

RAQUEL CRESPO-VILA
SHEILA PASTOR (EDS.)

DIMENSIONES

El espacio y sus significados
en la literatura hispánica



ALEPH – BIBLIOTECA NUEVA

DIMENSIONES

El espacio y sus significados
en la literatura hispánica

Raquel Crespo-Vila
Sheila Pastor (Eds.)

DIMENSIONES

El espacio y sus significados
en la literatura hispánica

ALEPH – BIBLIOTECA NUEVA

DIMENSIONES: el espacio y sus significados en la literatura hispánica / Raquel Crespo-Vila y Sheila Pastor (eds.) – Madrid : Biblioteca Nueva, 2017

525 p. ; 24 cm

ISBN: 978-84-16938-60-5

1. Literatura hispánica 2. Espacio y literatura I. Crespo-Vila, Raquel, ed. lit. II. Pastor, Sheila, ed. lit.

DSB

JMRP

3H

3JMG

Composición y diseño de cubierta: Moisés Fernández. Edinnova Taller Editorial

© Los autores, 2017

© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2017

Almagro, 38

28010 Madrid

www.bibliotecanueva.es

editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16938-60-5

Depósito Legal: M-19.161-2017

Impreso en Grafía

Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Índice

ANTESALA, por Raquel Crespo-Vila y Sheila Pastor	17
--------------------------------------------------------	----

PARTE I COORDENADAS

CAPÍTULO 1.—CRISTIANOS UNIDOS CONTRA EL INFIEL: HEROÍSMO ÉPICO Y CONSTRUCCIÓN NACIONAL EN <i>LA CONQUISTA DE MADRID</i> , DE MANUEL FERMÍN DE LAVIANO, por Alberto Escalante Varona.....	23
Bibliografía	30
CAPÍTULO 2.—DE SANGRE Y DE RAZA: IMAGINARIOS NACIONALES Y BIOGRÁFICOS EN UNA ESCRITORA DE LA ÉLITE. CHILE EN LA TRANSICIÓN SIGLOS XIX-XX, por Montserrat N. Arre Marfull	33
Introducción: Inés Echeverría Bello, su tiempo y su obra	33
<i>Cuando mi tierra nació</i> (1930).....	35
<i>Cuando mi tierra fue moza</i> , Tomo I (1943).....	36
La regeneración de la raza	37
Héctor Bello: transición y conflicto.....	40
Bibliografía	43
CAPÍTULO 3.—AMAZONÍA E IMAGINARIO NACIONAL PERUANO: DOS NOVELAS DEL IV CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DEL RÍO AMAZONAS DE 1942, por Morgana Herrera	45
Introducción.....	45
El IV Centenario del descubrimiento del río Amazonas: un contexto peculiar de peruanización de la selva amazónica.....	47
<i>Más allá de la trocha</i>	48

<i>Sangama</i>	50
Conclusión	51
Bibliografía	52
CAPÍTULO 4.—NI CIUDAD MALDITA NI NO LUGAR: LA TIJUANA FRONTERIZA DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE, por Elena Ritondale	53
Bibliografía	60
CAPÍTULO 5.—JOSÉ MARÍA ARGUEDAS COMO PUENTE ENTRE EL MUNDO INDÍ- GENA Y EL OCCIDENTAL: «WARMA KUYAY», RELATO DE AMOR, NIÑEZ Y LUCHA ENTRE DOS UNIVERSOS, por Irene Rfo Barrial	61
Introducción	61
El neoindigenismo y José María Arguedas	62
«Warma kuyay»	63
Arguedas: puente entre dos mundos	66
Conclusiones	68
Bibliografía	69
CAPÍTULO 6.—UN VIEJO QUE LEÍA NOVELAS DE AMOR O LA AVENTURA DE UNA IDEN- TIDAD EN CONSTRUCCIÓN, por Claudia Marcela Páez Lotero	71
Bibliografía	76
CAPÍTULO 7.—AMAZONAS E ISLAS IMAGINADAS: LOPE Y TIRSO ANTE LAS GUERRE- RAS MITOLÓGICAS, por Silvia C. Millán González	77
Bibliografía	86
CAPÍTULO 8.—LA PROPUESTA NARRATIVA DE ESTHER TUSQUETS EN <i>ÉL MISMO MAR DE TODOS LOS VERANOS</i> , por Andrea Toribio Álvarez	87
Bibliografía	95
CAPÍTULO 9.—EL CUERPO (TEXTUAL) DE LINA MERUANE, por Juan Pablo Marco- leta Hardessen	97
Bibliografía	104
CAPÍTULO 10.—UN RETRATO DEL CONFLICTO VASCO A TRAVÉS DE LAS OBRAS DE RAÚL GUERRA GARRIDO, BERNARDO ATXAGA, FERNANDO ARAMBURU Y J. Á. GONZÁLEZ SAINZ, por M. ^a del Mar García Reina	107
Introducción	107
Raúl Guerra Garrido, <i>Lectura insólita de El capital</i>	108
Bernardo Atxaga, <i>El hombre solo y Esos cielos</i>	108
Fernando Aramburu, <i>Los peces de la amargura y Años lentos</i>	109
J. Á. González Sainz, <i>Ojos que no ven</i>	111
Conclusión	111
Bibliografía	112

CAPÍTULO 11.—EL CONFLICTO VASCO DESDE EL PRISMA DEL TEATRO DOCUMENTAL: NUEVAS PERSPECTIVAS DRAMÁTICAS, por Alba Montero Cruz	113
Introducción: el conflicto vasco, una temática escasa sobre las tablas	113
Perspectivas dramáticas en torno al conflicto vasco	115
Conclusión	121
Bibliografía	121
CAPÍTULO 12.—LA CATALUÑA DE SALVADOR ESPRIU EN LOS ESCENARIOS MADRI- LEÑOS, por Sergio Santiago Romero	123
Bibliografía	132
CAPÍTULO 13.—LA BRÚJULA DIGITAL: HACIA UNA NUEVA NARRATIVA CASTELLANO- LEONESA «GLOCALIZADA» Y EXPERIMENTAL, por Roberto Velasco Benito.....	133
Bibliografía	139

