las cuatro estaciones vemos seres no humanos, sino monstruosos, conformados por los elementos que caracterizan cada estación, en *El Librero* el hombre es inexistente. Un ser formado exclusivamente de libros. Aquí y allá, amontonándose, inclinándose, mostrando listones que separan sus páginas, abriéndose en abanico, los libros dibujan a este hombre literario. En *El caballero inexistente*, de Italo Calvino, una armadura blanca, animada por un grupo de palabras, cruza los campos de batalla y los campamentos. En ese sentido, tales palabras, que dan nombre al caballero, son mágicas. Es el signo de las batallas donde tuvo una participación victoriosa. En la blanca armadura se echa en falta algo, lo mismo que en el montón de libros: un cuerpo. El cuerpo ha desaparecido en favor de la palabra. En la obra de Arcimboldo encontramos un doble aspecto monstruoso: el primero tiene que ver con la reunión de elementos múltiples para la conformación de un ser individual; el otro se relaciona con la ausencia del cuerpo. La pregunta es: ¿Podría existir un ser que fuera solo mente, al margen de un cuerpo? *El Librero* es un hombre al que la carne, los huesos, el cabello y los ojos se le han volatilizado, quedando en su lugar sólo montones de palabras.

El 8 de septiembre de 1976, casi 450 años después de haber sido pintado *El Librero*, ese hombre hecho de palabras de otros, la poesía registra otro caso de desaparición corporal en beneficio de este artículo. Se trata de justificar la concurrencia de los que nos encontramos aquí hoy. Joaquín Serrano entrevista a Jorge Luis Borges en una serie llamada *A fondo*. El título de ese programa es: *A fondo con Jorge Luis Borges*. El entrevistador le dice: “Usted es un hombre del que se ha dicho que es todo mente”. Como en un duelo, muy al estilo del viejo oeste, Borges ha tomado el revólver y dispara, aunque lo hace con su lentitud usual, con la puntería que lo caracterizó siempre. Lo hace confiadamente. Dice: “Soy sentimental, muy sensible”. Decimos: quiere decir que es “muy cuerpo”. El tiro de Joaquín Serrano no dio en el blanco. ¿O sí? Sí y no. La bala ha cruzado a través del nebuloso cuerpo formado por palabras, sin encontrar en su trayectoria carne o huesos que le opondan resistencia. El propósito del programa, llegar al fondo de Borges, no se cumplía. Es conocida la profusión de los distintos Borges, de sus mitos, promovidos por el mismo Jorge Luis.

Ahora contamos con dos puntos de referencia, en la problemática cuerpo-desaparición-palabra. Los otros dos puntos corresponden a los cuentos aquí analizados: *Funes el memorioso* y *El milagro secreto*.

2. *El cuerpo negado*

Ireneo Funes y Jaromir Hladik, son los personajes de dos cuentos en los que Borges da cuenta del cuerpo desaparecido y la sustitución corporal a través de la palabra. *Funes el memorioso* es la historia de un Ireneo Funes, un joven provinciano que pierde la movilidad del cuerpo a causa de la caída de un caballo. A cambio de esa desgracia obtiene una memoria prodigiosa. Postrado en un catre se pasa el resto de su vida rememorando un pasado que ya resulta desbordante. En *El milagro secreto* se cuenta la historia de un hombre que, faltando unos días para ser fusilado, pide a Dios que le demuestre su existencia brindándole un año de vida para terminar una obra escrita en verso. El milagro acontece. Sólo que durante el año otorgado, a excepción de su mente, el resto del mundo se detiene, incluido su cuerpo. En el primer cuento un caballo, símbolo del inconsciente, es el disparador de la separación entre el cuerpo y la mente de Ireneo Funes. En el otro cuento corresponde a un Dios bondadoso y diletante, símbolo del super-yo, dejar inmovilizándolo, el cuerpo de Jaromir Hladik.

En *Funes el memorioso* la separación del cuerpo es individual, un acontecimiento que le ocurre solamente a él. La invalidez, ausencia de valor del cuerpo, recae sólo en el muchacho que termina su vida pegado a un catre. El sacrificio que exige la palabra es un solo cuerpo, un individuo: mientras Funes permanece clavado en el catre el mundo sigue su rumbo, su destino. De forma diametralmente opuesta a la actividad corporal, que le es negada, la actividad mental del joven experimenta un enriquecimiento milagroso.

En *El milagro secreto* la detención no afecta sólo a Hladik, sino que aflige al cosmos entero. La carencia de movimiento del cuerpo de un hombre inmoviliza al mundo. El sacrificio se amplía peligrosamente, exigiendo la participación no sólo de los otros hombres, sino de la totalidad de elementos que conforman el cosmos. Una sola cosa sigue en movimiento, la mente de Hladik. La inmovilidad del mundo es mostrada bellamente por Borges: “En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado como en un cuadro”. (Borges, 2002: 181).

La palabra inglesa disembodied, se traduce en español como desencarnado, voy a permitir utilizar descorporalizado, porque brinda una imagen más acertada de lo que deseo enfocar. Los seres descorporalizados de Borges dedican su existencia a la palabra.

En *Cuerpo y temblor* (Barker, 1984), a través de tres ejemplos (la literatura, la filosofía y la pintura) Francis Barker, analiza las distintas formas en que el cuerpo humano se ve envuelto en un proceso de desaparición a partir del siglo XVII. En la dicotomía mente-cuerpo, se apreciará un privilegio del primer elemento en detrimento del segundo. En este juego de alteridad radical, la escritura va convirtiéndose en el espacio de la negatividad corporal, de la muerte del cuerpo. La práctica tradicional de la escritura requiere sólo de la mano que escribe y de la mente que percibe y ordena. En Funes y Hladik, la cancelación del cuerpo resulta total, de modo que la mano también ha sido excluida del proceso. En ambos cuentos la escritura, como actividad mental, es llevada al extremo. No hay más mano que escriba.

A pesar de lo milagroso que pudiera resultar el acontecimiento (la suspensión del flujo del tiempo, y el enriquecimiento de la memoria, respectivamente), la escritura aparece como una primera muerte, pues constituye una separación de la comunidad de la que forman parte. Toda escritura, se sabe, es por exclusión, por corte. Pues bien, esta práctica los recorta del resto de la humanidad. Cuerpos amputados, son los suyos, separados de la palabra. El cuerpo sigue en el mundo, pero la palabra transcurre en otro sitio, un más allá por cuya criba al cuerpo le resulta imposible cruzar. La habitación de Funes es hartamente semejante a la celda de Hladik, como si el joven memorioso intuyera que

ha incurrido en un delito secreto al volcarse hacia la palabra. Por el contrario, el cuerpo de Hladik se parece al catre de Funes. Es clara la identificación de un cuerpo clavado, inmovilizado, bidimensional. Esta escritura anti-erótica, gélida, es presentada como una actividad solitaria, en ambos casos intolerable. En el caso de Funes la intolerancia tiene que ver con la desbordante riqueza de detalles a los que resulta imposible sustraerse; los que, vanamente, intenta ordenar. En el caso de Hladik la intolerancia se relaciona con su muerte. Mientras se encuentra en la primera celda (pues la segunda celda es su cuerpo), la actividad mental consiste en la realización de un inventario que agote las posibles formas en que encontrara su fin.

En términos muy simples, la diferencia entre escritura y práctica corporal, tiene que ver con la oposición móvil-inmóvil. La práctica de la escritura, de índole mental, le brinda movilidad a la palabra, restándosela al cuerpo. Así, la culminación de la palabra se entiende como la petrificación de un cuerpo que deviene inservible.

En ambos cuentos hay una separación tajante entre la actividad de la escritura, su vida, y las demás actividades que definen un cuerpo saludable, la principal es el movimiento. Un cuerpo vivo es un cuerpo que se mueve. Por eso es posible decir que la actividad mental aparece como muerte física. La aparición del cuerpo es fantasmal, de forma semejante al miembro fantasma, a pesar de haber sido amputado, de no existir ya, no deja de doler. Duele el vacío que como huella dejó su ausencia.

Debido a la inmovilidad, rasgo contrario al tiempo, el cuerpo aparece como un objeto arrancado del devenir, del porvenir. No hay futuro para el cuerpo mutilado del ser, por eso a Hladik le resulta imposible imaginar su futuro; por eso Funes el memorioso vive sólo del pasado. La muerte, en ambos casos, actúa como estrategia de liberación al corporalizar la palabra, pues devuelve el cuerpo al mundo, al devenir que es corrupción, de donde había sido excluido. La muerte interrumpe la producción de un discurso de donde el cuerpo había sido expulsado. En la muerte el cuerpo vuelve a la vida. El disparo que le quita la vida, a Hladik, le permite sentir un cuerpo que no había sido suyo, que había sido incapaz de sentir durante 365 días. A Funes le ocurre algo semejante con la congestión pulmonar. La vida se reduce entonces a una cuestión sensorial, a un sentimiento, frente a la intolerable e insensible actividad mental.

El cuerpo se encuentra separado de sí: se pierde. Separado de la vida que le da vida entra en un espacio donde encuentra un fin que no es el suyo. Allá está separado también de la muerte. Es un cuerpo que está pero no es. La vida de ambos personajes, una vez que su cuerpo ha sido cancelado y su vida se centra en la pura actividad mental, es muy breve, como si ese espacio de puro discurso incubara un virus mortal para la carne. Tanto Funes como Hladik rondan las inmediaciones de ese cuerpo que ahora les parece la cosa más lejana. Hay un muro invisible que los mantiene separados de su cuerpo. Desarraigado del espacio donde era posible, el cuerpo de Hladik ha sido proyectado a un plano desconocido, junto con el cosmos entero, en favor de un ejercicio perverso (divino, no humano) de la palabra. La enfermedad de este cuerpo es la falta de realidad. No se proyecta en la palabra, más bien su inexistencia se revela como una condición para la existencia de ella. Funes jamás habla de su propio cuerpo, como si su cuerpo ya no existiera. Es capaz de ver y recordar cualquier cosa, menos alguna parte de su cuerpo. Es curioso, pero no ve sus manos, no las recuerda. A una realización de la palabra corresponde, en la actividad mental de Funes y Hladik, una des-realización del cuerpo. A la palabra, animada de esta naturaleza otra, le corresponde un cuerpo desanimado, totalmente inmóvil, inservible. Cuerpo confinado en un espacio negativo, donde transcurre el tiempo negativo de Cioran (Cioran, 1993): el cuartucho de Funes, el catre en el que está aprisionado, y la celda de Hladik, el cuerpo inmóvil en donde permanece preso un año.

BIBLIOGRAFÍA

- BARKER, Francis. *Cuerpo y temblor*, Per Abbat, Argentina, 1984.
BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
CIORAN, E. M. *La caída en el tiempo*, Barcelona, Tusquets, 1993.

FIGURACIONES FRONTERIZAS EN LA HERENCIA CULTURAL LATINOAMERICANA. EL IMAGINARIO DEL INDÍGENA EN LOS DIARIOS DE VIAJE DE CRISTÓBAL COLÓN

JULIETA YELIN

Universidad Nacional de Rosario – CONICET

1. *Fronteras*

Nuestro filosofar en América empieza así con una polémica sobre la esencia de lo humano y la relación que pudiera tener esta esencia con los raros habitantes del continente descubierto, conquistado y colonizado. (Leopoldo Zea, *La filosofía americana como filosofía sin más*, p. 12)

Nos proponemos plantear aquí algunas ideas en torno a las representaciones del indígena en los *Diarios de viaje* de Cristóbal Colón (1982), primeros testimonios del encuentro de Europa con el Nuevo Mundo. Estas representaciones dieron lugar en poco tiempo a algunas de las reflexiones más interesantes del pensamiento renacentista, entre ellas, las de la denominada a grandes rasgos como corriente humanista; la pregunta por la naturaleza del indígena devino en poco tiempo uno de sus interrogantes fundamentales: ¿qué es, en qué consiste lo específicamente humano?

En su ensayo *Lo abierto. Lo humano y lo animal* (2005), Giorgio Agamben realiza un recorrido por la historia de esta pregunta, partiendo desde los tratados aristotélicos¹ y llegando hasta las teorizaciones del existencialismo heideggeriano, atravesando la escolástica medieval, el humanismo renacentista y los inicios y desarrollos del positivismo en los campos de la antropología, la lingüística o la zoología. El objetivo de este recorrido es deconstruir las arraigadas ideas de *centralidad e independencia* de lo humano respecto a todos los demás ámbitos de la vida, idea predominante en las hipótesis de gran parte de la historia del humanismo occidental. Para Agamben es necesario, por un lado, repensar qué significa y de qué modo se sostiene esa centralidad y, por otro, examinar la inevitable dependencia entre todo intento de conceptualización de lo humano y el imaginario de lo animal. La animalidad habita en el corazón de toda definición de lo humano, está allí marcando una frontera sin la cual no habría conceptualización posible. En efecto, todos los intentos de definición han necesitado situar su pregunta por lo humano en relación con una pregunta por lo animal, sosteniendo la existencia de una indisoluble articulación entre ambos términos, de una cesura y una división que tiene lugar en el interior de lo humano. Esta intimidad de lo animal impone la pregunta por la naturaleza de la conjunción; más precisamente, por el exceso que exige una caracterización del hombre como animal capaz de reconocerse como otra cosa distinta de lo animal.

Al mismo tiempo, este recorrido histórico le permite a Agamben señalar la necesidad metodológica de desligar el cuestionamiento acerca de la relación entre hombre y animal de los dominios exclusivos de la metafísica o de las ciencias biológicas en general, para entenderlo fundamentalmente como un problema de índole política. Agamben considera que en las diversas resoluciones del vínculo hombre-animal está en juego, entre otras cosas, la existencia jurídica de los sujetos. De hecho,

¹ Agamben hace referencia a la *Historia animalium* y *al De anima*.

históricamente la articulación hombre-animal y el sistema de leyes que regulan la inclusión de los sujetos en una sociedad han estado íntimamente vinculados.

Las figuras del bárbaro y del esclavo en la antigüedad o las del indígena hasta finales del siglo XIX son construcciones del imaginario social que ponen en funcionamiento un sistema de exclusiones señalando zonas inciertas de lo humano. Del mismo modo, la idea más romántica de los niños salvajes en el siglo XVIII, la hipotética del hombre-mono del positivismo, hasta llegar al imaginario del judío creado por el antisemitismo y el nazismo. Deberíamos agregar a esta pequeña lista los imaginarios de la multitud, surgidos a mediados del siglo XIX en la literatura y el pensamiento europeos y hacia finales de siglo en América. La multitud aparece como un espacio de disolución de la identidad, de homogeneización, animalización y amenaza de destrucción. Las figuraciones de identidad fronteriza expresan la resistencia de la idea de “hombre” a una definición ontológica y denotan puntos de fuga del imaginario social, que suele dar cuenta de esa incertidumbre mediante la estigmatización y el rechazo de un sector sometido o marginado.

La vinculación entre la esfera filosófico-antropológica y la política, entonces, puede ser sumamente útil para la comprensión de fenómenos históricos en los que acontece un encuentro –un choque– con un “otro”, tal como sucedió con la llegada de Colón a la isla de San Salvador (Guanahani para los nativos) en el archipiélago de las Bahamas en 1492.

2. *Domésticos o salvajes*

You thought me lenguaje, and my profit on't
Is, I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your lenguaje!²

El primero de los elementos recurrentes en las descripciones del habitante nativo de América es la anulación de todo rasgo de individualidad: el indígena es siempre concebido como parte de una masa indiferenciada, nunca como un individuo autónomo. Esta visión familiariza el imaginario del indígena con el de lo animal en los términos en que lo define Gilbert Durand (1982)³, es decir, como un imaginario de lo múltiple, lo caótico, lo indiferenciado. Este rasgo aparece también en las teorizaciones de Deleuze y Guattari (1988). En su artículo “1730. Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...” la idea de devenir se vincula a una des-individuación, a la pérdida de la identidad en tanto *una* y *única*. Dicen Deleuze y Guattari:

En un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad. [...] Ahí es donde el hombre tiene algo

² “Me enseñaste a hablar, y mi beneficio con eso es que sé maldecir: ¡que te dé la peste roja por enseñarme tu lenguaje!” (*La Tempestad* de William Shakespeare, acto I, escena II).

³ En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* Gilbert Durand explica la primitiva presencia de los símbolos teriomorfos en la realidad humana a partir del esquema de lo animado, asociando la experiencia de lo animal a la inquietud primigenia generada por la observación de un movimiento rápido e indisciplinado; y expone como experiencia fundamental la de la “pululación” o el “hormigueo”: acciones anárquicas que revelarían la naturaleza animal a la imaginación humana en una primera instancia. Movimiento inmotivado e incontrolable, agitación vital de una multiplicidad informe, la pululación se presenta como impresión primera de lo animado sin ánima, de una existencia regida por leyes completamente extrañas a la racionalidad humana. Para Durand “el esquema de animación acelerada que es la agitación hormigueante, pululante o caótica, parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio (...)”. (1982: 68)

que ver con el animal. Nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad. (pp. 245-246)

La construcción del imaginario del indígena como multiplicidad es muy visible en los *Diarios* de Colón, donde las “gentes” son percibidas siempre como parte del paisaje natural. No hay ninguna discontinuidad entre las descripciones de la flora, la fauna y los indígenas; incluso la belleza de estos últimos es percibida como una belleza de tipo natural. El 13 de octubre de 1492 Colón realiza esta primera descripción del encuentro con los isleños:

Luego que amaneció, vinieron a la playa muchos d'estos hombres, todos mancebos, como dicho tengo, y todos de buena estatura, gente muy fermosa; los cabellos no crespos, salvo corredíos y gruesos como sedas de caballo, y todos de la frente y cabeça muy ancha, más que otra generación que fasta aquí aya visto; y los ojos muy fermosos y no pequeños (...) (Colón, 1982: 31)

Bellos, desnudos y sin lenguaje (dice Colón el 12 de octubre: “Yo placiendo a Nuestro Señor levaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestras Altezas para que deprendan fablar”), así aparecen los habitantes de América a los ojos del Almirante. Y, sin embargo, en ese “para que deprendan fablar” está esbozado ya el lugar fronterizo que ocuparían los indígenas por varios siglos. Capaces de hablar, pero salvajes, capaces de fe, pero carentes de alma, próximos a la humanidad, aunque todavía-no-hombres.