PARTE II DOMINIOS

CAPÍTULO 14.—LA INSULARIDAD REPRESIVA DEL ESPACIO UTÓPICO EN <i>SINAPIA</i> , por Carla Almanza-Gálvez	145
El autoritarismo del estilo descriptivo	146
La constitución socio-espacial de Sinapia	147
Control social disciplinario	149
La suspicacia hacia lo nuevo y lo foráneo	150
Conclusión	153
Bibliografía	153
CAPÍTULO 15.—IBIZA: PARAÍSO DE LAS LIBERTADES EN LA OBRA <i>LOS EUROPEOS</i> DE RAFAEL AZCONA, por Beatriz Cepeda Benito	155
Rafael Azcona, un autor extraordinario	155
El estilo de Rafael Azcona	156
Españoles y europeos	157
Ibiza soñada por Antonio y vista por Miguel	159
Resignados a Madrid	161
Bibliografía	162
CAPÍTULO 16.—LOS ESPACIOS DE LA VIOLENCIA EN LAS <i>NISES</i> DE JERÓNIMO BER- MÚDEZ, por Emilio Pascual Barciela	163
Introducción	163
Espacios en las <i>Nises</i> de Jerónimo Bermúdez	164
Conclusión	171
Bibliografía	172

CAPÍTULO 17.—CAMPO, MONTE Y CORTE: LOS ESPACIOS Y SU VALOR DRAMÁTICO EN ALGUNAS OBRAS DE GUILLEM DE CASTRO, por Antonio Boccardo	173
Bibliografía	183
CAPÍTULO 18.—LA REINA SEMÍRAMIS EN SU PALACIO: FUNCIONES DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS Y PRIVADOS EN LA ESCENA DEL SIGLO DE ORO, por Amélie Djondo Drouet	185
La conquista del palacio: la trayectoria oportunista y estratégica de Semíramis en <i>La gran Semíramis</i>	187
De una cárcel a otra: comprensión del espacio en <i>La hija del aire</i>	189
Bibliografía	194
CAPÍTULO 19.—DE LA LITERATURA A LA METALITERATURA: UNA APROXIMACIÓN AL ESPACIO PASTORIL EN LOS SIGLOS DE ORO, por Manuel Piqueras Flores	195
Bibliografía	201
CAPÍTULO 20.—DICTADURA Y MILITANCIA: LA ARGENTINA DE VÍCTOR BOSCH (1978-1980), por José Antonio Paniagua García	205
Introducción	205
Metodología para mirar los espacios	206
Argentina bajo crítica	207
Córdoba, más allá de Argentina	210
Conclusión	212
Bibliografía	212
CAPÍTULO 21.—EL CARIBE EN ALEJO CARPENTIER, BENÍTEZ ROJO Y EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ, por Dilcia Fernández Angulo	215
Bibliografía	222
CAPÍTULO 22.—DEL ESPACIO HISTÓRICO AL ESPACIO LITERARIO: REFLEXIONES TEÓRICAS SOBRE LA LITERATURA Y SU RELACIÓN CON LA HISTORIA, por Cristian Ignacio Vidal Barría	225
Bibliografía	232
CAPÍTULO 23.—ESTUDIO EN AZABACHE: QUEVEDO EN LOS ESPACIOS DE LA LEYENDA NEGRA, por Álvaro López Fernández	235
Bibliografía	243

PARTE III UMBRALES

CAPÍTULO 24.—EL DESTIERRO EN LA PRENSA INGLESA EN ESPAÑOL DEL SIGLO XIX: EL ESPAÑOL CONSTITUCIONAL, por David Loyola López	247
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

El Español Constitucional.....	248
El destierro como tema literario	249
El destierro	250
España	251
Fernando VII.....	252
La partida	254
Inglaterra.....	255
Exilio y libertad	256
Bibliografía	258
Fuentes hemerográficas.....	258
CAPÍTULO 25.—«APROXIMACIÓN A LA GENEALOGÍA DE UNA «POÉTICA ESPACIAL DEL EXILIO», por Lucía Cotarelo Esteban.....	
Introducción	259
Naciones, identidades y quiebra exílica	260
«Ser exiliado», «El lugar del exilio. El desierto»	263
Ser y habitar. Poéticas espaciales.....	264
Bibliografía	266
CAPÍTULO 26.—«COMO UN CARACOL SIN CONCHA»: LA EXPERIENCIA DEL DESARRAIGO EN <i>LOS QUE SE FUERON</i> DE C. CASTROVIEJO, por Gilda Perretta.....	
Introducción.....	269
La huida hacia la frontera	270
Francia	271
México	272
Conclusión	275
Bibliografía	276
CAPÍTULO 27.— <i>EXPLICACIÓN DE BUENOS AIRES</i> POR RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, O DIARIO DE UN EXILIADO VOLUNTARIO, por Stéphanie Hontang	
Bibliografía.....	282
CAPÍTULO 28.—EL EXILIO COMO ESPACIO DE CREACIÓN: JOSÉ RICARDO MORALES, EL «EXTRAÑAMIENTO» DE UN DESTERRADO, por Yasmina Yousfi López ..	
<i>Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder</i> o el triunfo de los medios de comunicación de masas.....	285
Bibliografía	288
Bibliografía	293
CAPÍTULO 29.—EL SENTIMIENTO DE DESARRAIGO DE LOS EMIGRANTES, DESDE LA PERSPECTIVA DEL CUENTO ECUATORIANO, por Yovany Salazar Estrada	
Los engaños que advienen cuando el sueño de retornar se hace realidad..	295
El sentimiento de desarraigo de los emigrantes ecuatorianos	298
Conclusiones	302
Bibliografía	302