El segundo elemento, directamente vinculado al primero, es la sujeción a una clara clasificación en dos clases: la del indígena dócil, manso, utilizable, y la del indígena salvaje o monstruoso. Gran parte de las representaciones de los conquistadores oscilan entre estas dos variantes, que en cierto modo repiten el esquema de las representaciones humanas de lo animal, siempre pensado como lo no-humano, ya por estar más acá de la humanidad –el animal doméstico–, ya por estar más allá –el animal salvaje. Retomando las reflexiones de Agamben, podríamos decir que este estar “más allá” o “más acá” de lo humano no es consecuencia de una previa definición de la especificidad humana sino precisamente aquello que la hace posible. Las identidades fronterizas son fundamentales para el establecimiento de un centro de referencia; no es casual que el siglo XVI haya sido el escenario del humanismo, esa amplia corriente de pensamiento que tomó al hombre como eje de todas sus preocupaciones.

Por otra parte, el encuentro con el indígena americano puso en cuestión una vez más en occidente la frágil definición cristiana de *hombre*: la pregunta acerca de si el habitante del Nuevo mundo era o no susceptible de evangelización era, una vez más, una cuestión que conmovía los principios fundamentales de la Iglesia; puesto que, si se respondía afirmativamente, se le debía reconocer un alma y, por tanto, una individualidad; admitiendo, al considerar la posibilidad de que algo pueda ‘volverse’ humano, que la humanidad no nos está dada de antemano, es decir, que no nos pertenece. Era como desanudar el vínculo entre humanidad y alma.⁴ La respuesta

⁴ Esta discusión se reitera, aunque esta vez tomando como objeto a los animales, en el siglo XVII. La sostuvieron el filósofo Racionalista René Descartes y el fabulista Jean de La Fontaine. Descartes distinguía a los hombres como las únicas criaturas dotadas de alma y concebía los animales como meras máquinas, pura *res extensa* silenciosa. Su contemporáneo Jean de La Fontaine, en cambio, parecía desestimar cualquier jerarquía fundada en la presencia o ausencia de las almas y esgrimía una literatura en la que todo hablaba: en el *Theatrum Mundi* animales, plantas y objetos argumentan, discuten, adulan, critican, se engañan. La Fontaine ilumina un movimiento inherente al género: lo que está en juego en él no es una humanización de los animales (como sospechaba y combatía Descartes) sino una animalización de los humanos. Véase: Abadi (1999).

negativa era, claramente, una reafirmación de la doctrina y el establecimiento de una vía libre para el exterminio.

En los diarios de Colón se va produciendo un lento desplazamiento de la respuesta afirmativa a la negativa, desde una primera fascinación, que construye el modelo del “buen salvaje”, objeto del modelo “asimilacionista”, hacia el terror, fundamento de la ideología esclavista. En ambos casos, la posición se basa en un no-reconocimiento, en una negación del otro mediante la reducción de su identidad a los posibles modos de relación con el poder, ya sea la sumisión o la rebelión. Colón resuelve estos vaivenes clasificando a los indígenas en dos grandes clases, una asimilable y otra resistente, aunque lo que se desprende con claridad es que la asimilación, es decir, la evangelización, debería ir necesariamente acompañada de la esclavización.⁵

La polémica entre Ginés de Sepúlveda y Fray Bartolomé de Las Casas acerca de la legitimidad o ilegitimidad de los medios de la conquista está basada precisamente en el enfrentamiento de aquellos dos modelos. En la *Apología* de Las Casas (2000) la argumentación está sostenida en gran medida por la tesis acerca de la humanidad de los indígenas. Su condición de hombres los exime, según el Obispo, de la *servidumbre natural* alegada por Ginés Sepúlveda como justificación del brutal sometimiento y la matanza indiscriminada de los habitantes del Nuevo Mundo.

Pues el Creador de todos los seres no despreció a estas gentes del Nuevo Mundo hasta el punto de querer que carecieran de razón y fueran como animales, para que se diga que son bárbaros, fieros, salvajes y brutos como éstos piensan o como los pintan; es más, son de tal mansedumbre y sencillez que son los más aptos, por encima de todos los pueblos del mundo y los más dispuestos a abandonar el culto a los ídolos y a recibir provincia por provincia y pueblo por pueblo la palabra de Dios y el anuncio de la verdad. (Las Casas 2000: 17)

3. Calibán

En “Calibán” (1995), un célebre ensayo americanista de principios de la década del setenta, Roberto Fernández Retamar sigue la descendencia de estos dos fuertes imaginarios del indígena cuyo origen hemos rastreado en las crónicas colombinas. Ambos, dice Retamar, están enraizados en la ideología colonialista y han sido utilizados como justificación de la opresión durante siglos. Las figuraciones del indígena manso han ingresado de modo bastante directo en la tradición utópica del siglo XVI (*Utopía*, de Tomás Moro, es de 1516); el Taíno sería imaginado como el habitante paradisiaco de un mundo utópico. Un pequeño ejemplo es la descripción de Fray Toribio de Benavente: “Son pacientes, sufridos sobremanera, mansos como ovejas. Nunca me acuerdo haberlos visto guardar injuria; humildes, a todos obedientes, ya de necesidad, ya de voluntad, no saben sino servir y trabajar.” (AAVV, 2001: 76). Aparece aquí la comparación con el animal, del mismo modo que en las descripciones del indígena salvaje. “Mansos como ovejas” tiene su correlato en “... yacen como cuervos o víboras” (Francisco López de Gomarra (74) o en “No tienen dos dedos de frente, que es señal de gente traidora y bestial, porque los caballos y mulas angostos de frente lo son”. (81). Las figuraciones del indígena salvaje forman parte de la tradición de lo monstruoso, cuyo signo más recurrente es la antropofagia.

“Calibán” es un anagrama de “caníbal”, término que proviene, a su vez, de “caribe”, nombre con el que Colón denominó a un grupo étnico del mar Caribe. Su primera aparición es en el *Diario del primer viaje*: “... lexos de allí avía hombres de un ojo y

⁵ Véase Todorov (1982: 52).

otros con hocicos de perros que comían los hombres...”. (Colón 1982: 62) “Así que monstruos no he hallado ni noticia, salvo de una isla que es Carib, la segunda a la entrada de las Indias, que es poblada de una iente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comen carne umana”. (144-5)⁶

Fernández Retamar utiliza la figura del personaje shakesperiano para figurar la posición ambigua del hombre americano, su participación, al mismo tiempo, de la mansedumbre y de la rebelión, su doble naturaleza doméstica y salvaje. En términos deleuzianos, su continuo “devenir humano”. El Calibán de *La tempestad* es el salvaje que ha aprendido la lengua del invasor y con ella lo maldice. Es el siniestro retorno de lo reprimido, de lo absolutamente irracional, bajo la forma familiar del lenguaje compartido. Si el salvaje puede aprender a hablar –algo de lo que los conquistadores no dudaban, incluso aunque no les reconocieran sus lenguas autóctonas como “lenguaje”–, si puede convertirse en hombre, es porque hay algo en común entre conquistador y conquistado, entre *civilización* y *barbarie*. Ese punto de encuentro es precisamente el que imposibilita el reconocimiento del otro. Puesto que, para los conquistadores, ver al otro como humano implicaba de algún modo reconocerse a sí mismos como salvajes. Anota Ginés de Sepúlveda en su Apología: “Algunos de ellos se reían del aspecto de los nuestros, se burlaban de la cara rara de nuestros hombres, como si fueran animales desconocidos”. (Ginés de Sepúlveda, 1987: 90)

La mirada del indígena, escasamente contemplada en el relato del conquistador, tiene aquí una importancia capital, en tanto expresa indirectamente el revés de la pregunta. ¿Qué es el indígena? ¿Qué comparte conmigo? ¿Cómo es posible que me reconozca en él? Estas vueltas del relato de la conquista tienen una interesantísima descendencia en la literatura y el ensayo latinoamericanos. Para el pensamiento europeo fue una ocasión más de interrogación de su identidad. Para el latinoamericano, un vacío sobre el que se funda toda posible identidad. Puesto que, como el Calibán de Shakespeare, no puede nombrarse más que con el lenguaje del otro.

⁶ Los hombres de tierra firme de Indias comen carne humana y son sodométicos más que generación alguna. Ninguna justicia hay entre ellos: andan desnudos, no tienen amos ni vergüenza, son como asnos, abobados, alocados, insensatos, no tienen en nada matarse y matar (...)” (AAVV, 2001: 74)

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2001): *La conquista de América. Antología del pensamiento de Indias*, Península, Barcelona.
- ABADI, Marcelo (1999) : “Mundus est fábula”, en *Revue Tigre* N° 10, *La fable* (I), Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal, Grenoble.
- AGAMBEN, Giorgio (2005): *Lo abierto. El hombre y el animal*, ed. Pre-textos, Valencia.
- BACZKO, Bronislaw (1999): *Los imaginarios sociales*, ed. Nueva Visión, Bs. As.
- COLÓN, Cristóbal (1982): *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, ed. Alianza, Madrid.
- DE LAS CASAS, Bartolomé (2000): *Apología o Declaración y defensa universal de los derechos del hombre y de los pueblos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1988): “1730. Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, ed. Pre-textos, Valencia.
- DURAND, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, ed. Taurus, Madrid.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1995): “Calibán”, en revista *Milenio* N°3 (noviembre), Bs. As., Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, pp. 13-45.
- GINÉS DE SEPÚLVEDA, Juan (1987): *Historia del Nuevo Mundo*, Alianza, Madrid.
- MONTAIGNE, Michel de (1985): “De los caníbales”, en *Ensayos* (Tomo I), ed. Orbis, Barcelona.
- TODOROV, Tzvetan (1982), *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, ed. du Seuil, París.
- ZEA, Leopoldo (1965): *El pensamiento latinoamericano*, ed. Ariel, Barcelona.
- (1969): *La filosofía americana como filosofía sin más*, ed. Siglo XXI, México.
- (1988), *Discurso desde la marginación y la barbarie*, ed. Anthropos, Barcelona.

VARIA DE TEATRO

EL TEXTO TEATRAL: ¿LITERATURA O MANUAL DE INSTRUCCIONES?

BEGOÑA ALBERDI
Universidad del País Vasco

Desde principios del siglo XX, una parte de la teoría y la práctica teatrales se volcó en borrar el término *literatura* de su vocabulario. Como resultado a tanta solicitud, se llegó a negar al texto dramático la consideración de teatro, para más tarde situarlo en un limbo potencial denominado *teatralidad*. Allí, a la espera de alcanzar la gloria de una puesta en escena, quedó etiquetado como: texto, pretexto, partitura, apunte, guión...; formó parte de la expresión matemática de igualdad “T + T’= R”¹ (Ubersfeld, 1998:19) o, simplemente, desapareció en la nada.

Lo que una vez fue literatura dramática quedó así en igualdad de condiciones con cualquier tipo de texto, aceptándose finalmente la premisa de que todo texto, ya sea dramático o no, puede ser representado. A finales de siglo, después de innumerables y necesarias experimentaciones escénicas, P. Pavis afirmaba que era evidente entre los dramaturgos la restauración o “el retorno del texto y de lo dramático, del diálogo y del conflicto” (1999: 6). En la actualidad, ya es habitual la expresión “teatro de texto” pero se sigue evitando cuidadosamente mencionar la palabra que sufrió la proscripción. En esta comunicación pretendo reflexionar sobre las circunstancias y motivos que han llevado al texto escrito por un autor dramático² al inestable equilibrio literario en que se encuentra.

Como es sabido, el teatro occidental se ha basado históricamente en textos escritos previamente a la representación³. Estos textos, representados o no, han permanecido en el tiempo. Debido a esta circunstancia, no es extraño que en los estudios teatrales previos al siglo XX haya prevalecido la vertiente literaria frente a la espectacular. Con la llegada de las vanguardias el panorama cambió radicalmente, por la preeminencia de la puesta en escena en detrimento del texto literario. Los postulados sobre el teatro de A. Artaud (1931-1935) recogidos en *El teatro y su doble* (2002) marcan el momento álgido del enfrentamiento entre el teatro como texto y el teatro como representación. Sirvan de ejemplo sus declaraciones sobre un teatro “oprimido por la dictadura absoluta de la palabra”, en el que tanto la existencia como la independencia del mismo vienen dadas por la puesta en escena, que “es teatro, con mucho más derecho del que le asiste a la obra escrita” (ídem.: 35).

¹ Para Ubersfeld, es necesario que el texto dramático sufra otro proceso: “la transformación *en texto*, por el técnico de teatro, de los signos no lingüísticos. De ahí que se dé, junto al texto del autor –impreso o mecanografiado– que llamamos T, otro texto, *el de la puesta en escena*, que llamamos T’; uno y otro en oposición a R, la representación: T + T’ = R” (1998: 19).

² En el sentido tradicional del término y no como el *Dramaturg* alemán que engloba a un: “consejero literario y teatral de una compañía, a un director de escena o responsable de la preparación de un espectáculo”, aunque en ocasiones confluyan ambas circunstancias en una misma persona (Pavis, 1998: 152).

³ No todas las representaciones se basan en un texto previo aunque, cuantitativamente, el teatro de texto es el que ha dominado –y domina– en Occidente sobre el teatro de improvisación, o de cualquier otro tipo de técnica. El mimo, el payaso o los personajes de la *Comedia dell Arte*, responden a improvisaciones del actor sobre un personaje–estereotipo. M. C. Bobes Naves apunta certeramente una serie de motivos para dudar de la inexistencia de un texto previo en estos casos, ya que su representación se basa en premisas previas de comportamiento de los personajes, temáticas y de conflicto: “La improvisación sobre el escenario, o se renueva cada día, o es improvisación sólo el primer día y luego pasa a ser un guión tácito” (1988: 21–22).

La puesta en escena se convierte así en la “verdadera” creación teatral, y la importancia de esta consideración afectó tanto a la concepción del teatro mismo, a la del autor y, por ende, a la del texto dramático. Si teatro es la representación y no el texto, el director escénico es el auténtico creador de teatro, no el escritor de dramas (id.: 83). Con ideas como estas se fraguó una disputa entre partidarios y detractores del texto teatral que todavía hoy no ha quedado clarificada entre filólogos y teatristas. Sin entrar en polémicas, se entiende aquí que el alejamiento de las tesis literarias tuvo como origen la simple necesidad de plasmar en escena unas formas nuevas de expresión que proyectaran una visión diferente del mundo, del hombre y, por ende, del mismo teatro.

A pesar de la revolución en las técnicas escénicas y las nuevas tesis, y a pesar también del control que ejercieron las diferentes teorías sobre los textos literarios –los casi indestructibles postulados aristotélicos, estructuralistas, semiológicos, etcétera– a lo largo del siglo XX, el teatro ha conseguido escapar a cualquier corsé metodológico para seguir manteniendo su idiosincrasia. Las cosas parecen no haber cambiado demasiado; porque hoy es el día que seguimos designando con el término *teatro* a la literatura dramática; al conjunto de obras de un país, de una época o de un autor; al arte de representar dichas obras; o al espectáculo teatral. Como hasta ahora, la literatura dramática y la representación escénica siguen imbricadas por algo que va más allá del objeto, de la forma, del contenido e, incluso, de su sentido mismo, por el simple hecho de que todas ellas son cautivas del escurridizo fin ontológico del teatro mismo. Todo lo que deviene en constricción, restricción o delimitación del teatro se nos escapa entre los dedos como el agua en un cesto.

Acorde a mi propósito y asumiendo las limitaciones mencionadas, parto de una definición de teatro como texto literario nacido en un pasado con la posibilidad de ser representado en la inmediatez de un presente que nunca es el mismo y, además, “nunca reproducible en toda su entidad” (Ubersfeld, 1998: 11). Además, siguiendo a P. Pavis, se entiende aquí como *texto dramático* “el texto lingüístico tal y como se lee como texto escrito o se escucha pronunciado en el curso de la representación”⁴. A su vez, la *representación* será “todo lo que es visible y audible en escena, pero que no ha sido todavía recibido y descrito como un sistema de sentidos”. Y, la *puesta en escena* –noción estructural, objeto teórico y de conocimiento–, será la “puesta en relación de todos los sistemas significantes, en especial, de la enunciación del texto dramático en la representación” (1989: 22).

También es preciso señalar cuanto antes que, al contrario que la generalidad de los estudios sobre la cuestión, evito la asimilación de la semiología del texto dramático y la de la representación, pues pertenecen a dos sistemas semiológicos diferentes. “La puesta en escena no es la realización escénica de una potencialidad textual” (id.: 23), porque su fin no es el de encontrar significados escénicos que vuelvan a decir de manera redundante lo que ya dice el texto, pues esto supone hacer abstracción de la materia significativa de la representación eliminando toda diferencia entre signos verbales y no verbales. Además, todas las puestas en escena posibles de un mismo texto dramático no lo anulan ni lo disuelven: éste sigue conservando su estatus lingüístico y su multiplicidad de sentidos por muchas escenificaciones que de él se hagan.