PARTE IV
CONTORNOS

CAPÍTULO 30.—ESPACIO, TIEMPO Y CONCEPTOS ÉTICO-MORALES EN UNA INSCRIPCIÓN FUNERARIA HISPANOHEBREA BAJOMEDIEVAL, por Isabel Mata López	307
Introducción	307
Contextualización socio-política, histórica y cultural de la Toledo medieval ...	308
Traducción del poema epigráfico	310
Comentario filológico literario de la inscripción funeraria hispanohebraea ...	311
Primer bloque significativo	312
Segundo bloque significativo	313
Tercer bloque significativo	314
Conclusiones	315
Bibliografía	315
CAPÍTULO 31.—RUPTURA Y OCASO DE LA SUIZA DE AMÉRICA: EL PUNK COMO RESISTENCIA EN LA GENERACIÓN CONTRACULTURAL DE LOS 90 EN URUGUAY, por Mauricio Cheguhem Riani	317
Los 90: postdictadura y neoliberalismo	318
Movimiento contracultural 80 y 90	319
Estéticas punk	322
Conclusiones	323
Bibliografía	324
CAPÍTULO 32.—VICENTE QUIRARTE Y LA «SOCIEDAD»: EL POETA PEATÓN, por Ignacio Ballester Pardo	325
Introducción	325
Ciudad	326
Sociedad	328
Suciedad	330
Suicidio	331
Conclusión	332
Bibliografía	332
CAPÍTULO 33.—EL FÚTBOL COMO MEMORIA SENTIMENTAL DEL EXTRARRADIO EN <i>LA INMENSA MINORÍA</i> DE MIGUEL ÁNGEL ORTIZ, por David García Comes	335
Bibliografía	341
CAPÍTULO 34.—EL ORIENTE SOÑADO EN EL TRATADO APOLOGÉTICO DE LOS REYES CATÓLICOS: LA JERUSALÉN DERROTADA, por Almudena Izquierdo Andreu	343
Bibliografía	351

CAPÍTULO 35.—VIVIR EN LOS CONFINES: LA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL DEL SUBURBIO EN MERCÈ RODOREDA Y JUAN MARSÉ, por David García Ponce	353
La cara velada del «desarrollismo»	353
De lo extraño a lo cotidiano, de la crítica a la utopía	354
Conclusiones	361
Bibliografía	362
CAPÍTULO 36.—UN HOMBRE, UNA MUJER, UNA CIUDAD: LA PLASMACIÓN LITERARIA DE BARCELONA EN LA OBRA DE IGNACIO AGUSTÍ Y MERCÈ RODOREDA, por Carlos Sánchez Díaz-Aldagalán	365
Introducción	365
Mercè Rodoreda, la Barcelona de Colometa	366
Ignacio Agustí y la Barcelona de los Rius	369
Bibliografía	373
CAPÍTULO 37.—EL MAPA EN TRANSFORMACIÓN: LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO DE SHANGHÁI Y DE BARCELONA EN LA NOVELA, por Jingshu Xiang ..	375
Introducción	375
La cognición del espacio y la representación de la ciudad en las novelas	376
La estructura espacial en <i>La ciudad de los prodigios</i>	378
La estructura espacial en <i>La canción de la pena eterna</i>	381
Conclusión	383
Bibliografía	383
CAPÍTULO 38.— <i>EN LA ORILLA</i> DE RAFAEL CHIRBES: UNA ALEGORÍA DE LA CRISIS ECONÓMICA, por Jessica Cáliz Montes	385
La Marina Alta: lugar de vacaciones	386
El simbolismo del marjal	389
Bibliografía	392
CAPÍTULO 39.—MACONDO Y BALANDÚ, LA GEOGRAFÍA LITERARIA COLOMBIANA DEL CARIBE A LOS ANDES, por Eliana María Urrego Arango	395
Motivos para escribir una aldea imaginaria	397
Macondo y Balandú: coincidencias y diferencias	399
Conclusión	402
Bibliografía	403

PARTE V
ÓRBITAS

CAPÍTULO 40.—HUELLAS DE LEYENDAS Y TRADICIONES ESPAÑOLAS EN LOS ENTREMESSES DE LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE, por Beatriz Brito Brito	407
La maya: la fiesta y la literatura en un entremés de Quiñones de Benavente .	408

La leyenda del «pozo airón» en <i>El borracho</i>	414
Bibliografía	417
CAPÍTULO 41.—EL DANTE ANTILLANO DE CAMILA HENRÍQUEZ UREÑA: HUMANISMO Y POESÍA DE LA <i>COMMEDIA</i> COMO MODELOS CULTURALES HISPANOAMERICANOS, por Isabel Luengo Comerón.....	
Prólogo	419
Contexto histórico	420
Título	421
Contenido	422
Estructura	422
Personajes	423
Finalidad	423
Contenido histórico-político.....	424
Pensamiento político-religioso.....	424
El <i>Infierno</i>	425
Poesía y lengua.....	426
«El poeta»	427
La traducción.....	428
Conclusiones	428
Bibliografía	429
CAPÍTULO 42.—CELESTINA, MEDIADORA ESPACIAL EN <i>TERRA NOSTRA</i> (1975) DE CARLOS FUENTES, por Jérôme François	
Bibliografía	431
CAPÍTULO 43.—EL VIAJE DE CRISTÓBAL COLÓN AL CHILE DE LOS AÑOS 80. UNA LECTURA DE <i>CIPANGO</i> DE TOMÁS HARRIS, por Mónica Moreno Ramos.....	
Introducción	441
Colón y la desmitificación del descubrimiento: una lectura de la dictadura pinochetista desde la extrañeza radical	441
Bibliografía	442
CAPÍTULO 44.—MÉXICO, DOS ESPACIOS: AMÉRICA Y GRECIA. ALFONSO REYES ENTRE EL MITO Y LA MORAL, por Carlos Yannuzzi	
Bibliografía	449
CAPÍTULO 45.—ENTRE CARRETAS Y CAMIONETAS: EL VIAJE DE LOS CÓMICOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA, por Jesús Murillo Sagredo	
Consideraciones previas	454

PARTE VI HORIZONTES

CAPÍTULO 45.—ENTRE CARRETAS Y CAMIONETAS: EL VIAJE DE LOS CÓMICOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA, por Jesús Murillo Sagredo	441
Consideraciones previas	458

Textos sobre el actor en la literatura española	459
Conclusión	466
Bibliografía	467
CAPÍTULO 46.—CREACIÓN DEL PAISAJE EN <i>NAUFRAGIOS</i> , por Elena López Silva ...	469
Bibliografía	475
CAPÍTULO 47.—LA CRÓNICA DE VIAJES COMO GÉNERO PERIODÍSTICO-LITERARIO SEGÚN EL <i>HERALDO DE MADRID</i> . LOS MODELOS DE <i>COLOMBINE</i> Y SAID ARMES- TO, por Elena María Benítez Alonso	477
Introducción.....	477
<i>Heraldo de Madrid</i> , el éxito de la libertad	478
Pionera, cosmopolita y comprometida	479
Juglar de la tierra española	481
Bibliografía	484
CAPÍTULO 48.—UNAMUNO EN LAS HURDES: PAISAJE, POLÍTICA, MONUMENTO, por David Matías.....	487
Bibliografía	492
CAPÍTULO 49.—LLENANDO DE SENTIDO EL SINSENTIDO: LA TRANSFORMACIÓN DEL «NO LUGAR» EN LUGAR ANTROPOLÓGICO EN <i>LOS AUTONAUTAS DE LA COS- MOPISTA O UN VIAJE ATEMPORAL PARÍS-MARSELLA</i> DE JULIO CORTÁZAR Y CAROL DUNLOP, por Karolina Zygmunt.....	495
Introducción: el turismo de masas y sus espacios de anonimato	495
Los astronautas de la cosmopista: jugando a llenar de sentido el sinsentido...	496
Conclusiones	504
Bibliografía	504
CAPÍTULO 50.—MÚSICA Y ESPACIO FIGURADO EN FELISBERTO HERNÁNDEZ Y DA- NIEL MOYANO: UNA POÉTICA DE LO INTANGIBLE, por Ferran Riesgo Martínez ..	507
Bibliografía	516
CAPÍTULO 51.—EL VIAJE MÁS ALLÁ DEL TERRITORIO TANGIBLE: LOS <i>DIARIOS IN- DIOS</i> DE CHANTAL MAILLARD, por Francisco José Jurado Pérez	517
En tránsito hacia el despojamiento	518
Tan solo la mirada del observador	519
La conversión en el camino.....	522
Bibliografía	525

ANTESALA

Mucho menos estudiada que el tiempo, la categoría *espacio* se ha convertido en nuestros días en línea de investigación privilegiada en el seno de multitud de ramas del conocimiento: físicos, matemáticos, geógrafos, sociólogos, antropólogos, historiadores y filósofos analizan hoy la esencia y la presencia del espacio; sin olvidar, por supuesto, el caso de la crítica literaria. No en vano, entendida la literatura como hecho cultural de capacidad omnívora, en ella tienen cabida y pueden reverberar todas y cada una de las proyecciones semánticas que en el espacio se pueden descubrir, con independencia de la perspectiva observacional tomada. Era inevitable, entonces, dar a esta monografía un título diferente, pues concurren aquí una serie de trabajos que, partiendo de supuestos teóricos diversos, analizan las múltiples y variadas «dimensiones» de significación que el espacio, como categoría nocional, puede alcanzar; dimensiones que, a su vez, servirán para estructurar las siguientes páginas.

Dado que ellas son el código con el que se identifica un lugar determinado, no cabía rótulo más oportuno que el de «Coordenadas» para un bloque dedicado al espacio como cariz identitario —en tanto que cifra y condiciona el código cultural de un individuo y aún el de toda una comunidad. En él, el lector encontrará estudios como los de Alberto Escalante Varona, Monserrat N. Arre Marfull y Morgana Herrera que demuestran que la literatura es un mecanismo empleado para fijar las coordenadas de la identidad nacional. Otras veces, en cambio, evidencia la dificultad de representar las aristas de espacios fronterizos o sociedades multiculturales; en ello se detienen Elena Ritondale e Irene Río Barrial. Igualmente, la ficción también sirve a la construcción de identidades individuales y así lo ponen de manifiesto los estudios de Claudia Marcela Páez Lotero, de Silvia C. Millán González, de Andrea Toribio Álvarez y de Juan Pablo Marcoleta Hardessen; o a la expresión de una fricción identitaria latente, tratada en los trabajos de M.^a del Mar García Reina, Sergio Santiago Romero y Alba Montero Cruz. Finalmente, el estudio de Roberto Velasco Benito ofrece una perspectiva sobre cómo la última narrativa supera el localismo a través del uso de las nuevas tecnologías.

Utilizados y dispuestos como material simbólico a favor de un discurso social determinado —sea o no el dominante—, los espacios se connotan y se convierten en «Dominios», cuya extensión se resemantiza en la literatura. Por eso Carla Almanza-Gálvez y Beatriz Cepeda Benito dedican sus trabajos al examen de la insularidad como representación literaria de la represión, así como José Antonio Paniagua García pone en contraste diferentes espacios urbanos en términos de militancia y resistencia. Emilio Pascual Barciela, Antonio Boccardo, Amélie Djondu Drouet y Manuel Piqueras Flores, por su parte, subrayan la correspondencia existente entre las relaciones de poder y las connotaciones del espacio en los diferentes géneros de la literatura áurea. Dilcia Fernández Angulo y Cristian Ignacio Vidal Barría, a su vez, tratan de deslindar la porosa frontera que divide los dominios de la historia, la memoria y la ficción. Muy cerca, en el territorio de lo mítico y lo legendario se sitúa el texto de Álvaro López Fernández.

Como elemento tangible que en las puertas marca el paso de una estancia a otra, los «Umbrales» sirven para albergar una serie de trabajos que versan sobre el exilio o la migración, concebidos como fenómenos que impiden un traspaso definitivo entre dos espacios. De este modo, David Loyola López abre la sección con un trabajo sobre el tema literario del destierro en la prensa del siglo XIX, momento en el que se fija el concepto de exilio como hoy lo conocemos; trabajo que se verá complementado por la contribución de Lucía Cotarelo Esteban, dedicada a ampliar los horizontes teóricos del término. Para completar esta tercera dimensión, contamos con cuatro artículos sobre literatura del siglo XX: de un lado, los de Gilda Perretta y Yovany Salazar Estrada proponen sendos estudios sobre el tema del exilio y la emigración en la narrativa; del otro, Stéphanie Hontang y Yasmina Yousfi López se acercan a la obra de dos autores exiliados para analizar de qué manera afecta tal condición a su literatura.