Toda semiología teatral que presuponga *a priori* que el texto dramático posee una teatralidad que se trata a todo precio de extraer del texto para expresarla en la escena, una matriz teatral, incluso una partitura que solo otorga al texto dramático existencia en

⁴ Debe entenderse en el caso concreto de un “teatro de texto” en el que dicho texto existe previamente a la puesta en escena como huella escrita y no haya sido manipulado: escrito o reescrito después de improvisaciones, ensayos o representaciones.

una futura representación, nos parece que reduce excesivamente la puesta en escena a un calco del texto y afirma, implícitamente, que la puesta en escena es la expresión del texto, que éste contiene implícitamente y, por lo tanto, que no hay más que una única y correcta puesta contenida ya en el texto (Pavis, 1989: 24).

Aun aceptando dicha teatralidad, de momento ni tan siquiera existe unanimidad en el acercamiento al concepto, ya que se utiliza tanto para delimitar características propias del teatro, como de la escena, del texto dramático e, incluso, de la realidad cotidiana del ser humano. Para A. Ubersfeld, la teatralidad tiene un sentido tan confuso que prácticamente le asigna un papel tautológico: “termina por ser un obstáculo y no definir más que...al teatro” (2002: 105). R. Barthes (1964: 41-42) intenta abarcar el mayor número de elementos en juego y define la teatralidad como una conjunción de signos físicos y psíquicos que se construye en un escenario. En otra línea de investigación, A. De Toro se centra en determinar qué elementos pueden definirse como específicamente teatrales, dejando en un segundo plano los lingüísticos:

Bajo «teatralidad» se entiende «cualquier representación estético-artístico-lúdica que se realiza con el cuerpo (voz, gesto, movimiento) y a través de una basta [sic] serie de elementos jerárquicamente iguales que ponen en relieve su carácter ritual-artístico» siendo «secundario si los signos producidos son de naturaleza lingüística, si se emplean para la realización de una acción o para transportar un mensaje o no» (2004: 18).

Al concepto de teatralidad quedaría así adscrita cualquier forma de representación: danza, mimo, celebraciones sociales, religiosas, matrimoniales, políticas, etcétera, ya que “se constata una permanente teatralización de la vida cotidiana”. Aquí, la teatralidad traspasa los límites de lo que tradicionalmente entendemos como teatro y amplía sus márgenes para convertirse en:

Una *constructio* autorreferencial que no excluye ninguna forma de representación [...] el término de «teatralidad» se deriva como un concepto que implica siempre una deslimitación y por eso no permite una definición. Más bien se determina a través de la descripción de los campos donde se aplica (id.: 19).

Si así fuese, la teatralidad consistiría en un inventario descriptivo de campos, cuyo número hay que suponer infinito gracias a la propiedad de «deslimitación» y abarcaría cualquier acción humana por muy cotidiana que fuere. No obstante, el propio crítico asume que el término perdería su razón de ser por la amplitud que cobraría y reconduce la situación: “«Teatralidad» sería luego una estrategia de producción metonímica y metafórica similares al teatro” (id.: 20). Sin menoscabo de aceptar la «diseminación de la significación», la notoria autorreferencialidad del teatro de hoy, o su importancia social por concurrir en él elementos económicos, políticos, sociales, etcétera, se ha de entender también que los intentos de absoluta delimitación teórica no pueden llegar a cumplirse nunca, precisamente, por el continuo cambio de la sociedad y, por ende, del propio teatro.

P. Pavis se pregunta si la teatralidad es una propiedad del texto dramático, pero su respuesta no está exenta de cautela: “A menudo se supone que sí, por ejemplo cuando hablamos de un texto muy «teatral» o «dramático», sugiriendo de este modo que se presta bien a la transposición escénica” (1998: 435). La misma reserva mantiene con el uso ambiguo del adjetivo *teatral* que, aplicado a la escena, “unas veces significa que la ilusión es total y otras, por el contrario, que la representación es demasiado artificial y nos recuerda constantemente que estamos en el teatro”. Para P. Pavis, el concepto de teatralidad “tiene algo de místico, de demasiado general, incluso de idealista y de

etnocentrista” (íd.: 434) y “buscar la especificidad teatral es una operación un tanto metafísica desde el momento en que se pretende aislar una sustancia capaz de poseer todas las propiedades de todos los teatros” (íd.: 178). El uso de términos como «teatralidad», «lenguaje teatral» o «escritura escénica» no responde sino a un intento de alejar al teatro de la literatura o del resto de las artes (íd.: 176).

Dejando aquí el problemático estatus de la teatralidad, pasemos a otro no menos espinoso: el de la consideración literaria del texto dramático. Los estudiosos del teatro, según J. Villegas, insisten en la necesidad de entender el teatro como representación, más que como manifestación literaria, por considerar que involucra a elementos no estrictamente lingüísticos. Lo curioso de la cuestión es que el enfoque nunca se plantea a la inversa. Es decir: “existe algo que es el texto dramático que tiene existencia en sí, que es sólo lenguaje, y que no siempre puede o debe estudiarse por su posibilidad de ser, que no es algo por hacerse”. El texto dramático es sólo literatura en cuanto creación lingüística, y puede y debe ser estudiada como tal, “en cuanto a lo que es y como un fin en sí” (1986: 16). Esto no implica negar la característica particular del texto a ser representado sino todo lo contrario, ya que es precisamente esta peculiaridad lo que le diferencia de otros textos.

Por mucho que se niegue o silencie, el texto dramático también pertenece al “arte de la palabra” y, como cualquier otra manifestación literaria, participa de la ficcionalidad y crea con un lenguaje propio mundos diferentes a lo que comúnmente se entiende como realidad. Por otra parte, la cualidad literaria de un texto viene dada por la especial utilización del lenguaje, creando una estética que le confiere el grado de obra artística y que, como tal, tendrá una forma y un contenido. Los contenidos literarios tienen la propiedad de poder tomar como objeto de desarrollo cualquier hecho real o virtual e incluirlos en una obra, pero “lo que dota de carácter artístico literario a una obra no es el qué, sino el cómo”. La consideración artística, o no, de una obra literaria “no sólo depende de la belleza, armonía y riqueza del lenguaje, sino también de la disposición de los elementos” que la constituyen (García Viñó, 2005: 91). Si estas consideraciones se aceptan como verdades para el texto narrativo o poético no lo son menos para el teatral, pues si hay un *cómo* característico ese es el del texto dramático.

La singularidad de los componentes del texto, su naturaleza, sus funciones y el cómo y de qué manera estén estructurados, hará de él un texto dramático. La forma lingüística fundamental y característica del drama es el diálogo, y no puede prescindir de él. “El diálogo en los textos dramáticos es esencialmente distinto en su forma y función” (Spang, 1991: 32). Como es obvio, cualquier obra literaria puede utilizar el diálogo pero no por ello es un drama. Sin embargo, “no hay drama que pueda prescindir del diálogo” (íd.: 32).

El diálogo abarca todo aquello que dicen los personajes y, por extensión, asume también las restantes formas de discurso como son: el coloquio, el monólogo, el soliloquio, el aparte o la apelación directa. Básicamente, el receptor tiene conocimiento de los personajes por medio del seguimiento del diálogo y, por ende, de la acción. Por este motivo el diálogo cumple una función dramática ya que, a través del discurso, los personajes configuran las acciones, evolucionan y, en definitiva, se construyen. Ante esta necesidad, el dramaturgo deberá utilizar los recursos necesarios para que el receptor pueda contextualizar la obra.

La manera convencional de utilizar el diálogo se desestabiliza con la llegada de las vanguardias en el siglo XX, y los personajes dejan de tener un discurso lógico y coherente. Esta forma de discurso se irá sustituyendo por otros lenguajes como el corporal, el musical, el lumínico, etcétera, y la palabra irá perdiendo terreno, o tendrá que competir con estas nuevas propuestas en igualdad de condiciones, dando como

resultado una evidente pérdida de importancia del texto escrito frente a un claro ascenso de la escenografía.

En lo relativo a la lectura del texto dramático ésta es lineal siguiendo un ordenamiento temporal diacrónico, siendo posible su relectura. La característica de la representación es la sincronía, no existe la posibilidad de retorno y su carácter es polisémico dada la multiplicidad de signos que, situados en el escenario, el espectador deberá interpretar simultáneamente. Por lo tanto, un análisis teatral completo debería abarcar tanto la parte textual como la escénica porque, como ya se ha indicado, no existe una equivalencia semántica entre el “conjunto de signos textuales y el conjunto de signos representados” (Ubersfeld, 1998: 13)⁵.

Otra característica derivada de la lectura del texto dramático es la relación entre texto y lector. “La relación entre el mundo del drama y el lector es «visual»” (Villegas, 1986: 24); por el contrario, el lector de una narración es un “oyente” al que se le está describiendo cómo es el mundo que sucede en el texto por boca de un narrador. Esta peculiaridad viene producida por el segundo elemento que conforma el texto dramático: la acotación⁶. Las acotaciones revelan los elementos no lingüísticos del drama, son todo aquello que no es diálogo; complementa el lenguaje dramático visualizando el mundo” (íd.: 25). El dramaturgo escribe las acotaciones básicamente por dos motivos: para completar el sentido del diálogo y como orientación en la forma de visualización de la obra en escena, que se situarán en ella por medio de signos que pertenecerán a distintos sistemas o campos de significación.

A. Ubersfeld utiliza el término *didascalía* por entender que es más preciso, completo y pragmático que el de *acotación*. Además, concede una importancia vital a la autoría de la didascalía, al sujeto de su enunciación, porque determina esencialmente “una distinción lingüística fundamental entre diálogo y didascalías”. En el diálogo hablan los personajes, en las didascalías el autor (1998: 17-18). Sin embargo, no es así para M. Martínez Thomas, que niega estas afirmaciones: “Si las didascalías se consideran como parte integrante del texto teatral, tampoco podemos seguir identificando al enunciador didascálico como el autor de la obra, como afirma rotundamente Anne Ubersfeld” (1997: 67). Su enfoque se fundamenta en el estudio del devenir histórico de las formas didascálicas hasta la actualidad, y llega a la conclusión de que el texto didascálico se ha convertido en el teatro moderno “en una verdadera «creación verbal» con formas enunciativas varias y distintas”. Rechaza cualquier connotación de marginalidad textual de las didascalías y acepta el valor pragmático de las mismas –teoría ya propuesta por Ubersfeld–. La discrepancia esencial entre las dos críticas se sitúa en el «enunciador didascálico»: Para A. Ubersfeld será el autor; para M. Martínez Thomas el *didascalos*⁷, que funcionará como un director escénico encargado de dar instrucciones para la puesta en escena y que “quiere imponer una acción real, concreta en el escenario” (íd.: 68). La función pragmática asignada a las acotaciones por estas dos críticas no hace sino incidir en la realización de una puesta en escena. Sin

⁵ Cuestión paradójica donde las haya pues lo que habitualmente se hace es analizar textos por no tener acceso a las representaciones; o a la inversa, se asiste a la representación pero no se puede acceder al texto.

⁶ Hay autores que no incluyen acotaciones en sus obras, o que fueron añadidas más tarde por los editores, como sucede en el caso de Shakespeare. No obstante, sí aparecen claramente en los diálogos de los personajes indicando sus movimientos, su indumentaria, caracterización, etcétera. En *Sueño de una noche de verano*, el diálogo de los personajes constituye una auténtica guía técnica para una puesta en escena. También existen casos extremos como el de *Acto sin palabras* de Beckett, en el que la obra está compuesta enteramente por una acotación.

⁷ En consonancia con el *didáscalogriego*, ya que era autor de las obras y también el responsable de la producción y dirección de la obra.

embargo, siguiendo a P. Pavis, habría que hacer una puntualización: las acotaciones de un texto dramático no son de obligado cumplimiento y, además, “las acotaciones no son ni la verdad última del texto, ni el orden formal de poner el texto de tal o cual manera, ni la transición indispensable entre texto y escena” (1989: 25).

Como he intentado evidenciar, el teatro lleva en sí el germen de la controversia. Controversia que, lejos de buscar caminos coincidentes, cada vez toma posturas más radicales. Es cierto que en la actualidad parece existir una recuperación del teatro de texto, pero también existen apuestas por su desaparición. Bien mirado, estos desacuerdos no hacen más que corroborar que la polisemia y el polimorfismo del teatro gozan de una salud magnífica, y que escapan y superan con creces a cualquier intento de inmovilismo doctrinal por muy dogmático que este sea. Sirvan para finalizar unas palabras de J. G. Maestro llenas de coherencia como ejemplo de tal imposibilidad, tanto para la literatura como para el teatro:

Porque la literatura sobrevive a todas las interpretaciones que se formulan sobre ella, y con toda ironía, sobrevive y se perpetúa gracias a la crítica que una y otra vez perece progresivamente en los sucesivos intentos de interpretar la literatura. Lo literario devora toda interpretación, por poderosa que sea, y se nutre de este discurso crítico que nos afanamos en construir, incluso desde los hijos metodológicos de la deconstrucción, y a veces desde las teorías literarias más desesperadas, con el fin de retener una confirmación moral –susceptible de ser canonizada– de nuestro papel en este mundo (2004: 19).

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin (2002): *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Retórica.
- BARTHES, Roland (1964): *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1988): *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid-Madrid, Aceña Editorial-La Avispa.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel (2005): *Teoría de la novela*, Barcelona, Anthropos.
- MAESTRO, Jesús G.(2004): *El mito de la interpretación literaria. Rojas, Cervantes y Calderón: la ética en la literatura y sus dogmas contemporáneos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique (1997): “El didascalos escenógrafo: El tragaluz de Antonio Buero Vallejo”, en *Gestos* 23, pp. 67-84.
- PAVIS, Patrice (1989): “Del texto a la escena: un parto difícil”, en *Conjunto*, enero-marzo, pp. 22-31.
- (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós.
- (1999): “Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo”, en *Las Puertas del Drama*, 2, pp. 4-12.
- SPANG, Kurt (1991): *Teoría del Drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA.
- TORO, Alfonso de (2004): “Introducción: Teatro Como Discursividad Espectacular-Teórico-Cultural-Epistemológica-Mediática-Corporal”, en *Estrategias postmo-dernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 9-20.
- UBERSFELD, Anne (1998): *Semiótica teatral*, trad. F. Torres Monreal, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia.
- (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, dir. O. Pelleteri, Buenos Aires, Galerna.
- VILLEGAS, Juan (1986): *La interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Universitaria.

EL REPERTORIO DE TEATRO EXTRANJERO EN LOS GRUPOS UNIVERSITARIOS Y DE CÁMARA Y ENSAYO DURANTE 1950-1955

M^a PAZ CORNEJO IBARES
Universidad de Alcalá

1. *Introducción*

A lo largo de las líneas de esta ponencia se pretende analizar el repertorio de autores extranjeros llevados a escena por los grupos universitarios (TEU) y los grupos de Cámara y Ensayo, también llamado teatro no comercial o experimental. Dado lo peregrino de rastrear las noticias de los estrenos de estos grupos, se ha limitado su estudio no sólo en el plano temporal, 1950-1955, sino también espacial, reduciéndose a Madrid, como termómetro de la realidad escénica española, aunque haya otras muchas ciudades de gran importancia. Por otra parte, además de las noticias que se hayan podido encontrar en otras fuentes, el corpus de autores se ha obtenido de las críticas aparecidas en la prensa de la época.

La génesis del hecho teatral se entiende en este estudio tal y cómo la plantea Ángel Berenguer en su teoría de Motivos y Estrategias (2006: 13-14). El YO individual, entendiéndose sujeto creador, reacciona ante las agresiones de su entorno (MOTIVOS) y formula una serie de ESTRATEGIAS para crear una obra de arte que resuelva la tensión generada en su relación con un entorno en constante cambio, al que hay que dar respuesta. Nuestro propósito es conocer cuáles eran las estrategias de los grupos de teatro no comercial, con especial atención al estreno de autores extranjeros en España.

2. *Funcionamiento de los TEUs y el Teatro de Cámara y Ensayo*

En el plano concreto de la creación teatral del primer quinquenio de los años cincuenta, los grupos de teatro analizado intentan generar nuevas estrategias de creación artística y producción teatral para intentar transformar la realidad del teatro comercial español, en absoluta decadencia en esos años. La mayoría de las obras teatrales representadas eran comedias burguesas, de sofá y teléfono, con un leve conflicto que se resolvía entre sonrisas y diálogos superficiales. Casi siempre todo acababa en un *happy end* nada subversivo, que devolvía a los personajes al orden social establecido. Este convencionalismo se extiende no sólo a la temática y los géneros, sino también a la interpretación, la dirección y los medios de producción.

Los grupos de teatro no comercial reaccionan a esa mediocridad buscando la experimentación como medio de expresión para educar a un público al que era necesario despertar de su indolencia. De ahí que recurran a lenguajes minoritarios relacionados con corrientes existencialistas y de vanguardia. Señala Antonio Buero Vallejo (1952: 32) sobre los teatros de Cámara y Ensayo:

La experimentación de una obra o un estilo rara vez es arbitraria; se efectúa sobre el presupuesto previo de su mérito, y, en ocasiones, sobre la seguridad de su excelencia teatral, por tratarse de comedia acreditada en otros países. En este caso, más que la prueba de una comedia difícil o peligrosa ante un público incontestable, lo que en realidad se efectúa, sepámoslo o no, es la experimentación – educación– del espectador carente... o sobrado de prejuicios ante una obra acaso admirable.

Sin embargo, como veremos, a pesar de sus buenos propósitos, se enfrentaban a grandes limitaciones, para empezar, económicas, la falta de locales para la representación y ensayo, los problemas con la SGAE, la falta de formación específica, la ausencia de reconocimiento por parte de crítica y público, la imposibilidad de una labor continuada, etc. Y, por supuesto, las que el propio régimen imponía a todo tipo de actividad intelectual no acorde con su encorsetamiento ideológico, siendo la más visible la censura. En este contexto, la aportación de los autores extranjeros, principalmente norteamericanos, franceses e italianos, fue fundamental a la hora de abrir las fronteras culturales e intelectuales de una España aislada desde 1939.