Los «Contornos» son los trazos que delimitan una figura, pero también pueden ser considerados como tal los alrededores de un lugar. Desde esta perspectiva se agrupan, por un lado, aquellos artículos que analizan la configuración de espacios excéntricos o la capacidad de la literatura para resemantizar los espacios de la ciudad, y en ese sentido se han de tomar las contribuciones de Isabel Mata López, Mauricio Cheguhem Riani, Ignacio Ballester Pardo y David García Cames. Y, por otro lado, se dan cita trabajos que reúnen en un mismo perímetro espacios en principio alejados. Así, cabe la comparación de las visiones sobre un mismo espacio en diferentes contextos —he ahí la propuesta de Almudena Izquierdo Andreu— o autores —en los estudios de David García Ponce y Carlos Sánchez Díaz-Aldagalán; pero cabe también la consideración conjunta que ofrece Jingshu Xiang de ciudades y autores alejados espacialmente. Por último se incluyen los análisis sobre la construcción simbólica de espacios, sea en universos reales, como el que estudia Jessica Cáliz Montes, sea en universos ficcionales, como los que presenta Eliana María Urrego Arango.

Las obras literarias circulan por el espacio: de la librería o la biblioteca a nuestra casa, o en la maleta, acompañando nuestros viajes; incluso, habitan el espacio cibernético siendo almacenadas o gestadas en él. Pero la literatura también describe otras

trayectorias; no en vano, temas y motivos, formas y géneros literarios transitan por diversos idiomas y tradiciones modificándose, enriqueciéndose. A este fenómeno se consagra el conjunto de artículos que describen las «Órbitas» por la que unas obras gravitan en torno a otras o sobre ciertos contextos culturales. Así, Beatriz Brito Brito rastrea la presencia de la tradición folclórica en el entremés y Carlos Yannuzzi sigue las huellas de la antigüedad griega en la obra de Alfonso Reyes. Por su parte, Jérôme François, Isabel Luengo Comerón y Mónica Moreno Ramos trazan puentes transatlánticos entre clásicos europeos y obras hispanoamericanas del siglo xx.

El viaje y su escritura funcionan como crisol de las corrientes literarias, comunicativas y artísticas de cada época, gracias a su inclinación a asimilar las inquietudes y aspiraciones humanas. Es evidente que el caminante de la actualidad difiere de manera notable del *homo viator* medieval; sin embargo, ambos comparten una misma inquietud por ir más allá en un plano físico —explorando territorios desconocidos— y metafísico —ampliando el conocimiento sobre el mundo. De este modo y con independencia de la época, los «Horizontes» se revelan, por inalcanzables, como la promesa de la marcha que no cesa. Sin dejar de perseguirlos, proponemos un viaje en el tiempo, desde la crónica de indias en la que se detiene Elena López Silva al «no-lugar» estudiado por Karolina Zygmunt; una ruta a través de la ficción y las representaciones del cómico en la literatura española, trazada por Jesús Murillo Sagredo; un recorrido por las formas: de las notas de viaje de Unamuno que centran el trabajo de David Matías a los diarios de Chantal Maillard investigados por Francisco José Jurado Pérez; un periplo, por fin, con escalas en la prensa y la música, guiadas por Elena María Benítez Alonso y Ferran Riesgo Martínez, respectivamente.

Reunidos en este espacio que es el libro, los trabajos presentados evidencian la pluralidad de significados que tal categoría adopta en la literatura hispánica desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad. Durante los días 13, 14 y 15 de abril de 2016 la ciudad de Salamanca se convirtió en sede del *XIII Congreso Internacional ALEPH*, Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, que, en justo homenaje a la naturaleza itinerante de este encuentro anual, estuvo consagrado al tratamiento y estudio de la «Geopoética: el espacio como significante y significado en la Literatura Hispánica», atrayendo a más de centenar y medio de participantes. Pareja indisoluble del volumen *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, esta monografía pretende dar cuenta de tamaña cita y compila parte importante de los trabajos que allí fueron expuestos a propósito de una noción de tanta trascendencia como enjundia. El lector curioso queda invitado a explorar, a través de las páginas que siguen, el espacio en todas y cada una de sus *Dimensiones*.

Las editoras,

RAQUEL CRESPO-VILA
SHEILA PASTOR

PARTE I
COORDENADAS

CAPÍTULO 1

Cristianos unidos contra el infiel: heroísmo épico y construcción nacional en *La conquista de Madrid*, de Manuel Fermín de Laviano¹

ALBERTO ESCALANTE VARONA

Universidad de Extremadura – Grupo de Investigación Literaria «Barrantes – Moñino»

*La conquista de Madrid por el rey don Ramiro y el conde Fernán González*² es una comedia peculiar: fue considerada anónima durante décadas, su pervivencia en las tablas no superó —que sepamos— la primera década del siglo XIX, y ha sido desconocida para buena parte de los catálogos teatrales sobre la época³, lo que se refleja en que también ha pasado prácticamente desapercibida para la crítica académica⁴. Su primera fecha de representación documentada, que no

¹ Este trabajo se encuadra dentro de las actividades financiadas por las Ayudas a la Formación del Profesorado Universitario (FPU14/00928), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

² [M. F. de Laviano], *La conquista de Madrid por el rey don Ramiro y Conde Fernán González*. Barcelona, Imprenta de Pablo Nadal, 1797.

³ Sorprende su ausencia en el completo catálogo de Aguilar Piñal y en el de Herrera Navarro (que recogemos en el listado bibliográfico final): no la localizamos ni por el título, ni por la materia, ni listada como obra de Laviano o anónima. Para encontrar datos más fiables sobre su representación y autoría tenemos que recurrir a R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.

⁴ Solo contamos con un estudio de esta comedia, realizado por R. Cotrait («Pour une bibliographie de Fernán González. II. Une Comedia nueva anonyme de 1797: *La conquista de Madrid por el Rey Don Ramiro y Conde Fernán González*», *Bulletin Hispanique*, 72, núm. 3-4, 1970, págs. 346-359) como parte de una serie de artículos en los que rescataba del olvido obras desconocidas sobre Fernán González. Efectivamente, al aparecer citada en diferentes catálogos con el título recortado de *La conquista de Madrid* fácilmente pasó desapercibida tanto para los

estreno (aunque es probable que sí lo fuese), corresponde al 18 de febrero de 1786. Su autor, Manuel Fermín de Laviano: Andioc y Coulon⁵ resuelven esta incógnita, lo que sitúa a esta comedia en la abundante producción dramática de corte heroica firmada por él⁶.