2.1. Rasgos generales de los TEUs

Los TEUs (Teatro Español Universitario) recibían su principal fuente de financiación del S.E.U., Sindicato Español de Estudiantes ligado a la Falange y fundado en 1933. El franquismo pretendía resucitar el espíritu de *La Barraca*. Como afirma Eduardo Pérez Rasilla este teatro “forma parte de los intentos de un sector del régimen, vinculado sobre todo al falangismo, de mostrar un interés por lo cultural que sirva para fines propagandísticos” (García Lorenzo, 1981: 32). De las plazas de los pueblos se pasa a salas cerradas y teatros como el María Guerrero, lo que demuestra su distintas intenciones en cuanto a la difusión de la cultura, que pasa a ser un terreno acotado, de consumo exclusivo para el público universitario (Valembos, 1976: 182). Cuando las funciones se realizan en espacios “populares”, patrocinados por instituciones del régimen, estos se cargan aún más si cabe de su ideología conservadora y carácter propagandístico, siendo, en casi todos los casos, representaciones de los clásicos.

La competición entre las creaciones de cada distrito limitaba la capacidad crítica de estos grupos, que se dedican a ensayar una obra para ganar un certamen (Cesar Oliva en García Lorenzo, 1981: 17). Sin embargo, esto no impidió que fueran germen, primero de grandes figuras, como José Tamayo o Modesto Higuera, y más tarde, durante los años sesenta, de los grupos de teatro independiente como *Los Goliardos*. Poco a poco, en el seno de la universidad se generará una mentalidad de oposición que se plasmará en una interacción entre política y teatro, éste último como catalizador de toda una serie de reacciones de protesta y confrontación.

Sin embargo, la producción teatral de los distintos TEUs es muy heterogénea, tanto en los títulos elegidos como en los medios de su realización escénica. Como indica Alfonso Guerra, se valen de un autodidactismo que no siempre logra sus frutos (García Lorenzo, 1980: 351). Por supuesto, algunos alcanzan una gran calidad como el T.P.U (Teatro Popular Universitario) que consiguió rescatar *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura y estrenó *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre, de la mano de Gustavo Pérez Puig. En cambio, otros no fueron más que una reunión de universitarios que en un momento puntual estrenaron una obra, que bien podía ser una obra de Muñoz Seca, sin una verdadera inquietud por transformar la escena. La falta de un verdadero entramado organizativo que los sustentara quedó patente al desaparecer el S.E.U., que supuso la paralización de sus actividades, como señala César Oliva (García Lorenzo 1981: 23).

2.2. Rasgos generales de los Teatros de Cámara y Ensayo

A principios de siglo, y en contraste a la opulencia del teatro burgués, aparece en Europa el teatro de cámara, o también llamado *íntimo*, que se caracteriza por crear una atmósfera en la que el espectador necesariamente tiene que conectar emotivamente con

lo que ocurre en escena, decantándose por temas de profundidad psicológica y filosófica y reduciendo al mínimo el personal artístico y técnico, así como la escenografía. Exactamente, cómo se ve en un análisis del repertorio, lo que se entiende por teatro de Cámara en estos años es un concepto más amplio. Víctor García Ruíz señala que el teatro de Cámara “supone teatro difícil y por tanto poco comercial pero teatro auténtico, que puesto ante su público, funciona.” (1999: 144). En cambio, al teatro de Ensayo lo define como un teatro cuyo “funcionamiento está por comprobar; en general, se trata de obras nuevas, a diferencia de las de cámara (1999: 144).

Teatros de Cámara y Ensayo existían en España antes de la guerra civil, por ejemplo *El Mirlo Blanco* de los hermanos Baroja, *El cántaro roto* de Valle-Inclán, *El Caracol* y *El Teatro Escuela de Arte (TEA)* de Cipriano Rivas Cheriff o *Anfístora* de Pura Ucelay. Después de la guerra irán apareciendo nuevos grupos. Uno de los pioneros será *Arte Nuevo*, fundado por Alfonso Sastre y Alfonso Paso. Como veremos, el quinquenio 1950-1955 está poblado de numerosos de estos grupos cuyo repertorio se nutre, en su mayoría, de autores extranjeros contemporáneos de reconocido prestigio internacional.

José Monleón acusó de “snobismo” al público de estos teatros (1970: 10). Es cierto que los espectadores de estas sesiones pertenecían a las élites intelectuales que buscaban conocer aquellas obras vetadas en otros teatros, bien por razones de censura o simplemente por encontrarse fuera del circuito comercial. Aunque José Monleón acusa a los organizadores de ofrecer una entrada demasiado elevada, en realidad, se cobraba una cuota de socio, que no costeaba ni siquiera los gastos de la representación, y una gran parte de las invitaciones se regalaba a altas autoridades y críticos, como estrategia para lograr la condescendencia de unos y el apoyo de los otros.

Es cierta la afirmación de este crítico de que la sesión única impuesta a estos espectáculos, tanto a los TEUs como al Teatro de Cámara y Ensayo, propiciaba la imposibilidad de lograr sus objetivos: educar al público y hacer avanzar el teatro. Toda la preparación, los ensayos, culminaban en una única función, en un colegio mayor o en un teatro alquilado en el mejor de los casos, ante un público reducido y, muchas veces, sin ni siquiera recibir el interés de la crítica. Ante tal panorama, cabe preguntarse por qué actores profesionales dedicaban un gran esfuerzo en preparar estas obras. Sin duda, porque nunca podrían conseguir esos papales dramáticos que les permitían demostrar sus dotes interpretativas en otros registros distintos en el teatro comercial. De igual modo, aquellos “amateur” que destacaban en el teatro experimental muchas veces saltaban a la escena profesional.

3. *La relación con el régimen*

El período que nos ocupa supone el momento en el que España empieza a despertar de su marasmo intelectual gracias al cambio de la política en el régimen que pasa de un sistema autárquico a un cierto aperturismo. En 1955 los intentos de entrar en el orden internacional se verán premiados con el ingreso de España en la ONU. Para realizar el lavado de imagen pertinente, las autoridades franquistas, desde el Ministerio de Información y Turismo (del que dependía la Dirección General de Cinematografía y Teatro), apoyaron ciertas iniciativas que promocionaran una visión de una España renovada y europea. El régimen, dentro de esta política, se mostraba más permisivo en conceder la preceptiva autorización para ciertas obras problemáticas, eso sí, si era en sesión única y ante un público selecto, pero poniendo trabas y negando la autorización si estos mismos teatros pretendían dirigirse a un público obrero o mayoritario. (García Lorenzo, 1980: 389-390). Por supuesto, seguía prohibiendo tajantemente autores como

Jean Paul Sastre o Brecht. Cuando Alfonso Sastre y José María de Quinto fundan el teatro de Agitación Social (1950-1951), la Junta de Censura sistemáticamente rechaza todas las obras presentadas. Las dos primeras fueron: *La huelga* de Jhon Galsworthy y *Hinkemann*, de E. Toller.

Durante los años 40, las propias instituciones del régimen franquista¹ habían realizado una labor de difusión del teatro. Pero a partir de 1946, con la creación de grupos como *Arte Nuevo*, el estado deja de utilizar de manera directa el teatro como arma política, y pasa a una política de “dirigismo”, para controlar la labor de los teatros experimentales (Valembois, 1976: 197), de ahí la aparición de normativa específica que regirá a los teatros de Cámara y Ensayo (1955) y a los TEUs (1959).

Por otra parte, aunque en este primer momento, en el seno del teatro universitario o de Cámara y Ensayo no existía una actitud de enfrentamiento directo con el régimen, sí que sus intrigantes mantenían una actitud crítica ante numerosos aspectos, sobre todo cuando, una vez tras otra, la censura limitaba su actividad creadora. De ahí que muchos de los que participaron en este movimiento se lamenten de la manipulación. Así de enérgico se muestra José María de Quinto:

Hasta qué punto con su labor los teatros de cámara y ensayo, a pesar de sí mismos, colaboraron con el régimen cultural existente, es algo que después de transcurridos bastantes años habría que dilucidar. Porque, en realidad, cuando le convenía, el régimen proclamaba a los cuatro vientos que tal drama había sido representado en España, sin confesar que lo había sido sólo por una noche y que la omnipresente Censura se negaba a darle carta de naturaleza para que se subiera con toda normalidad a un escenario. En este sentido, claro es que los teatros de ensayo y de cámara servían objetivamente, a pesar de su lucha frontal con aquel estado de cosas, al paupérrimo régimen cultural del franquismo (García Lorenzo, 1999: 72).

A pesar del “dirigismo gubernamental y de la férrea censura”, durante este primer período Berta Muñoz señala que empieza un proceso de “liberación intelectual”, y se produce cierto contacto con el exilio y los autores extranjeros (a través de ediciones argentinas) (2005: 54), pero, como indica Víctor Valembois, porque el régimen no podía retardar más la llegada de ciertos autores y por ello los autorizaba de esta manera tan restrictiva y controlada (1976: 199). No pudo frenar sin embargo la toma de conciencia que se produjo en las aulas y derivó en las revueltas universitarias de 1956. A partir de ese momento, sus componentes creen que el teatro universitario debe promover una revolución en “el plano estético y el plano ético” (Eduardo Pérez Rasilla en García Lorenzo, 1999: 39). Dentro del Teatro de Cámara y Ensayo se avanzó en distintas direcciones como el caso de Sastre, opositor acérrimo del régimen y su sistema, o el de Alfonso Paso, que abandonó la labor experimental para convertirse en los sesenta en un comediógrafo compulsivo.

4. *Objetivos generales de estos grupos con respecto a los autores extranjeros*

Hasta ese momento España había vivido en el total aislamiento, (recordemos que será en 1955 cuando España entre en la ONU), muy al margen del teatro europeo y estadounidense. El interés por mostrar en España los autores extranjeros está en las proclamas de todos estos grupos y también del Teatro de Cámara Nacional. De ahí que se denominara “teatro de información”, como relata José Gordón (1965: 43-47), al teatro extranjero producido en el seno del teatro experimental. Los teatros de Cámara y

¹ Por ejemplo los teatros de la Organización Juvenil Española, la Federación Española del Trabajo, la Junta de Ofensiva Nacional Sindicalista, el Frente de Juventudes, la Falange Juvenil de Franco.

Ensayo, se decantan principalmente por autores extranjeros ya consagrados pero no representados en España, Jean Anouilh, Tennessee Williams, Eugene O'Neill o Arthur Miller. Aunque continuamente se reclama un lugar para autores noveles españoles. Buero Vallejo afirma que se han de escoger "las de los autores españoles con preferencia, claro está" (1954: 34). Por su parte, los TEUs continuaron con la tradición de *La Barraca* de tener un repertorio compuesto en su mayoría por clásicos del barroco español: Lope, Calderón, Tirso de Molina, los *Entremeses* de Cervantes, etc.

Cuando un autor extranjero es representado por un teatro de Cámara y Ensayo es muy habitual, menos en el teatro universitario, que un miembro del grupo realice también la labor de traducción y adaptación de la obra. Al igual que ocurre en las obras de teatro editadas estudiadas por Raquel Merino, la labor del traductor o adaptador (Alfonso Sastre o José Luís Alonso, por ejemplo) muchas veces es destacada por encima de la del autor original de la misma, como una garantía de calidad y un reclamo más para el público (1994: 53). De hecho, para la Sociedad General de Autores, los derechos de la adaptación y representación se consideran un concepto diferenciado de la traducción (1994: 26). En cuanto a lo fidedignas de esas adaptaciones Raquel Merino es contundente: el teatro se manipula, "cómo o cuánto se manipula es lo que cabe preguntarse, puesto que el hecho mismo es irrefutable y alcanza no sólo al teatro traducido sino al original" (1994: 184).

5. *Nómina de autores y títulos más significativos*

El número de obras extranjeras estrenadas o repuestas por TEUs o Teatros de Cámara y Ensayo que han aparecido reseñadas en la prensa consultada asciende a sesenta. En todas las temporadas hay, al menos, ocho estrenos de esa índole, excepto la temporada 1951-1952, en la que sólo hay dos. Son mayoría los autores franceses, nueve, seguidos de los estadounidenses, ocho, y los italianos, tres, con igual número que aquellos que pertenecen al teatro inglés, aunque la mayoría de origen irlandés. Sólo hay dos nacionalidades más: el sueco Ibsen, y un autor rumano, Ion Luca Caragiale. Especial es el caso de Jules Supervielle y *El ladrón de niños*, de origen uruguayo pero dentro de la tradición francesa. Llama la atención el desinterés por el teatro latinoamericano, cosa que también sucede en el teatro comercial.

El autor más representado durante 1950-1955 es Jean Anouilh. *Antígona* y *Eurídice* son sus obras más representadas, pero también se estrenan *La Alondra*, *El amor castigado*, *Colombe* y *Medea*. El Teatro de Cámara *El Duende* dio a conocer este autor con *Árdele o la Margarita*, en una mítica sesión en la que también se representó *Ligazón* de Valle-Inclán. Ser un habitual de este tipo de teatro hizo que también entrara a formar parte del circuito comercial. La compañía de Pepita Serrador añadió *La salvaje* a su repertorio; Huberto Pérez de la Ossa dirigió a su compañía en *El viajero sin equipaje*; y, la compañía Lope de Vega de José Tamayo, dio al gran público *Alondra*. Otros autores franceses estrenados son Marcel Aymé, Gabriel Marcel, Francois Mauriac, Henri Mont-herlant.

La trilogía de Paul Claudel *El rehén*, *El pan duro* y *El padre humillado* es montada por el Teatro de Ensayo TOAR, del Consejo Diocesano de Acción Católica. Este autor, de profunda convicción religiosa, todo un abanderado de la defensa de la fe frente un mundo materializado, se ajusta a la ideología del nacional catolicismo defendida por el régimen. Su obra, *La anunciación de María* se representa al menos en tres ocasiones por el Teatro de Cámara *El duende*, de Guerrero Zamora.

Entre los autores estadounidenses destaca Eugene O'Neill, padre del teatro americano del siglo XX. Es el encargado introducir el realismo psicológico, el simbolismo poético y la profundidad filosófica en el teatro estadounidense. Autor muy querido por los grupos universitarios, el TEU de Murcia en 1950 estrenó *El emperador Jones* durante varios días, y también del teatro de Cámara, el Teatro de Ensayo *La Carátula* montó *Extraño intermedio*. En 1951, el Teatro de Cámara *La Carátula* repone el montaje de *Todos eran mis hijos* de Arthut Miller, mientras la compañía de Lope de Vega de José Tamayo estrena *La muerte de un viajante* en la escena comercial. Este autor crea un teatro de línea social, que muestra los problemas del hombre moderno amenazado por las trabas que le impone el sistema económico, donde el éxito y el fracaso marcan la vida. Su dramaturgia realista influye en Buero Vallejo y el realismo social de los años sesenta. Por su parte, *El zoo* de Tennessee Williams goza de gran estima por los directores. *La Carátula*, de José Gordón y José María de Quinto, y *El Teatro de Cámara de Barcelona*, dirigido por Antonio de Cabo y Rafael Richard, intercambiaron el montaje, por lo que la obra se representó en Madrid y Barcelona durante 1950-1951, también fue llevada a provincias y se editó en Escelicer, en versión de los directores de *La Carátula*. Tennessee Williams, con un lenguaje directo y una dramaturgia cercana al naturalismo, muestra unos personajes dominados por una sexualidad latente y fuertes complejos. Otros autores estadounidenses estrenados son William Saroyan, Aldous Huxley, Thornton Wilder, J.B. Priestley o Elmer Rice.

El Instituto de Cultura Italiana, a través de la labor del Teatro de Ensayo de Fernando Fernán Gómez, asumió una labor de difusión de autores italianos. Del autor Diego Fabbri, con un planteamiento escénico pirandelliano que afronta los problemas de la sociedad contemporánea desde la óptica de la moral y la fe católica, se estrena *Inquizione*. De Italo Calvino, opositor del nazismo, se estrena *La torre sobre el gallinero*. De Ana Bonacci se monta *La hora de la fantasía*, famosa comedia por la adaptación de Billy Wilder, *Bésame, tonto*. También se interesan por Paolo Levi con el montaje de *Legítima defensa*.

Pequeño Teatro Dido serán los encargados de introducir el Teatro del Absurdo. En 1955 estrenan a Ionesco y a Becket. Al hacer la crítica de *La lección* y *La cantante calva*, el crítico Alfredo Marquerie no acierta con el nombre del autor que reseña como Ionescu, cree que su humor es “elemental, pesado, tozudo, reiterativo, inaguantable”.

Por supuesto, Shakespeare no puede faltar en el repertorio de clásicos de los TEUS, ni tampoco *Pigmalión* de Bernard Shaw.

6. A modo de conclusión

Como se puede apreciar por la descripción del repertorio, no todos los autores y títulos representados corresponden con lo que podríamos llamar teatro experimental. De ahí se puede deducir que no todos los grupos tenían las mismas características ni buscaban los mismos objetivos. Como se ha visto, en numerosas ocasiones, los “autores de cámara”, al ser comprobado su éxito pasan al gran público, por ejemplo Arthur Miller o Jean Anouilh. Grupos como el Teatro de Ensayo *La Carátula* de José Gordón y José María Quinto, El teatro de ensayo *La Carbonera* de Piedad Salas, el Teatro de ensayo del Instituto de Cultura Italiana, El teatro de Cámara *de Carmen Troitiño y José Luis Alonso*, el teatro de Cámara *El Duende* y *Pequeño Teatro Dido* son los grupos con una apuesta más arriesgada. El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo no descubre nada nuevo y se dedica a seguir la línea de estos otros grupos pioneros. Sin duda, aunque la labor de los autores españoles no es en absoluto despreciable, el contacto con las obras

extranjeras es determinante, a pesar de que el público español las recibiera con retraso, y en la mayoría de los casos, solamente tuvieran acceso a ellas los profesionales. Eso sí, será este público privilegiado el que sentara las bases de la experimentación del teatro español de los años sesenta y setenta.