R. Cotrait⁷ criticó la poca verosimilitud del argumento, la impersonalidad de sus personajes arquetípicos, su poca fidelidad hacia la leyenda medieval, la parquedad de las acotaciones (que delataría una descuidada atención hacia la escenografía de la representación) y, en definitiva, el desinterés del autor, que cree anónimo, a la hora de actualizar al personaje de Fernán González a las exigencias literarias de finales del siglo XVIII. Tales conclusiones⁸, a la luz de los nuevos datos recogidos sobre la obra, resultan insuficientes. Laviano, exitoso dramaturgo de teatro popular, sí planeó espectaculares escenografías para sus piezas heroicas; no creó un argumento nuevo para esta pieza, sino que siguió fuentes cronísticas que Cotrait desconocía; y lo arquetípico de los personajes se explica según la poética dramática popular dieciochesca, lo que demuestra que la leyenda sí se actualizó a las necesidades teatrales del momento⁹.

El argumento de la comedia desarrolla la leyenda de la conquista de Madrid a manos de los capitanes segovianos Día Sanz y Fernán García, quienes acudieron tarde a la llamada a filas para la campaña por culpa del duro invierno. El rey, furioso, los castigó a acampar en la zona más peligrosa: junto a las murallas de Madrid. Día Sanz y Fernán García no solo acataron la orden, sino que junto a sus soldados atacaron primero la villa, treparon sorprendentemente por sus murallas sin necesidad de escalas y tomaron la plaza, ofreciéndosela a su señor. Este, ante tal demostración de fuerza y valor, colmó de honores a los segovianos y colocó sus escudos de armas en la puerta de entrada a Madrid, para que su hazaña no fuese olvidada.

Los primeros testimonios que encontramos referidos a este episodio datan de mediados del siglo XVI y la primera mitad del XVII, parejos a un intenso pro-

estudios del teatro dieciochesco como para las aproximaciones críticas del siglo XX al tratamiento literario de la figura del conde castellano.

⁵ Ob. cit., págs. 950-951.

⁶ Laviano desarrolla principalmente argumentos bélicos —basados en mitos clásicos, la historia goda o en episodios de la Reconquista—, con especial hincapié en la importancia de la defensa de la patria (M. Ratcliffe, «Las raíces épicas en el siglo dieciocho español: cuatro obras de Manuel Fermín de Laviano». *Actes del X Congrès Internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. III. *Symposia Philologica*, 12, Valencia, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pág. 1357). Un repaso al *Catálogo* de Aguilar Piñal y a los fondos de la Biblioteca Histórica de Madrid (donde se conserva un buen número de manuscritos y partituras de obras del autor) arroja trece títulos.

⁷ Ob. cit.

⁸ También M. Ratcliffe (*Mujeres épicas españolas: silencios, olvidos e ideologías*. Woodbridge, Tamesis Books, 2011, págs. 103-104) reseña esta comedia, si bien reproduciendo las conclusiones de Cotrait con pocas modificaciones, y señalando cómo la acción amorosa supera en interés a la militar. Nuestra opinión, sin embargo, es opuesta.

⁹ Véase J. Cañas Murillo, «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, Cáceres, UEx, 1990, págs. 53-63.

ceso de reconfiguración de la historia por medio de las crónicas para prestigiar a Madrid, una villa de menor importancia que en 1561 es elegida como lugar de asentamiento de la corte. Dentro de los testimonios que recogen una leyenda que seguramente se desarrollase como tradición oral¹⁰, nos interesa para nuestro estudio una crónica firmada por Diego de Colmenares en 1637: *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Colmenares, segoviano, es el primer cronista que sitúa —anacrónicamente— a Fernán González en la conquista de Madrid¹¹: con ello prestigia históricamente aún más a la villa y a los héroes segovianos, al relacionarlos directamente con el pasado épico castellano. Señala como fuentes en la redacción de su crónica a Gonzalo de Arredondo, Sampiro, don Rodrigo, el Tudense y el Arcipreste de Talavera. Sin embargo, las tergiversaciones del cronista son evidentes, y motivadas por su voluntad propagandística:

XII. [...] El conde acometió por la puerta del Sol, donde seis veces arrimó escalas y otras tantas las cortaron los moros, pero al fin rotas las puertas y aporillado el muro, entró la villa, a tiempo que nuestros segovianos impelidos de lo que el rey les había dicho, habían escalado la torre de una puerta, y enviado aviso al rey como ya tenían alojamiento en Madrid y su alteza podía aposentarse en ella. Y acudiendo el rey con su tercio fue del todo conquistada la villa, los moros de guerra pasados a cuchillo, y cautivos los restantes, desmantelando y abrasando la villa por no poder entonces sustentarse. Así lo dan a entender Sampiro, y don Rodrigo, diciendo: *Confregit muros eius*; y, don Lucas de Tuy añade *et ipsam incendio tradidit*. Y el arcipreste de Talavera Alfonso Martínez en su Atalaya de Corónicas ya citada, dice: *Entró este rey don Ramiro en el reyno de Toledo, e tomó a Madrid, e derrocó los moros de ella, e levó infinitos cautivos della, e tornose a su tierra*. La historia del conde lo cuenta por menudo refiriendo cómo el conde quedó muy mal herido.

¹⁰ Ya en 1551 tenemos noticia de los linajes heráldicos de Día Sanz y Fernán García, de los que da cuenta Garci Ruíz de Castro en su *Comentario sobre la primera y segunda población de Segovia*: abogado segoviano, Ruíz de Castro recopila diversos datos sobre las familias, los hechos famosos y los milagros ocurridos en la ciudad de Segovia. Fray Juan de Orche, en su *Historia de la vida del glorioso San Frutos* (1610), también recoge el episodio de la conquista, ambientándola en la toma de la villa a manos de Alfonso VI. Gil González Dávila, en su *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*, narra la leyenda como una grandiosa conclusión a un largo y constante vaivén de reconquistas y pérdidas de la villa entre cristianos y musulmanes. Gerónimo de Quintana, en su crónica titulada *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, contradice al tratado sobre blasones y linajes de Diego Fernández de Mendoza, quien ofrece un relato de la conquista diferente en apariencia pero prácticamente igual en cuanto al trasfondo, en el que un aguerrido y temerario soldado segoviano acudió a la llamada de tropas de Ramiro II, sufrió también el desprecio del monarca en pago a su osadía, y le correspondió encabezar la conquista de la villa y abriéndose paso por una de sus puertas.