BIBLIOGRAFÍA

- BERENGUER, Ángel (2006), “Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”, en *Teatr@*, www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf, última visita: 23/03/06
- BUERO VALLEJO, Antonio (1952), “Teatros de Cámara”, en *Teatro*, nº 1, 1952, p. 34.
- GARCÍA LORENZO, Luciano ed. (1981), *Documentos sobre el Teatro Español Contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- GARCÍA LORENZO, Luciano ed. (1999), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, col. “Anejos de Revista de Literatura” nº 46, Madrid, CSIC.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1999), *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- GORDÓN, José, (1965), *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer.
- HIGUERAS, Modesto (1965), *El teatro de ensayo en España* (ejemplar mecanografiado), Madrid, Biblioteca Juan March.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (1994): *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*, León, Universidad de León.
- MONLEÓN, José (1970), “Del teatro de cámara al teatro independiente”, en *Primer Acto*, nº 123-124, p. 8-14.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- VALEMBOS, Víctor (1976), “El teatro de cámara en la posguerra española” en *Segismundo* núms. 23-24, pp. 173-199.

ALGUNOS APUNTES SOBRE LA INVESTIGACIÓN TEATRAL A TRAVÉS DE LA PRENSA. EL SIGLO XIX

ISABEL PASCUAL LAVILLA
Universitat de València

“Revisar periódicos es introducirse en una selva llena de estímulos, reinformaciones y preguntas que recrean la vivacidad y complejidad de la vida”

1. *Introducción*

Tradicionalmente, los estudios teatrales se centraban en analizar los aspectos literarios presentes en la obra dramática. Sin embargo, los nuevos acercamientos teóricos al fenómeno teatral privilegian otro tipo de documentos como fuentes para un estudio más amplio y rico de la vida teatral. Entre esos documentos la prensa es una fuente privilegiada de información para los historiadores del teatro sobre la que urge realizar una reflexión acerca de la metodología y herramientas que el investigador debe desarrollar con el fin de extraer de ella el máximo rendimiento informativo.

En esta comunicación trazaremos unos breves apuntes metodológicos para el acercamiento al estudio del hecho teatral a través de la prensa, centrada particularmente en el siglo XIX y ejemplificada más concretamente en el estudio de *El Imparcial*, un diario liberal, monárquico e independiente.

Reflexionar hasta qué punto la prensa puede constituirse como fuente de información sobre la vida teatral nos lleva a plantearnos otro tipo de cuestiones como cuál es el lugar del teatro dentro de la prensa diaria, qué tipo de información acerca del hecho teatral encontramos entre las páginas de un periódico, cómo podemos categorizar los diferentes textos periodísticos que hablan sobre el teatro bajo unos patrones genéricos o cuáles son las características de estas categorías genéricas para detectar los mecanismos retóricos que los periodistas emplean. Para acceder a la información teatral presente en los diarios (más allá de reconstruir la cartelera teatral) y poder extraer de ella el máximo rendimiento informativo contestar uno por uno a esos interrogantes es una tarea necesaria.

Intentaremos señalar aquí de manera muy esquemática cuáles son las etapas de la metodología que hemos empleado, centrándonos en el diario *El Imparcial*, que nos servirá como ejemplo para fundamentar la metodología que aquí vamos a exponer.

2. *Unas breves pinceladas acerca del periodismo en la España y el Madrid del siglo XIX*

Nuestra metodología comienza desde lo general hasta la particular. El plano general y el marco del que partirá nuestro análisis se situará en las características propias de la prensa y el periodismo en el siglo XIX. Para acceder a esa información, podemos además de consultar los diarios de la época recurrir al auxilio de las publicaciones que hacen referencia al estudio de la historia del periodismo, tanto europeo como en concreto en el caso español.

Cabe destacar del complejo panorama que impera en el campo periodístico en el siglo XIX que, frente a la mayoría de periódicos que se constituían como armas de combate político, está irrumpiendo un nuevo modo de entender el periodismo, ajeno a lo ideológico y que tiene a la información como elemento caracterizador principal, una

información que rompe con los panfletos y consignas que propugnaban y propalaban hasta entonces las páginas de los periódicos.

Todo este contexto nos obligará, pues, a centrarnos en el caso que nos ocupa: el diario *El Imparcial* y a situarlo en esta pintoresca selva de ejemplares periodísticos que surgieron en el siglo XIX. Del plano general del periodismo del siglo XIX, pasaremos a ocuparnos de un diario en concreto, *El Imparcial*.

3. Un caso especial: *El Imparcial*, diario independiente, liberal, monárquico y referencia de prestigio en el terreno cultural

En primer lugar resultará importante, además de útil, recabar información acerca del diario que estamos consultando. Saber la fecha y circunstancias de su fundación, cuál era la formación y la organización de la plantilla, así como determinar bajo las faldas de qué ideario se cobija la información que relata. Estos datos pueden ser extraídos a partir de fuentes bibliográficas (historias del periodismo) y completados, matizados, contrastados y perfilados con la atenta lectura de una serie de ejemplares. Cuanta mayor información obtengamos de las características del diario, más podremos afinar nuestro análisis¹.

*El Imparcial*² es un modelo de diario independiente y moderno con una ideología decididamente liberal³ y de apoyo a la institución monárquica⁴, cuya carta de identidad residirá en el prestigio que alcanzó en el terreno cultural, por sus artículos y las célebres firmas que consiguió reunir en su suplemento de *Los Lunes de El Imparcial*. En la mente de su fundador Eduardo Gasset Artime estaba la voluntad de crear en España un periódico de gran circulación, verdaderamente popular, inspirado por la corriente krausista-positivista que buscaba la transformación del individuo y la reforma política y social de la España liberal de la segunda mitad de siglo. Un periódico concebido como tribuna de la opinión liberal –y aquí es donde residirá su autenticidad– sin estar vinculado a intereses partidistas que serviría como alternativa periodística a instituciones científicas y literarias tales como el Ateneo o sociedades afines⁵. De hecho, desde el primer número de *El Imparcial*, “el periódico de los Gasset se convirtió en la primera empresa periodística madrileña con rasgos auténticamente modernos”⁶.

¹ Para organizar qué tipo de datos podemos extraer de un diario puede ayudarnos el modelo de “ficha de identidad” que propone Jaques Kayser (1974) en *El diario francés*, donde realiza un análisis cuantitativo de la prensa a la vez que desarrolla una metodología de análisis de la prensa aplicada para el caso francés.

² Sánchez Aranda, José Javier, “La prensa en España”, en *Historia de la prensa*, Pierre Albert, ed., Madrid, Rialp, 1990: “Fue *El Imparcial* partidario de un liberalismo templado, monárquico, independiente de un partido concreto y que adquirió enorme prestigio por su calidad literaria, sobre todo en los números especiales dedicados a ella, titulados *Los Lunes de El Imparcial*.”

³ “En efecto *El Imparcial* cubrió íntegramente la fase liberal de España. Gasset creó un diario liberal, según rezaba más tarde el subtítulo que llevaba la cabeza. Y lo fue hasta su fin.”, Ortega y Gasset, Manuel, *El Imparcial: biografía de un gran diario*, Zaragoza, Librería General, 1956, p. 10.

⁴ Ver Sánchez Illán, Juan Carlos, *Prensa y política en la España de la Restauración: Rafael Gasset y El Imparcial*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 37: “*El Imparcial* reconoció durante 1874 a la República y, hostil –un tiempo– ante el advenimiento de la Restauración monárquica, terminaría integrándose definitivamente en ella, dentro de una postura independiente y crítica, ampliamente liberal.”

⁵ Sánchez Illán, Juan Carlos, ob. cit., p. 32.

⁶ Sánchez Illán, Juan Carlos, ob. cit., p. 41: “Entre los primeros periódicos que iniciaron la gran transformación moderna de nuestra prensa, debe ser citado en primer término *El Imparcial*”, escribió León Roch (seudónimo del redactor de *La Época* Francisco Pérez Mateos), en *Setenta y cinco años de periodismo. Aportaciones para la historia del periodismo madrileño*, Madrid, Tipog. de Ramona Velasco, 1923, p. 262.

Los datos respecto de la evolución en la tirada del diario dan cuenta de la espectacular escalada y consolidación del periódico a final del siglo como el diario de mayor influencia en su época. Las claves del éxito de *El Imparcial* radican en la madura visión del periodismo con que arrancó la aventura de la fundación del diario, una fórmula que adoptarían más adelante los periódicos con vocación informativa. Si en un primer momento el diario se alinea en el bando liberal, cubriendo un hueco olvidado por la prensa política, la independencia que le brinda el no depender económicamente de ningún partido le permite ir modulando su ideología al rápido compás de los sucesos históricos, no descuidando jamás su vocación y voluntad informativa. El periódico deviene empresa informativa, por lo que necesita de una estructura sólida para prosperar: un capital humano, con una plantilla fija de redactores que perciben su sueldo mensual, unos ingresos procedentes de un público al que tiene que satisfacer y de la publicidad, así como una constante innovación tecnológica que permitirá un mayor rendimiento como empresa.

En este contexto, *El Imparcial* estará en la vanguardia de la modernidad al concebir el periodismo como oficio y como empresa, al apostar por la innovación y al saber conjugar la información con una clara línea ideológica liberalista, rasgos que, pese a pertenecer a un diario del siglo XIX, nos recuerdan muchas de las facetas que definen al periodismo actual.

Tras conocer algunos datos de lo que Kayser denomina el registro de identificación y expediente de identidad de un diario, nuestro interés debe centrarse en observar cómo está organizada la información en el seno de las distintas secciones que aparecen en el periódico, así como determinar su periodicidad.

4. Estructura interna y organización en secciones de *El Imparcial*: el teatro como tema

Por aquellas fechas *El Imparcial* (hablamos aquí precisamente de la primera década de vida del diario, desde su fundación en 1867 hasta 1877) se organizaba de la siguiente manera. En la primera página había un par o tres artículos de fondo, precedido por un artículo que marcaba la opinión del periódico respecto de los temas que se debatían en las Cortes, cuyo epígrafe era “Crónica de las Constituyentes”. A continuación, la habitual “Miscelánea política”, cedía paso a los “Despachos telegráficos”, noticias procedentes del extranjero cuya fuente eran las agencias Fabra y Havas. Le seguían la “Sección oficial” y la “Sección de noticias”, subdivididas en unos criterios mínimos entre “Interior”, “Exterior” y “Ultramar”. Después se alternaban las distintas secciones dependiendo del día y del volumen de información: “Sección de espectáculos”, “Sección bibliográfica”, “Variedades”, “Sección amena” o “Sección mercantil e industrial”, “Sección de hechos varios”. Por último, la tercera y cuarta página estaba reservada a la cartelera, el santoral y la publicidad. El folletín seguía teniendo su lugar en el tercio inferior de las dos últimas páginas, pese a que no es una sección de carácter diario.

Desde la constitución de *El Imparcial*, el teatro es una materia que posee un espacio específico cuya información se agrupa bajo el rótulo de “Sección teatral”, de aparición diaria. En ella tiene cabida, además del teatro propiamente dicho, la música, la ópera y la zarzuela. Es indudable, pues, que el teatro como tema encuentra acomodo en *El Imparcial*, reflejo de la relevancia del teatro como espectáculo y entretenimiento en la

sociedad del momento, lo que variará serán las diversas formas de tratamiento del hecho teatral en función de los géneros que lo aborden⁷.

5. *El teatro y los géneros periodísticos en El Imparcial*

Nuestro acercamiento a los géneros periodísticos será desde la concepción del género como un criterio básico de organización que nos ayudará a enfrentarnos a la lectura de los diarios del siglo XIX; los géneros entendidos como una serie de herramientas de lectura que nos permitan acceder a la información para extraer el máximo rendimiento.

A partir del corpus que seleccionamos y analizamos, pudimos señalar tres tipologías textuales o géneros básicos que abordan la cuestión teatral desde enfoques y acentos bien distintos. El teatro deviene unas veces información, en otras ocasiones adopta la forma de crónica y otras aparece bajo el género de la crítica.

En primer lugar, como corresponde a un periódico que reivindica su vertiente puramente informativa frente a la prensa política y de partidos que abunda en la época, el teatro salta a las páginas de los diarios en forma de noticias. Las noticias suponen una enorme manantial de información para los investigadores, porque nos aportan numerosos datos acerca del teatro y la vida teatral.

Las noticias se caracterizan porque, principalmente, la fuente de la que emanan es el propio teatro o empresario que nutre de información a los periodistas sobre las más distintas cuestiones. Estos asuntos suelen estar relacionados con la batería que hace que el oficio periodístico funcione: la actualidad. Será la propia inercia del calendario teatral junto a los imprevistos, innovaciones y sucesos que acontecen los que determinen la aparición de diferentes tipos de noticias. En la noticia no encontramos rasgos de opinión, ni marcas personales del redactor, puesto que transmiten información pura. De hecho, uno de los rasgos que las caracterizarán será que jamás encontraremos rastro de ninguna firma del periodista cuando estemos ante una noticia. Las noticias sobre temas teatrales se caracterizan por su heterogeneidad, su brevedad y su desorganización.

Desde el punto de vista del investigador teatral, las noticias nos permiten delimitar las temporadas, precisar la cartelera, conocer cuál era el elenco con que contaba cada uno de los teatros, determinar nuevas contrataciones o altas y bajas en dichas compañías, así como señalar cuándo había funciones especiales (festividades, conmemoraciones, homenajes o beneficios). En definitiva, las noticias o gacetillas nos reportarán datos acerca de la vida teatral y tendrán vigencia hasta el límite de la representación, momento en que la crónica y la crítica se disputan el terreno. El antes y el después de la representación pertenecen, pues, al ámbito de la información, hecho que

⁷ “La conformación de la teoría europea en materia de géneros periodísticos se ha generado a partir de tradiciones y escuelas diversas, desde las formulaciones más sistemáticas y didácticas de Emil Dovifat (1955) hasta las ordenaciones instrumentales y analíticas de Jacques Kayser (1963) y Raymond Williams (1971). Consecuentemente, la Preceptiva periodística española, entendida como aquella rama de la Redacción Periodística que trata de la teoría, la técnica y la práctica de los géneros periodísticos, maduraría en los trabajos de José Luis Martínez Albertos, primero con los *Guiones de clase de Redacción Periodística* (1962) y después con el *Curso general de Redacción Periodística* (1983). A las aportaciones de Martínez Albertos se pueden sumar los trabajos de Gonzalo Martín Vivaldi (1970), Lorenzo Gomis (1974), Mar de Fontcuberta (1980), Concha Fagoaga (1982), Montse Quesada (1984), Sebastià Bernal y Luis Albert Chillón (1985), Josep María Casasús (1988), Mariano Cebrián Herreros (1992), Pilar Diezhandino (1994) o Luis Núñez Ladevéze (1995), entre otros.”, López Hidalgo, Antonio, *Géneros periodísticos complementarios. Una aproximación crítica a los formatos del periodismo visual*, Sevilla, Comunicación Social. Ediciones y publicaciones, 2002, pp. 20–21.

tampoco quiere decir que sea privativo de este género, puesto que siempre hay que tener presente que los géneros no se presentan en su pureza absoluta, sino que, puesto que se muestran en el uso existe la posibilidad de contagio entre ellos, especialmente en una época en que se empezaba a consolidar el periodismo de información.

En ocasiones resulta difícil distinguir entre información, interpretación y opinión; y no porque los conceptos no sean claros, sino porque en la práctica siempre aparecen mezclados las tres especialidades de ingredientes⁸.

A diferencia de la noticia, que es un género que surge con la aparición y consolidación del periodismo, la crónica, segunda de las categorías que proponemos para clasificar el teatro como tema entre los géneros periodísticos, posee una larga tradición en el terreno de la literatura. La crónica específicamente teatral está presente en la sección de espectáculos desde el inicio de *El Imparcial* y su aparición está en función de los estrenos que haya cada semana, dado que la crónica teatral está íntimamente vinculada y sujeta a un hecho noticioso: el estreno de una determinada función. Por ello, su periodicidad está en función de los estrenos y su aparición es siempre posterior al mismo y muy cercana en el tiempo, al día siguiente o un par de días después como mucho, ya que si no carecería de la vigencia y actualidad que exige el periodismo. Información e interpretación se dan la mano en la crónica: por una parte, el hecho noticioso es el estreno de la obra y la interpretación viene de la mano del periodista que asiste a la función, encargado de describir lo que allí sucede desde su filtro de subjetividad.

En las crónicas que hemos recopilado observamos cómo existe un margen de libertad para su redactor (aportado por la dosis que incorpora de interpretación), una heterogeneidad en cuanto al número de caracteres de que se componen (frente a la brevedad que caracteriza a las informaciones) y unos temas que siempre aparecen en la estructura independientemente de la longitud de la crónica. Estas cuestiones hacen referencia a las dosis informativas que incorpora la crónica: la respuesta a los interrogantes de *qué* obra se pone en escena y *quién* es su autor, *cuándo* ha tenido lugar su estreno y *dónde*. Junto a estas informaciones se consigna siempre el éxito o fracaso de la función, así como la interpretación y ejecución por parte de los actores y las reacciones del auditorio. El trinomio representación-actores-público centra el contenido de las crónicas; el resto de cuestiones que puedan aparecer vendrán dadas por añadidura, ya que la estructura de la crónica admite mucha flexibilidad.