¹¹ Ramiro II asaltó la villa en su camino a Toledo, pero no la conquistó. Acabará finalmente en manos cristianas durante el reinado de Alfonso VI. Como veremos, la adscripción del conde a este episodio (hecho que nunca se confirmó en las crónicas medievales más tempranas) es anacrónica, y sirve a los intereses propagandísticos de Colmenares.

XIII. Este fue el suceso de nuestros segovianos Día Sanz y Fernán García en la conquista de Madrid; omiso, como otros muchos, de nuestros antiguos coronistas, y escrito con poca advertencia de algunos escritores nuestros, poco cuidadosos y menos advertidos; y por eso impugnado de algunos modernos, a quien no respondemos por no hacer de la Historia controversias, pues la verdad tiene fuerza en sus fundamentos, y el crédito libertad en el albedrío de cada uno¹².

Colmenares reformula la historia a su antojo y manipula las fuentes: Arredondo no recoge este episodio de los segovianos en su monumental crónica sobre las hazañas del conde, limitándose a situar —en someras descripciones— al conde junto a su señor en las campañas de los alrededores de Madrid¹³; Sampiro solo menciona al rey Ramiro como comandante del ataque a Madrid, y Colmenares elimina convenientemente las menciones de este cronista medieval a la rebeldía del conde (posteriores a la relación del ataque leonés contra Madrid¹⁴); en el pasaje citado del Arcipreste tampoco aparece el conde castellano. Sin embargo, Colmenares, mediante supresiones convenientes y lecturas parciales, construye una historia en la que el enfrentamiento castellano-leonés que caracterizaba a la leyenda épica del conde ha desaparecido, sustituida por una imagen idealizada de la Edad Media que pasa por la unificación primigenia entre ambas coronas.

Tengamos en cuenta que la rebeldía del conde formaba parte de la configuración esencial del personaje tanto en sus versiones primigenias (siglo x) como en reformulaciones más novelescas y tardías (siglo xiv)¹⁵, en episodios como el

¹² D. de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio delas historias de Castilla*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-insigne-ciudad-de-segovia-y-compendio-de-las-historias-de-castilla--0/>, (edición digital basada en la de 1982, Segovia, Academia de Historia y Arte de San Quirce; 1.ª edición de 1637, Sevilla, Imprenta de Diego Díez). Segovia, Imprenta de Diego Díez, 1637 (Consultado el 01-08-2016).

¹³ G. de Arredondo, *Chronica del bienaventurado catholico y baleroso caballero el conde Fernan Gonçalez*, manuscrito (Ms. 894, Biblioteca Nacional de España).

¹⁴ «[...] Fernán González y Diego Muñoz ejercieron tiranía contra el rey D. Ramiro, y aun prepararon guerra. Mas el Rey, como era prudente y fuerte, los cogió, y uno en León, otro en Gordón, presos con hierro, los echó a la cárcel. Ciertamente, pasado mucho tiempo, dado juramento al Rey, salieron del calabozo». Véase M. Gómez-Moreno, *Introducción a la Historia Silense con versión castellana de la misma y de la Crónica de Sampiro*, Madrid, 1921, págs. XCVI-CIX.

¹⁵ Reproducimos, a modo de ejemplo, uno de los fragmentos de la *Crónica Geral de 1344*, en el que la rebeldía del conde es totalmente explícita: «Quando el Conde don Ferrnant Gonçalez llegó al rey fizo senblante de le besar la mano, e el rrey non gela quiso dar [...]. El Conde quando le oyó dezir esto e que le tañia de mala verdat, fue muy sañudo e dixole: “Callat, rrey Sancho Ordoñez, non digades palabras atan vanas, ca en lo que deziades dariades poco recabdo quando cunpliese, e digo vos verdat que sy non fuese por las treguas que entre nos metió el abad de Sant Fagunt con los otros onbres buenos así como vos dezides, yo vos cortaria la cabeça e de la sangre de vuestro cuerpo yria esta agua tinta, e tenialo muy bien guisado para lo fazer, sy las treguas non fuesen, ca yo ando encima deste cauallo e tengo esta espada en cinta, e vos andades en esa mula e traedes ese açor en la mano”. E pues que le el Conde dixo esto tornó la rrienda al cauallo, e diole de las espuelas, e el cauallo del apretada que dió en el agua mojó el rrostro al rrey, e entonce se

motivo fundacional de la deuda del caballo y el azor¹⁶. En cualquier caso, esta rebeldía resulta muy controvertida: no son pocos los autores que optan por silenciarla¹⁷, pues cuestiona directamente la legitimidad de la monarquía castellana (y por extensión de la hispánica). A lo largo de los siglos XVII y XVIII este episodio perderá fuerza, aunque la recuperará en el siglo XIX, revalorizada por el nacionalismo anti-absolutista. Pero en el período que nos hemos propuesto, con Colmenares y Laviano a la cabeza, la enemistad entre Castilla y León resulta contraproducente.

Laviano emplea como fuente principal la crónica de Colmenares. Toma de este texto el orden de los sucesos, incluyendo la dramática herida mortal que sufre el conde en el desenlace. Añade una trama secundaria de celos amorosos y potencia la espectacularidad de las escenas de batalla. Cambia también el desenlace: los segovianos no disipan los recelos del rey al escalar las murallas, sino al defender al ejército cristiano de un ataque musulmán a traición, por la noche, a través de una mina en llamas; Laviano, así, extiende el motivo de la oposición regia en dos jornadas, e inventa un derivado de la desconfianza leonesa en forma de insultos de los capitanes del rey don Ramiro para asegurar un conflicto que sustente la tercera jornada, donde tendrá lugar la toma de Madrid. Y aunque Laviano no justifique la ira real como respuesta a la tardanza de los segovianos sino como consecuencia de su orgullo, sí respeta las incidencias climáticas como recurso para la ambientación espacial y temporal de la pieza¹⁸.