En *El Imparcial* las crónicas aparecen en ocasiones sin firma y en ese caso su longitud es menor y proporcionan menos detalles al lector, frente a las crónicas firmadas que suelen incorporar ciertos juicios del cronista respecto de los valores de la obra representada que acerca el género al de la crítica. Para el investigador teatral las crónicas incorporan una enorme riqueza de datos y comentarios por ese carácter fronterizo entre la información y la interpretación. Por una parte permiten recopilar aspectos de la vida teatral vinculados a la puesta en escena (pese a que las referencias al respecto suelen ser escasas e impregnadas de tópicos y frases hechas), a la ejecución de los actores, su caracterización y sus condiciones para la interpretación... Lo que resulta verdaderamente valioso son las informaciones que aluden a la recepción por parte del público, quizá el elemento más fugitivo del hecho teatral, una cuestión compleja y resbaladiza para el investigador. Todas estas informaciones y anécdotas sobre la vida teatral, que a veces adquieren un carácter costumbrista, están salpicadas de frases o menciones a conceptos teóricos del teatro, de índole principalmente especulativa.

⁸ López Hidalgo, Antonio, ob. cit., p. 27.

Por último, el carácter editorializante se adueña de la crítica. Este género no es deudor de la actualidad diaria como los dos anteriores, sino que su periodicidad es mayor (semanal o quincenal). De manera general, no suelen aparecer en la sección dedicada a los espectáculos (hay excepciones), sino que suelen ir acompañadas del epígrafe “Revista dramática”, delimitando el diario la información de actualidad del comentario. Es el género al que se le reserva una mayor longitud por diversas razones: primero porque su propia periodicidad impone el espacio y la longitud (una noticia o una crónica están a merced del hueco que la actualidad les deja) y, segundo, porque la información enjuiciada y los razonamientos exigen de cierto espacio para su correcto desarrollo y argumentación.

Está claro que la crítica teatral requiere la mirada y la pluma de un conocedor del teatro, especializado en este tipo de cuestiones, por lo que será un género en el que la firma sea un requisito de obligada presencia. En función de la personalidad del crítico, sus conocimientos, su concepto del teatro y sus preferencias, la crítica adoptará unos rasgos personales y distintivos. Pero, de modo general, el contenido que centra principalmente las críticas es el que hace referencia a la obra (sus bondades y cualidades estéticas y morales) y al autor (trayectoria, géneros que cultiva...) y, en menor medida, a la ejecución por parte de los actores, asunto que se suele tratar en los párrafos finales.

Al investigador teatral la crítica teatral le proporciona las claves necesarias para entender el concepto de teatro que se tenía en la época al ser el género periodístico más propicio para encauzar las nociones teóricas y reflexiones que circulaban en el momento. Si la tarea de revisar periódicos antiguos nos traslada a tiempos lejanos y complejos, enfrentarse a las reseñas teatrales implica mucho más que estudiar la evolución del género. Supone también dilucidar el modo en que se forma el método crítico y los mecanismos de los cuales se nutre, apreciar la evolución en los gustos del público, desentrañar cuáles eran las premisas estético-ideológicas de los periodistas que desempeñan esa labor, conocer su grado de profesionalización y asistir a la creación de un espacio discursivo en el seno del periódico que incorpora el teatro como uno de los temas de los que se compone.

6. Conclusiones

Para reconstruir la historia del teatro podemos recurrir, entre otras fuentes de información y documentos, al periodismo y la prensa escrita de la época. Sin embargo, debemos acercarnos a este tipo de fuente con reserva y prudencia valiéndonos de un sólido aparato metodológico y crítico para así sacar el máximo rendimiento informativo a la prensa.

En el caso de los diarios del siglo XIX debemos conocer el complejo entramado de la prensa periódica para poder situar con perspectiva las diversas publicaciones que empleemos como herramienta y ayuda en nuestro estudio del teatro de la época. Recabar información sobre las características técnicas del diario, su fundación, su adscripción política, así como de su organización interna a través de la lectura de diversos ejemplares o de la consulta a historias del periodismo, será otra de las etapas por las que tendrá que transitar nuestro acercamiento metodológico.

Todos estos pasos previos nos encaminarán a abordar cuál es el tratamiento del teatro como tema en el seno de la publicación. En tal caso, para organizar las diferentes informaciones que puede encontrar el investigador teatral en la prensa podemos recurrir al auxilio de la teoría de los géneros periodísticos.

La información teatral en el siglo XIX se codifica bien a través del género noticia, bien a través de la crónica, o bien a través de la crítica. Cada género posee unas características definitorias e implica un filtro o enfoque distinto. En definitiva, una manera de codificar los datos y la información que requiere de un ejercicio de decodificación por parte del investigador para poder apurar al máximo esos datos e informaciones que extrae sin dejar de lado la metodología científica.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERA, Carlos (2000): *El periodismo español en su historia*, Barcelona, Ariel.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro (1971): *Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional.
- KAYSER, Jacques (1974): *El diario francés*, Barcelona, ATE.
- LÓPEZ HIDALGO, Antonio (2002): *Géneros periodísticos complementarios. Una aproximación crítica a los formatos del periodismo visual*, Sevilla, Comunicación Social. Ediciones y publicaciones.
- MARTÍN VIVALDI, G. (1973): *Géneros periodísticos*, Madrid, Paraninfo.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1983): *Curso general de redacción periodística*, Madrid, Mitre.
- ORTEGA Y GASSET, Manuel (1956): *El Imparcial: biografía de un gran diario*, Zaragoza, Librería General.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier (1990): “La prensa en España”, en *Historia de la prensa*, ed. Pierre Albert, Madrid, Rialp.
- SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos (1999): *Prensa y política en la España de la Restauración: Rafael Gasset y El Imparcial*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SEOANE, María Cruz (1983): *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial.

**DE DOÑA ISABEL A DOÑA FRANCISCA. ACERCAMIENTO A LOS
PERSONAJES FEMENINOS DE LAS COMEDIAS DE LEANDRO
FERNÁNDEZ DE MORATÍN**

PILAR PÉREZ PACHECO
Universitat de València

Tenía entonces la señorita doña Ana Ozores diecinueve años y el señor don Víctor Quintanar pasaba de los cuarenta. Pero estaba muy bien conservado. Ana suplicó a don Cayetano que nada dijese a sus tías de aquella proporción, hasta que ella tratase algún tiempo a Quintanar; porque si doña Anuncia sabía algo, impondría el novio sin más examen.

«—Nada más justo; prefiero que estas cosas las resuelva el corazón; Moratín, mi querido Moratín, nos lo enseña gallardamente en su comedia inmortal: *El sí de las niñas*.»⁹⁶⁵

Con tan pocos trazos dibuja magistralmente Clarín la situación inicial de la futura regenta revelando al mismo tiempo la escasa transformación de la sociedad, a lo largo de un siglo, en cuanto al matrimonio de las jóvenes se refiere. Pues todo un siglo ha transcurrido desde que Leandro Fernández de Moratín retratara circunstancias similares en las protagonistas de sus comedias⁹⁶⁶: madres, padres, tías o tutores que presionan para que sus hijas, sobrinas o pupilas tomen estado con arreglo a sus intereses, que se casen en edad muy temprana —a veces casi niñas— con hombres que en ocasiones les triplican la edad⁹⁶⁷ con la finalidad de recuperar, mantener o mejorar su situación económica y social. Este es a grandes rasgos el esquema sobre el que planea siempre el tema de una nefasta educación que predispone a las muchachas a acatar la autoridad de los mayores con las únicas alternativas del matrimonio o el convento. Y buena parte de la producción dramática de Moratín toma como motivo central la situación educativa y social de la mujer y las dificultades y paradojas para ejercer la libertad a la hora de escoger al compañero de su vida⁹⁶⁸

Pues bien, esta injusta situación que reflejan los personajes femeninos moratinianos nos proponemos abordar en este trabajo, interesándonos en la evolución de los planteamientos del autor: qué diferencia a la Isabel de *El viejo y la niña* de la doña Francisca de *El sí de las niñas* —primera y última de las comedias escritas— y cómo se intercalan Isabel de *El barón*, Clara de *La mojugata* e incluso Mariquita de *La comedia nueva*.

De manera prácticamente unánime, la crítica de los últimos años coincide en resaltar los dos temas que más preocupan a Moratín: la reforma del decadente teatro español de su tiempo según las reglas de la preceptiva clásica, y la necesaria transformación de la educación femenina, en el sentido de despojarla de la hipocresía, fruto natural de la sujeción a que secularmente vivía sometida la mujer, y de funestas consecuencias las más de las veces. En *La comedia nueva* aborda estos dos temas, aunque uno en menor grado que el otro⁹⁶⁹, según ha observado Montero Padilla (1998, 23):

⁹⁶⁵ Alas «Clarín», Leopoldo (1997), *La regenta*, p. 101.

⁹⁶⁶ Moratín escribe sus comedias entre 1783 y 1801, y *La regenta* es escrita por Clarín entre 1884–1885.

⁹⁶⁷ Recordemos que en *El sí de las niñas*, doña Francisca tiene dieciséis años mientras que don Diego pasa de cincuenta y nueve; Isabel, de *El viejo y la niña*, tiene diecinueve y su esposo don Roque tiene setenta; así, no es de extrañar que Mariquita, en *La comedia nueva*, esté desesperada porque con dieciséis años está sin colocar.

⁹⁶⁸ Véase Maria Pilar Oñate, 1938, p. 185.

⁹⁶⁹ *Op. cit.*

[...] es una sátira contra el amaneramiento y exceso a que había llegado en su tiempo el teatro de ascendencia e índole barrocas. En las demás comedias aparece, con llamativa insistencia, el tema de la libertad de elección en el matrimonio, unido al de la conveniencia de la semejanza de edad entre esposos.

Pero incluso en esta obra, centrada en la crítica de la decadencia teatral, aparece el personaje femenino de Mariquita, hermana de don Eleuterio, una joven de dieciséis años que se lamenta de no estar todavía “colocada”, y que espera que el éxito de la obra teatral provea la dote para poder casarse con el pedantón de don Hermógenes. La costumbre de la dote es adoptada por la emergente clase media, a imitación de las clases elevadas en las que “la mujer era considerada como un objeto precioso e inútil, ocasión de grandes gastos improductivos” (Domínguez Ortiz: 1960, 636). Por otro lado, la tradicional exigencia de crecidas dotes, en tanto que dificultaba la celebración de matrimonios, derivó, según los escritores ilustrados, en un obstáculo para el aumento de población, por lo que algunos llegaron a solicitar su abolición⁹⁷⁰

En *El viejo y la niña* la perspectiva es del todo radical. La joven Isabel de diecinueve años, engañada por su tutor que le ha dado la falsa noticia del reciente casamiento de don Juan, se conforma despechada con tomar por esposo al anciano don Roque de setenta. Cuando los jóvenes se percatan del engaño, él se marcha a las Indias y ella ingresa en un convento. Moratín actúa, como es habitual en él, desde la rectitud y la honestidad, tanto fruto de una convicción racional como de la moderación de su carácter⁹⁷¹ Esta sería la sinopsis de *El viejo y la niña*, la primera de las comedias de don Leandro, escrita en 1783 y estrenada en 1790. La crítica contemporánea observa que uno de los méritos de esta obra es la representación de una pasión que, a pesar de su intensidad juvenil, no degenera en el clásico adulterio, sino que opta por una fórmula que, sin romper los límites de la moral conyugal social, sí que percute en la conciencia del espectador o del lector de manera innovadora. Isabel es una esposa modelo comparada con la relajación de costumbres que denuncian testimonios de la época; después que declara a don Roque su amor por don Juan, la salida más airosa para ella es el convento y así, prácticamente se lo exige al esposo entre ruegos y veladas amenazas:

Estoy resuelta.
Hacedlo. A vuestra opinión
importa que no se extienda
el caso por la ciudad
(doña Isabel, escena XIII, acto III)

Si tenemos en cuenta la condición social de la mujer española del momento, la clausura “viene a ser en cierto modo una victoria de los fueros de la mujer, la «recompensa», como dice Isabel, del «sacrificio» de su libertad” (Andioc: 1995, 556):

Pero este esfuerzo cruel
algún galardón espera:
sí, que tanto sacrificio
bien merece recompensa
(doña Isabel, escena XIII, acto III)

Especialmente sugerentes son las opiniones de la crítica moderna en referencia a *El viejo y la niña*. Mario Di Pinto (1986) pone el acento sobre todo en el desenlace, que es el eje en torno al cual giran todas las posibles lecturas de la obra. Mientras que el

⁹⁷⁰ Véase Antonio Domínguez Ortiz, 1960.

⁹⁷¹ Véase Fernando Lázaro Carreter, 1983, pp. 554–562.

conflicto mujer joven, marido viejo, amante indeciso, hubiera pasado (en ausencia de la posibilidad de adulterio y fuga de los enamorados) por la solución tradicional del arrepentimiento y reconciliación del matrimonio, con el perdón final del marido que restablece el orden constituido y la vuelta a la normalidad y al sistema jerárquico, Moratín opta por la reafirmación de la libertad individual femenina. De la misma manera que Isabel no es totalmente pasiva cuando accede al matrimonio por despecho, toma las riendas de su propio destino y, lejos de elegir a uno de los dos hombres –dos aspectos diversos de un mismo sistema que la quiere someter– ejerce su rebeldía dentro de la legalidad y plantea un posible futuro fuera de toda imposición, un futuro de soledad con el que llevar a cabo la afirmación de su libertad. Y esta resolución de Isabel es posible porque seguramente “en aquellos años, y al lado de episodios negativos de superficialidad y caprichos a la moda, iba formándose también una conciencia femenina, que exigía la emancipación de la mujer y la definición de su lugar en la sociedad” (Di Pinto: 1986, 80). Según Rinaldo Froldi, si la obra no desemboca en tragedia, a pesar de plantear una situación con todas sus características, es porque el autor controla el ímpetu de los jóvenes “a base de una superior conciencia moral y social” (1980, 141); opinión en la línea de Nigel Glendinning (1973) para quien el rasgo más característico de la obra es el examen de las cualidades y conflictos humanos dentro del contexto de la moralidad social y las convenciones.

Lejos de esta rebeldía se encuentra nuestra segunda Isabel en *El barón*, a la que una madre ambiciosa, la tía Mónica, desea casar con un supuesto barón contra la opinión de todos, ignorando el amor de la muchacha por Leonardo y provocando las burlas del pueblo. También en esta ocasión Moratín denuncia la opresión de las hijas por la ambición de sus progenitores. Escrita por encargo en 1787, inicialmente como zarzuela, la obra fue estrenada en 1803 y es la de menor trascendencia del autor.

No ocurre lo mismo con *La mojegata*, comedia que don Leandro empezó a componer en 1787, aunque vio definitivamente la luz en 1791, y se representó en 1804 con muy buena acogida, permaneciendo once días en cartel. La joven Clara es educada por su padre en un ambiente opresivo de continuo temor y exigencia de perfección, lo que desarrolla en ella un carácter calculador y mentiroso. Se muestra de forma recatada y sumisa en público fingiendo una piedad y humildad que está lejos de poseer, y a escondidas parlotea descaradamente con los muchachos, coquetea con don Claudio, el novio de su prima Inés, y hace con él planes de fuga y casamiento secreto⁹⁷², mientras todos están convencidos de que ha aceptado la idea paterna de recluirse en un convento. Descubiertos los planes de la hipócrita muchacha, se ve obligada a casarse con el bobo de don Claudio y a depender económicamente de su prima Inés a quien tan mal trataba.

De los estudios consultados podemos establecer una dualidad de aproximaciones al contradictorio personaje de Clara: de un lado se alinean los que la consideran víctima de un padre tiránico y cruel en la práctica de unos métodos educativos desorbitados, y del otro los que la culpabilizan. Hay quien ve en Clara el resultado de una educación equivocada y aboga por “la defensa de una educación femenina que deje libertad a la mujer para mostrar su natural, alejándola así de la hipocresía, fruto natural de la tiranía a que vivía sometida” (Oñate: 1938, 187); también hay quien responsabiliza a don Martín, el padre, por el rigor y egoísmo de una educación que convierten a la hija en una beata hipócrita:

Cuando era niña mostraba
Candor, excelentes prendas;
pero tú, queriendo ver
mayor perfección en ella,

⁹⁷² “Harto he sufrido. Ya es tiempo / de romper estas cadenas”, llega a exclamar la muchacha.

duro, inflexible, emprendiste
 corregir las más ligeras
 faltas; gritabas; no hacía
 cosa en tu opinión bien hecha...
 [...]
 La hiciste hipócrita y falsa;
 y así que adquirió destreza
 para engañar a su padre,
 le engañó de tal manera,
 que sólo cuando más vicios
 tuvo, la creyó perfecta.
 (don Luis, acto I, escena I)

Glendinning (1973) es más conciliador cuando señala que ni Claudio ni Clara son totalmente censurables por el modo de comportarse. Rinaldo Frolidi (1980) se acerca a las obras de Moratín desde el sentimiento y la inclinación natural del hombre a participar de las emociones, afectos y sentimientos de los seres humanos, y lamenta que una educación de violencia e injusticia haya conducido a Clara a la hipocresía, el ocultamiento y la mentira. Manuel José Quintan, contemporáneo de Moratín, hace una crítica de la obra el mismo año del estreno, y además de incidir también en el tema de la educación y la opresión tiránica de los padres y tutores, tilda de caprichosos los actos reprobables de la joven que “son vicios harto frecuentes en las mujeres, aún sin ser mojigatas, y que por desgracia no son los mayores de que adolecen” (193), y cifra el objeto de la obra en alertar a los hombres de que no se fíen de las apariencias y sepan distinguir la virtud verdadera de la falsa. En consonancia con una idea bastante arraigada en la época, Russell P. Sebold (1983) apunta que lo que subyace en *ala mojigata* es la incapacidad del individuo para liberarse de una conducta que ha estado determinada desde la infancia por un ambiente y unas relaciones precisas, a las que habría que añadir el factor hereditario. Es decir, que a la influencia determinista del medio hay que añadir una tendencia innata a la hipocresía, así, cada aparición de Clara aporta nuevos datos en este sentido que responden a los patrones de su conducta; la hipocresía de la joven “ha llegado a ser una forma de vida y luego un aspecto superpuesto del mismo carácter de la muchacha, su segunda naturaleza” (571).

El sí de las niñas es la comedia más conocida de Moratín y la de mayor éxito. Escrita en 1801, se estrena el 24 de enero de 1806 teniendo que interrumpirse las representaciones por el periodo de la Cuaresma⁹⁷³. Además de la perfecta hechura neoclásica de la obra que se ajusta con precisión a la regla de las tres unidades, no cabe duda de que la obra caló en el público por su argumento: doña Francisca sale del convento donde se educaba para casarse, a los dieciséis años, con un rico sesentón, don Diego, por decisión de una madre venida a menos, quejicosa y autoritaria. La niña está enamorada de don Carlos, joven militar sobrino de don Diego, que acude a la llamada de auxilio de su amada, aunque al descubrir que su competidor es su tío y tutor, resuelve con dolor renunciar a Francisca por respeto al cabeza de familia, pero el tío también se muestra capaz de sacrificarse, y casa a los amantes. Reflexiona René Andioc (1995) que mientras el prudente y juicioso don Diego se informa y toma toda clase de precauciones con respecto a su futura esposa, don Carlos encarna al joven valiente en el campo de batalla pero contenido y sumiso ante su tío por amor y respeto filial; y doña Irene, la madre, aparece interesada únicamente por el aspecto económico de la boda y no se cuestiona la voluntad de su hija. Don Carlos simboliza el valor y la sumisión, en tanto

⁹⁷³ “*El sí de las niñas* tuvo un éxito absolutamente excepcional [...] La obra se mantuvo veintiséis días seguidos –más que cualquier comedia de magia– y atrajo a más de 37.000 espectadores, cifra equivalente a la cuarta parte de la población adulta de Madrid, y pudo durar más aún a no sobrevenir el fin de la temporada” (Andioc: 1983, 589).

que don Diego es la voz de las ideas del autor en el texto y el encargado de proclamar la moraleja en su conocido parlamento:

Él y su hija de usted estaban locos de amor, mientras usted y las tías fundaban castillos en el aire, y me llenaban la cabeza de ilusiones, que han desaparecido como un sueño... Esto resulta del abuso de autoridad, de la opresión que la juventud padece; éstas son las seguridades que dan los padres y los tutores, y esto es lo que se debe fiar en el sí de las niñas... Por una casualidad he sabido a tiempo el error en que estaba... ¡Ay de aquellos que lo saben tarde! (don Diego, acto III, escena XVIII).

En cambio, a la vanidosa doña Irene, sólo le preocupa recuperar su pasado de esplendor. Dos altruistas hombres de bien frente a una mezquina mujer conservadora. Para don Diego los “frutos de la educación” de Francisca –como ocurre en el resto de protagonistas moratinianas– son la disimulación y la hipocresía. La solución del conflicto de *El sí de las niñas* aúna los dos requisitos fundamentales del amor y el dinero y, además, la joven oprimida no se ve obligada a renunciar a la felicidad como Isabel en *El viejo y la niña*:

Pero la habilidad de Moratín consistió en armonizar dos tesis opuestas sin proponer una verdadera solución, consiguiendo que el ajuste de intereses, causa del proyecto matrimonial primitivo, no excluya la libertad de elección o, digamos, los derechos del amor, gracias a una sustitución de pretendientes [...] bien mirado, Moratín se muestra partidario de dejar a la niña casadera que pronuncie el sí con libertad, pero con una libertad influida por una prudente educación conforme a los intereses de los padres (Andioc: 1995, 580).

Aunque, como hemos visto, en todas las comedias de Leandro Fernández de Moratín aparece como tema principal su preocupación acerca de la nefasta educación de las jóvenes que las obliga a plegarse a la imposición de sus mayores, podemos apreciar sutiles diferencias en la forma de tratar a sus protagonistas. Dos de ellas optan por la rebelión, Isabel de *El viejo y la niña* y Clara de *La mojigata*, y aunque ambas lo hacen dentro de las normas establecidas o de lo que pudiera ser previsible en el entorno social que las rodea, hay claros matices que las diferencian: mientras que Isabel elige (impone) su decisión de irse al convento en un claro e innegociable ejercicio de su propia voluntad, Clara, que en un momento de la obra exclama “Estoy muy harta / de sufrirle”, refiriéndose a su padre, ve la liberación de este cruel yugo en la fuga y el casamiento secreto con un hombre que es prácticamente un desconocido para ella. Isabel (*El barón*), Mariquita (*La comedia nueva*) y doña Francisca (*El sí de las niñas*) no opinan ni participan en su destino y, aunque se lamentan de su suerte en privado, acatan las decisiones de los mayores que las dirigen sin un atisbo de rebeldía.

El resto de personajes femeninos que aparecen en las obras son un claro ejemplo de sectores sociales que adoptan una ideología burguesa que no les corresponde y que se enmarcarían en lo que Domínguez Ortiz (1960) llama “clase intermedia” en la que, sobre todo las mujeres, todavía conservan “mucho del antiguo afán de ennoblecimiento que había sido característico de la sociedad” del Antiguo Régimen (613), y actúan en aras a conseguir la ascensión social, mantener un estatus o simplemente enriquecerse: la madre de Isabel (*El barón*) y la de doña Francisca (*El sí de las niñas*) podrían inscribirse claramente en este grupo social; y en el caso de doña Agustina, esposa de don Eleuterio, se percibe cierto tono crítico, por parte del autor, hacia las mujeres que quieren ser literatas descuidando sus primeros deberes de esposa y madre; la prima de Clara, Inés, es una joven modélica, falta de iniciativa e incapaz de contradecir a su progenitor. Del mismo modo que en ninguna de las obras aparece una voz femenina, con la levísima y

casi imperceptible de Inés, que sea portavoz de la razón, no ocurre lo mismo con los personajes masculinos, de los que siempre alguno es el hombre sensato y de bien que valora las cosas en su justa medida, las pone en su sitio y representa la voz de la Ilustración, y del autor: el criado del viejo don Roque (EVN); don Pedro, tío de Isabel (EB); don Luis, tío de Clara (LM); don Pedro (LCN); y, por supuesto, don Diego (ESN), de quien dice Pilar Oñate (1938) que “Quien con tanta elocuencia pedía libertad para el alma femenina, bien podía ser contado entre los feministas de antaño” (188). Los novios o amantes de las jóvenes también acatan la voluntad que se les impone a las muchachas –y a ellos por extensión– y, además, Leonardo, don Claudio y don Hermógenes son presentados con pocas luces, egoístas o pedantes; don Juan se escapa a las Indias huyendo de la posibilidad de un posible adulterio y don Carlos, aguerrido en el campo de batalla se muestra apocado ante su tío don Diego.

Entre la primera y la última de las comedias transcurren dieciocho años en los cuales, sin duda, ha evolucionado la forma de pensar del autor. Hay una diferencia entre Isabel, que decide libremente ingresar en un convento en contra de lo que cabría esperar como previsible y del deseo de su marido, y doña Paquita, que va de la imposición materna de casarla con don Diego a la decisión de don Diego de casarla con su sobrino, sin que ella llegue a pronunciarse, disfrutando de un “sí” prestado, concedido por la razón de boca de un hombre. Pensamos que en *El viejo y la niña* Moratín es más joven, más impulsivo y muestra una Ilustración temprana, más incipiente en su carácter. En *El sí de las niñas*, don Leandro está en la edad madura y desde la experiencia y una perspectiva más reflexiva, defiende con mayor rigor los postulados de una Ilustración sino más asentada, sí más necesaria.

Nos resulta cuando menos curioso que en las obras de un empedernido defensor de la educación de la mujer y de su libertad a la hora de elegir estado, no haya concedido a ninguna de ellas la voz de la razón, sino que las muestre como rescoldo de ideologías antiguas, como rebeldes sin mucho horizonte o como dóciles jovencitas sin criterio. La voz de la razón está siempre en boca de los varones y, además, mayores.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis (1981): *Historia crítica del pensamiento español*, III, Madrid, Espasa Calpe, pp. 669-676.
- ALAS «CLARÍN», Leopoldo (1997): *La regenta*, ed. R. Gullón, Madrid, Alianza.
- ANDIOC, René (1995): “El teatro de Leandro Fernández de Moratín”, en *El siglo XVIII español. Historia de la literatura española*, ed. G. Carnero, VI, Madrid, Espasa Calpe, pp. 550-580.
- ANDIOC, René (1983): “El éxito de *El sí de las niñas*”, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. J. M. Caso, IV, Barcelona, Crítica, pp. 580-583.
- ANDIOC, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Juan March / Castalia.
- CASALDUERO, Joaquín (1983): “Forma y sentido de *El sí de las niñas*”, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. J. M. Caso, IV, Barcelona, Crítica, pp. 573-579.
- CONESA CÁNOVAS, Leandro (1972): *Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Epesa.
- DI PINTO, Mario (1980): “La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de *El viejo y la niña*”, en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín. Bolonia 22-29 octubre 1978*, Abano Terme (Italia), Piovani Editore, pp. 75-92.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1960): “Leandro Fernández de Moratín y la sociedad española de su tiempo”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, IX, 35, Madrid.
- DOWLING, John, “*La comedia nueva*”, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. J. M. Caso, IV, Barcelona, Crítica, pp. 562-567.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1998): *El sí de las niñas*, ed. J. Montero Padilla, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1957): *Comedias completas*, Barcelona, Iberia.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1944): *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, BAE.
- FROLDI, Rinaldo (1980): “El sentimiento como motivo literario en Moratín”, en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín. Bolonia 22-29 octubre 1978*, Abano Terme (Italia), Piovani Editore, pp. 135-146.
- GLENDINNING, Nigel (1973): *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, IV, Barcelona, Ariel.
- LARRA, Mariano José de (2000): *Artículos*, ed. E. Rubio, Madrid, Cátedra.
- LÁZARO CARRETER, Fernando y DOWLING, John (1983): “*El viejo y la niña*”, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. J. M. Caso, tomo IV, Barcelona, Crítica, pp. 554-562.
- OÑATE, María del Pilar (1938): *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa.
- PALACIO ATARD, Vicente (1964): “La educación de la mujer en Moratín”, en *Los españoles de la Ilustración*, Madrid, Guadarrama.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan (1902): “La primera representación de *El sí de las niñas*”, en *La España Moderna*, XIV, 168, pp. 103-137.
- QUINTANA, Manuel José (1952): “*La mozigata*. Comedia en tres actos y en verso. Su autor Inarco Celenio. Representada por primera vez en el Coliseo de la Cruz el día 19 de mayo de 1804”, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, III, Madrid, BAE, pp. 191-194.
- SEBOLD, Russell P., “*La mozigata*, historia clínica de Clara”, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. J. M. Caso, IV, Barcelona, Crítica, pp. 568-572.

ALGUNOS APUNTES SOBRE LA INVESTIGACIÓN TEATRAL A TRAVÉS DE LA PRENSA. EL SIGLO XX

ROSA MARÍA SANMARTÍN PÉREZ
Universitat de València

1. *Introducción*

El estudio de la crítica teatral es muy relevante en el campo de la filología porque nos acerca a la realidad teatral del momento trabajado y nos sirve para realizar un análisis de la recepción de una obra por un público en un momento determinado.

La crítica de otras épocas nos ofrece una información a la que sólo podemos tener acceso gracias a la labor crítica, pero esta sufre mediatizaciones de todo tipo, lo que obliga a trabajar los materiales con prudencia.

A principios del siglo XX el crítico construía su reseña teatral partiendo de la lectura del texto dramático, del que hacía un resumen (a veces utilizando como nexo de unión los personajes principales), sin matizar aspectos visuales de la puesta en escena, que sólo venían referidos en las fotos que se presentaban junto con la crítica, no siempre y no en todos los diarios.

Durante las primeras décadas del siglo XX las críticas teatrales no tenían sección fija, normalmente estaban incluidas en la página de deportes de la que más tarde se disociaría para crear una nueva dedicada a los espectáculos teatrales y al cine (en algunos casos venía acompañada de la información taurina) y en la que ocasionalmente aparecían reportajes, entrevistas, autocríticas, etc.

Durante esta época el crítico teatral no sólo calificaba el espectáculo, sino que daba su propia opinión sobre el texto dramático, lo que podía repercutir en el éxito o fracaso de un espectáculo.

A partir de los años 20 se intentó cambiar la estructura de las críticas, de manera que en vez de *castigar* la obra, lo que se intentaba era hacer una crítica de las que hoy llamaríamos *constructivas*.

Guillermo de la Torre así lo afirmaba en un artículo aparecido en 1925: “el espíritu criticista actual más sano e interesante, ha de poseer a nuestro juicio, una intención afirmativa, constructora y creadora. La crítica negativa... resulta totalmente inadecuada para las letras de vanguardia.” (Ródenas, 2003: 192)

A la hora de analizar una crítica hay que tener en cuenta varios aspectos: primero, que éstas recogen una valoración personal sobre la representación de la obra. Valoración, generalmente subjetiva, generada de la subordinación de la reseña al trato que van a recibir actores y autores por parte del crítico que, en algunas ocasiones, es amigo o enemigo de éstos.

Segundo, que la mayoría de ellas son redactadas el mismo día de la representación (antes del cierre de la edición), por lo que se comenta, principalmente, el texto; tercero, quién realiza la crítica y en qué diario.

Como dice Ángel Berenguer:

En esta situación actúan quienes se dirigen a un público política o socialmente bien definido. Desde sus órganos de comunicación, presentan una acción crítica en consonancia con las coordenadas en que se sitúa la opción política o social de sus promotores... (Berenguer, 1991: 57)

2. La prensa madrileña en el primer tercio del siglo XX

En las primeras décadas del siglo XX cambió sustancialmente el concepto de prensa que se había tenido hasta ese momento, con la aparición de diarios como *ABC*, *El Debate* y *El Sol* que tendrían gran influencia hasta el comienzo de la guerra civil.

Durante la primera guerra mundial en el ámbito económico los diarios se beneficiaron de las subvenciones que recibían de los países enfrentados. Éstos, que pretendían influir en la opinión pública, subvencionaban a los periódicos que les eran afines, y de ellos se benefició la mayoría de la prensa española, fuera de la ideología que fuera.

Los diferentes diarios forjaron un debate entre *aliadófilos* y *germanófilos*, representados cada uno de ellos por unos diarios: por una parte, los liberales –*El Heraldo de Madrid*, *El País* y *El Liberal*– que defendían a los aliados; por otra, los conservadores –*ABC*, *La Correspondencia Militar*, *El Debate*– que defendían a las potencias centrales.

Pero la Guerra no sólo trajo importantes subvenciones, sino que supuso una reforma en la prensa: el precio del papel, la caída de la publicidad, etc. hicieron que los diarios españoles tomaran nuevos horizontes. Fue entonces, cuando se hizo más patente las diferencias entre lo que ha venido en llamarse “prensa vieja” y “prensa nueva”.

Tal y como explica Juan Francisco Fuentes:

...la Guerra Mundial tuvo también sus efectos negativos sobre la prensa española, principalmente por la fuerte subida del papel y por la caída de la publicidad, debida a la retirada de muchos anunciantes de países en guerra. De ahí el esfuerzo de adaptación empresarial y profesional que las nuevas tensiones del mercado impusieron al sector y la feroz selección que trajo consigo aquella coyuntura. La guerra hizo más patente el contraste entre “prensa vieja” y “prensa nueva”, entre el rancio periodismo político del siglo XIX y el moderno periodismo de empresa. Era un fenómeno análogo al conflicto entre vieja y nueva política que Ortega y Gasset había diagnosticado en una célebre conferencia pronunciada en marzo de 1914. Como consecuencia de ello, estos años marcarían un punto de inflexión en la historia del periodismo español, que supuso la consolidación de las grandes empresas periodísticas y la desaparición de algunas de las publicaciones de menor relevancia y circulación. (FUENTES, 1998: 194-95)

Durante la dictadura de Primo de Rivera, todos los diarios que habían mantenido una formación liberal se mantuvieron al margen del régimen, lo que les supuso enormes multas y suspensiones; pero se mantuvieron en circulación diarios tan importantes como *El Sol* y su vespertino *La Voz*, *El Heraldo de Madrid* y *La libertad*.

Apoyando al régimen estaba la prensa más conservadora con diarios como *El Debate*, *ABC* o *Informaciones*. Con todo, la prensa madrileña de esta década estuvo encabezada por los diarios *ABC*, *Ahora*, y *El Heraldo de Madrid*.

El final del régimen primorriverista y la llegada de la República llevó a la creación de una nueva prensa de corte republicano. En el comienzo de la República, Madrid cuenta con cinco diarios de gran envergadura y repercusión social, afines a ella: *Heraldo de Madrid* (el más difundido), *El Liberal*, *El Sol*, *La Voz* y *La Libertad*.

Después aparecerán otros como *Crisol* en 1931, *Luz* en 1932-1934, o el diario *Política* en 1935-1936

En 1936 estalla la guerra civil y la prensa se ve abocada a esta única noticia. La llegada de la dictadura del general Franco provocó el cierre de los diarios de izquierda y la toma de posesión de sus instalaciones para llevar a cabo su propia prensa.

Juan Francisco Fuentes lo explica así:

En virtud del derecho de conquista ejercido sobre la prensa por los sublevados, los principales periódicos de Madrid y Barcelona pasaron a engrosar el considerable patrimonio acumulado por los medios de comunicación del Estado franquista. Los talleres de Tipográfica Renovación en los que se imprimían *El Sol* y *la Voz* sirvieron a partir de 1939 para la confección del diario falangista *Arriba*, creado en 1935. El edificio de la calle Marqués de Cubas, sede del *Heraldo de Madrid* y *El Liberal*, fue arrendado por el Estado a Juan Pujol, que utilizó aquellas instalaciones para la edición del nuevo diario de la noche *Madrid*. En los talleres del periódico socialista *Claridad* y en una rotativa propiedad de Luis Araquistáin se imprimiría el diario *Pueblo*, portavoz de los sindicatos del régimen. Las únicas cabeceras madrileñas anteriores a 1936 que sobrevivieron al fin de la guerra fueron *ABC*, *Ya* e *Informaciones* (FUENTES, 1998: 254)

3. La crítica teatral madrileña en el primer tercio del siglo XX

Como ya hemos dicho antes, al comenzar la segunda década del siglo XX se cambió la concepción que se tenía de la crítica teatral. Fue durante la segunda década cuando comenzó a conformarse la idea de hacer crítica pensando en rehacer esa obra y sus actores más que en destruirla. Fue así como se asociaron dos ideas que hasta el momento parecían contradictorias: por un lado la crítica positiva; por otro, el afianzamiento de las nuevas tendencias teatrales que se estaban produciendo en España en aquellos años.

La crítica teatral fue muy importante en aquellos años porque de ella se derivaron una serie de acontecimientos y cambios que, en principio, tenían como fin una renovación de la concepción teatral; no sólo de la obra teatral como obra literaria, sino de su puesta en escena, del hecho teatral en sí, de los actores, de los autores y, principalmente, del hecho teatral como empresa. La prensa madrileña se hizo eco de un malestar general en el mundo teatral que supuso unos acontecimientos reivindicativos de los que dieron cuenta todos los diarios madrileños.

Teniendo en cuenta el papel relevante que juega la prensa en el juicio de una obra teatral, cabría destacar que gran parte de los críticos de aquel momento no tenían una formación teatral: algunos eran aficionados que durante un tiempo se dedicaron a las reseñas teatrales, pero que más tarde pasaron a otras secciones del diario. Frente a ellos, unos cuantos críticos del momento han pasado a ser considerados referente de aquella época, entre ellos Luis Araquistáin, Enrique Díez-Canedo o Melchor Fernández Almagro, que trabajaron en diarios como *El Sol*, *El Heraldo de Madrid*, *ABC*, etc. y que han pasado a formar parte de la historia periodística y teatral de aquellos años¹.

Ricardo de la Fuente Ballesteros en su libro *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, incluye un listado de los críticos que fueron relevantes en aquel momento:

1. Al margen de la crítica periodística, que es la que estamos abordando aquí, hay una crítica que –aunque aparezca primero en prensa– luego se difunde en forma de libro, y se dirige así a unos destinatarios diferentes. Esta es la crítica que ha gozado de la atención preferente de la historiografía teatral, aunque eso pueda ser discutible desde el punto de vista de la recepción, puesto que la tirada de los diarios es muy superior a la de los libros. Pero, han sido obras como *Las máscaras* o *Troteras y danzaderas* o críticos como Díez Canedo (*Artículos de crítica teatral. El teatro en España de 1914 a 1936*) o Luis Araquistáin (*La batalla teatral*), los que han pasado a formar parte de la historia teatral. Como tampoco se ha tenido en cuenta el estrato intermedio que representan las revistas culturales y de ideas, que también se ocupan de teatro y que han sido poco abordadas por los estudiosos del teatro.

Los mejores críticos, los de más amplia formación en esta época, serían los siguientes: R. Pérez de Ayala, Manuel Machado, Román Cortés, Francos Rodríguez, Manuel Bueno, Canals, “A. Miquis”, Vicente Casanova, José de Laca, Catarineu, Sinesio Delgado, Enrique de Mesa, Estévez-Ortega, González Blanco, Díaz de Escovar, C. Rivas Cherif, Max Aub, Antonio Espina. Aunque tampoco podemos olvidar a F. Gradmontagne, César Falcón, “Corpus Barga”, Rodrigo de Triana, García Díaz, S. Espinel... (y sigue nombrando); o el curioso José de Laserna (*El Imparcial*), que, siguiendo el molde decimonónico, imagina un diálogo y lo transcribe a modo de reseña de un estreno; o el mordaz “Pablillos” (*España Nueva*), que ensarta refrán tras refrán para hacer su crítica; o el desigual Arturo Mori que nos ha dejado algunas de sus crónicas en el volumen *El Teatro, Autores, comedias y cómicos*. (FUENTE BALLESTEROS, 1987:45)

En lo que ha venido en llamarse crítica innovadora aparecen dos formas de trabajo diferente que representan cambios sustanciales en la concepción de la crítica teatral: la primera, aboga por una renovación teatral sin implicaciones políticas (es el caso de críticos como Enrique de Mesa o José de Laserna); la segunda, que pretende también una renovación teatral, pero implicada políticamente (como Enrique Díez-Canedo, Luis Araquistáin, C. Rivas Cherif).

En 1925 aparecían en los diarios madrileños las primeras constataciones de lo que iba a ser la recepción crítica en el teatro de los años veinte. Se publicó en *La Voz*, el 8 de abril de 1925 con un titular muy significativo: LA FUNCIÓN DE LA CRÍTICA.

En ella ya se empieza a hablar del “nuevo papel” que tiene que jugar el crítico en el análisis de los estrenos teatrales:

Y así, la crítica se ha convertido, o está convirtiéndose, en un arte y ciencia de las artes. Deja su viejo y antipático papel de censora o consejera impertinente y forma cierta actitud científica, a la que corresponde a su modo a la pura creación artística².

El artículo sigue abordando el tema de la “vieja crítica” frente a la “nueva crítica” y remarca el papel literario y artístico que representa el teatro:

La vieja crítica se metió indiscretamente en los lugares privados del artista. Nada tenía que hacer allí. La nueva no se siente ni guía ni consejera. Sencillamente, trata de comprender y explicarse las artes como fenómenos vitales, históricos. Los artistas, sin apenas darse cuenta de la enorme y profunda variación, siguen con sus viejos tópicos al juzgar a la crítica nueva. El pleito continúa con insistencia galaica. ¡Gracioso disparate! Pero ¿qué significa el que tantos artistas contemporáneos ejerzan continúa y públicamente la crítica? ¿No será un síntoma del tiempo?...

Un año más tarde se publicaba una encuesta en el diario *El Heraldo de Madrid*, dirigida a actores y autores, en la que se realizaban las siguientes preguntas:

- ¿Cree usted que debe suprimirse la crítica teatral?
- En caso negativo, ¿cómo cree que debe ejercerse en la Prensa diaria?
- ¿Opina usted que en la diversidad de géneros teatral hay algunos que deben ser exentos de crítica?
- ¿Cómo deben compaginarse la reseña informativa y la opinión crítica?

A esta encuesta contestaron José Isbert, María Palou, Eduardo Marquina, María de las Rivas³; para todos ellos la crítica teatral es necesaria y ha de existir.

2. Artículo aparecido en el diario *La Voz* el 8 de abril de 1925.

3. La encuesta apareció el 2 de abril de 1927 en la sección de *Teatralia*, que dirigía Rafael Marquina

Las aportaciones de José Isbert, por su importancia, nos parecen muy interesantes y de ahí que las transcribamos literalmente:

¿Por qué la prensa no puede juzgar un espectáculo que es público? Toda obra de teatro tiene dos valores: el valor teatral y el literario. Para el valor teatral no debe existir más que un crítico, el «público». El valor literario necesita de juicios competentes y de imparcial criterio. En la diversidad de géneros no deben ser objeto de crítica literaria aquellos que el autor, al clasificar su obra y el crítico al escucharla, comprendan que no tiene más valor que el teatral; entonces los espectadores, con sus aplausos o sus protestas, ya la juzgarán. Este hecho queda cumplido con la reseña informativa. Por lo tanto, no veo ningún inconveniente, y hasta lo juzgo necesario, unir en un mismo artículo la reseña informativa y la crítica literaria.

Sus anotaciones son de gran ayuda a la hora de entender qué era la crítica en aquel momento; pero el actor habla de “imparcialidad y competencia”. Y, una y otra, no eran habituales en la prensa española a principios de siglo. La imparcialidad resultaba casi imposible porque la mayoría de veces críticos y autores o actores eran conocidos; el grado de subjetividad en estas críticas es amplio.

En otra ocasión fue Eduardo Marquina quien hablaba de otro aspecto interesante: la crítica inmediata:

Precisamente, en ese matiz de «impresión» y como de juicio, sumario de la obra, tomada al oído, entre la inquietud, el fervor o las protestas del público, la noche del estreno, está el carácter de la «crítica teatral»; es el «quid específico» que la distingue de todos los otros géneros de crítica: la gloria de sus aciertos, como la disculpa de sus yerros.

La mayoría de las críticas analizadas se caracterizan por esto, por su inmediatez. Normalmente, el crítico salía del estreno de la obra y marchaba a la redacción a componer su reseña para el diario del día siguiente. ¿Qué recoger en una crítica de estas características? Sencillamente, el argumento de la obra (que algunas veces ya se conocía de antemano), y la actuación de los actores. Es muy difícil juzgar escenarios, bocetos escenográficos, iluminación, etc. si has de hacer una crítica inmediata.

Finalmente, en 1928 la prensa se volvía a hacer eco del malestar existente entre crítica y autores/actores. *El Imparcial*, a este propósito, realizó otra encuesta entre ellos. Reproducimos lo más significativo de aquellas reseñas.

Manuel Linares Rivas volvía a insistir en el hecho de que la crítica ha de desempeñar su papel, pero no inmiscuirse en el trabajo del autor:

- ¿Qué le parece a usted de la forma como se ejerce la crítica?
- Creo que el autor no tiene derecho a opinar acerca de esto, porque, forzosamente, ha de ser parcial. Ahora que, a mi juicio, la crítica ha de aceptar los términos que plantea el autor y decir si están bien o mal, por tal y tal cosa; pero no partir del principio de que él lo haría de tal o cuál manera, es decir, que si yo caso en una obra a Juan y a María, el crítico ha de limitarse a señalar los defectos de construcción, por decirlo así; pero no a discutir si Juan y María debían o no casarse. Hoy se critican las obras sin tener tanto en cuenta los defectos de que puedan adolecer como el propósito que ha guiado al autor al escribirlas⁴.

También abordó en esta entrevista dos temas interesantes; del primero de ellos ya hemos hablado, se trata de la subjetividad a la hora de realizar la crítica:

4. Entrevista publicada en *El Imparcial* el 2 de mayo de 1928.

Esta cuestión de la crítica en los periódicos, tal como está planteada hoy, no es una cuestión de ideas, sino de personas. Los críticos han subordinado el principio de juzgar las cosas al otro principio, que parece más mediato, de tratar bien o de tratar mal a los autores.

Y el segundo, de la forma de escritura de los autores contemporáneos. Se recoge aquí un hecho que pareció olvidar la crítica de aquella época, y que también ha sido olvidado por la crítica actual. Las obras de teatro iban dirigidas hacia un público determinado (no exclusivamente hacia una élite intelectual), estaban escritas bajo la presión de un empresario que busca obtener beneficios con esa función y, finalmente, iban a ser representadas por unos actores que no siempre tenían la preparación que era necesaria:

De las cien cuartillas de que generalmente se compone una obra, noventa y ocho deben estar al nivel del público, y sólo dos deben estar destinadas a enseñar algo, a decir algo nuevo. Sin esas dos cuartillas, la obra sería mediocre; pero si las cien fueran como esas dos, la obra sería de una pedertería insoportable. Y esto que digo de las ideas lo digo también del léxico. El autor tiene la obligación de escoger palabras vulgares para que las comprenda todo el mundo, porque a lo que debe aspirar, en primer lugar, es a ser entendido. Estos principios, que son fundamentales, acerca de las ideas y del léxico, los olvidan casi siempre los críticos.

El 3 de mayo respondía a la encuesta Jacinto Benavente; éste se reafirma en la idea del texto para un público mayoritario y adelanta lo que después sería también un enfrentamiento entre autores y actores, y entre éstos y los empresarios:

Se empeñan en considerar el teatro como arte puro, sin tener en cuenta que los autores hemos de ajustarnos a las exigencias del público, poco preparado para obras puramente artísticas; a las conveniencias de los actores, por sus condiciones o por las formaciones de las compañías, y a los intereses de los empresarios, que, como es natural, se preocupan más de su negocio que de hacer arte.

Pero además, añade un aspecto con el que todavía nadie se había enfrentado ¿con qué temática hacemos la obra teatral? Evidentemente aquí cabría cuestionarse qué autores quisieron enfrentarse a estos propósitos y cuáles no. Por supuesto, los que se enfrentaron a ellos, tengamos por caso el Valle-Inclán de los esperpentos o el último Lorca, no se llevaron a los escenarios madrileños; o, si se llevaron, con muy poco éxito. La mayoría de los autores, a los que ahora *incorregiblemente* llamamos tradicionales (y poco experimentales) eran los únicos que tenían posibilidades de estrenar, más o menos con cierta asiduidad.

Esto fue un problema que resonó en el mundo teatral durante todo el primer tercio del siglo XX. Qué hacer cuando los empresarios no quieren arriesgar, cuando los actores están formados en una escuela tradicional y el público prefiere el entretenimiento a la innovación. Benavente se hizo eco de este malestar y a ello respondía en la entrevista:

Los autores en España no nos podemos apartar de un círculo reducidísimo de acción, y por eso me parece excesiva la severidad de los críticos, que no quieren hacerse cargo. Aquí las cuestiones religiosas no se pueden tocar; en amor no es posible salirse del matrimonio que se pelea y que luego hace las paces; de política, no hay manera de hablar, porque todo el mundo se disgusta, y en profundidades filosóficas no se meta usted porque no llegan a la gente. ¿A ver cómo es posible hacer así teatro nuevo?

El 5 de mayo de ese mismo año contestaba Arniches; éste se separó un poco de las críticas que se estaban haciendo a los reseñadores de la época y recogió un dato también muy valioso y significativo: para Arniches el modelo de crítica ya estaba cambiando y eso quedaba reflejado en quiénes hacían la crítica:

Creo que la crítica, tal como se ejerce hoy, es más sincera y más inteligente que nunca. Llevo muchos años escribiendo y, sea porque hoy el teatro interesa mucho más que antes, o porque se ha refinado el gusto del público, nunca había visto en los críticos un conocimiento del teatro tan profundo. Aparte de que entre los que ahora ejercen la crítica hay escritores de gran valía, como Díez-Canedo; Enrique de Mesa, Fernández Almagro y otros cuyo talento es indiscutible⁵.

4. Conclusiones

Durante el período de tiempo que hemos estado analizando, los críticos teatrales centraban sus reseñas en dos aspectos fundamentales: uno, el texto; dos, los actores, y no toda la compañía, sino solo los principales. Los elementos que hacen referencia a la iluminación, decorados, vestuario,... no interesaban a los críticos de aquel momento. Sólo en algunos casos y de forma escueta se hace referencia a estos aspectos, pero la información es tan escasa que no proporciona datos sobre el hecho escénico.

Hay que tener en cuenta que cuando un crítico hacía un comentario sobre el espectáculo que acababa de estrenarse y en el que el autor o algunos actores eran amigos suyos, podía sentirse presionado por dicha amistad y la crítica dejaba de tener el valor objetivo que cabría desear. Un claro ejemplo son las reseñas referidas a la dramaturgia de los hermanos Machado. Manuel trabajó en el diario *La Libertad* desde 1919. Todas las críticas que se reseñaron en este diario se caracterizaban por ser muy extensas y elogiar el trabajo de ambos hermanos. Habría que preguntarse hasta qué punto éstas responden a la realidad de la representación o están enmascaradas por una amistad y compañerismo de muchos años. Nuestra opinión es que están “coaccionadas” y que para poder ser críticos en la recepción de un estreno teatral no debería haber vinculación afectiva entre unos y otro.

¿Qué es LA VIEJA CRÍTICA y LA NUEVA CRÍTICA? La vieja crítica se entromete tanto en la labor del autor como en la del artista sin ser esta su función. La crítica ha de juzgar lo que ve, pero no ha de hacer ni de autor ni de actor.

La nueva crítica busca la comprensión de los aspectos literarios del texto desde el punto de vista del autor y la expresión de los actores ante el papel que están desempeñando.

Igual que apareció el concepto “vieja / nueva” crítica se estableció el concepto “vieja / nueva” prensa: la primera se caracterizaba por su semejanza con el periodismo político del siglo anterior; mientras que la prensa nueva se asentaba más dentro de lo que podríamos llamar periodismo de empresa.

¿Tiene o no tiene que haber crítica teatral? Si por algo se caracterizaron las declaraciones que aparecieron en la prensa madrileña durante la segunda década del siglo XX fue por afianzar la necesidad de una crítica teatral. Pero todos cuestionaban los métodos y las formas que se estaban utilizando en ese momento. Quedaba palpable ya que la crítica necesitaba una renovación (como también el teatro) y ésta se estaba produciendo desde algunos diarios. Esta forma de renovación se caracterizaba por

5. Entrevista publicada en *El Imparcial* el 5 de mayo de 1928.

encontrar el lado positivo del hecho teatral y del texto dramático, en tanto que texto literario, en vez de cuestionar todo lo que hacían autores y actores.

BIBLIOGRAFÍA

- BERENGUER, Ángel (1991): *Teoría y crítica del teatro*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (1987): *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Aceña editorial, Valladolid
- FUENTES, Juan Francisco; FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (1998): *Historia del periodismo español: prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*, Síntesis, Madrid
- RÓDENAS, Domingo (2003): *La crítica literaria en la prensa*, Mare Nostrum comunicación, Madrid.

Nota editorial:

El contenido de estas actas, en lo que a forma y libro de estilo se refiere, es responsabilidad íntegra de los autores de las ponencias y comunicaciones. La dirección del congreso, siguiendo los criterios de edición propuestos por la Asociación Aleph, estableció al respecto unas normas previas que, en algunos casos, no han sido tomadas en cuenta por los autores. En este sentido, se ha respetado el criterio personal de cada uno de ellos y no se han modificado, por tanto, los textos.