Laviano consulta esta fuente principalmente para encontrar un soporte dramático a su texto, que aporte suficiente soporte de espectacularidad como para entretener al público. Pero al mismo tiempo se aprecia su interés en perpetuar una ideología profundamente patriótica: la defensa de la monarquía y de la unidad territorial bajo una misma fe. Algo lógico si tenemos en cuenta su temática militar heroica, de corte épico, que remite a un pasado legendario en el que se construye la idea de un ejército agrupado bajo un mismo Dios, patria y Rey.

tornó el rey para Sant Fagunt e el Conde para Carrion» (Ramón Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española*, ed. de Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1980, pág. 174).

¹⁶ Véase a este respecto R. Menéndez Pidal, «Notas para el romancero del conde Fernán González», *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, vol. 1, Madrid, Victoriano Suárez, 1899, págs.429-507; M. Á. Pérez Priego, «Actualizaciones literarias de la leyenda de Fernán González», *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Actas del coloquio celebrado en la casa de Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, págs. 238-252; F. J. Grande Quejigo, «Ramón Menéndez Pidal y la leyenda de Fernán González en sus versiones medievales», *R. Menéndez Pidal / R. Otero Pedrayo. Simposio Actas*, A Coruña, ed. Do Castro, 1991, págs. 43-61.

¹⁷ Véase la *Estoria de España*, en la que la rebeldía es muy tenue, o Lope de Vega en *El conde Fernán González*, quien, aunque respeta el motivo del caballo y el azor, finalmente suprime todos los pasajes más comprometidos, y defiende la pertinencia y necesidad de la monarquía.

¹⁸ Dos meses antes, en diciembre de 1785, se estrenó *El castellano adalid, o la toma de Sepúlveda por el conde Fernán González*, también de Laviano. A la campaña de Sepúlveda se alude al comienzo de *La conquista de Madrid*; igualmente, es un episodio que Colmenares incluye en su crónica justo antes del relato de la toma de la capital. Esto demostraría que Laviano empleó dicha crónica para redactar una bilogía sobre las campañas del conde con temática segoviana.

Por tanto, podemos afirmar que el tema principal de la obra es la *unidad*: no solo la unión bajo un credo o una tierra garantiza la victoria, sino también la coherencia con uno mismo, con los códigos bélicos bajo los que combate, y con los necesarios ideales de honor y medida que deben regir todo comportamiento militar y humano.

La comedia cuenta con varios momentos en los que todo el ejército cristiano exclama salvas hacia el conde y el rey. La gloria del rey se extrapola a sus súbditos, y viceversa; el destino de la patria está unido a la suerte que corra el ejército, que depende de la pericia estratégica de su comandante. Pero la fidelidad al rey no solo se demuestra con manifestaciones públicas y comunitarias, sino sobre todo con acciones honrosas que vayan encaminadas tanto a la glorificación personal y de todo el ejército como del monarca.

Día: Que union tan bien meditada de exercitos tan gloriosos de tal Conde, y tal Monarca, con tan valientes caudillos, y tan guerreras esquadras, no consiguiendo altos timbres, será union muy desairada. [...]	1020
Y así Señor, pues que veis que es solamente fundada mi opinion en honor vuestro; espero que sin tardanza mandeis se establezca el sitio, ò se arrimen las escalas. [...]	1045 1050
Día: Segovianos, en Madrid el mayor lauro os aguarda: seguid mi exemplo; ò morir, ò lograr eterna fama.	1145
<i>Pasan cerrando la marcha el Rey, y el Conde por la puente.</i>	
Conde: Soldados, decid que viva vuestro guerrero Monarca.	
Todos: Vivan Ramiro, y el Conde, restauradores de España.	1150

No quiere decir, no obstante, que el rey sea una figura intocable y perfecta: su autoridad queda reforzada por su humanidad, patente en su necesidad de consejeros que le guíen en la toma de decisiones correctas. En este caso, tal responsabilidad recae sobre Fernán González, configurado como figura intachable, acorde con su carácter legendario, y capaz de imponer medida y prudencia —no reñidas con arrojo y valentía— en su señor.

- Ortuño: Señor, concede el asalto.
 Ordoño: Señor, la gracia dispensa.
 Fernán García: Nuestra fama en él consiste. 2275
 Gonzalo: Honra es tuya, y gloria nuestra.
 Día: Y sobre todos Señor,
 permitir que os reconenga
 con vuestra augusta palabra,
 pues me hicisteis la promesa 2280
 de venir en concederme
 la gracia que yo os pidiera.
 Ramiro: ¿Qué haré Conde?
 Conde: Conceder
 lo que animosos os ruegan,
 y esperar en Dios el triunfo 2285
 por precisa consecuencia.
 Ramiro: ¿Eso dices?
 Conde: Esto digo.
 Ramiro: Las escalas se prevengan.
 Capitán: Viva Ramiro.

Por tanto, el honor en esta comedia deriva de la monarquía que empuja al soldado a mostrar su valía, y de la religión que legitima el poder real y concede una finalidad al ejército cristiano. El triunfo solo proviene del bando cohesionado y con un objetivo fijo (el cristiano), pese a las diferencias entre sus miembros, frente a otro bando (el musulmán) sin un líder fuerte, una religión auténtica o un código de honor defendible. España reside en el fondo del deseo y deber cristiano de vencer al musulmán: «restaurar» a manos de generales prestigiosos y católicos (el rey y el conde) un país arrebatado por el infiel. Una España cristiana, guerrera, monárquica, honorable, galante, valiente y arriesgada.

- Ramiro: [...] y como estoy cerciorado
 de que solo vuestro nombre
 causa al Sarraceno espanto, 110
 quise asegurar mis triunfos
 con vos y vuestros Soldados.
 Conde: Vos me honrais, y los honrais;
 pero es cierto que he criado
 en mi Militar Escuela 115
 Capitanes esforzados.
 [...]
 Ramiro: Conde, con vos, con mi espada,
 y tan generosos Cabos,
 como traemos los dos,
 quién podrá contrarestarnos? 140

Conde: Nadie, si en nuestras empresas,
 gran Señor, nos gobernamos,
 no por ambicion mundana,
 sinó por ir ensalzando
 la Ley, que por el Bautismo
 admitimos y observamos.

145

Setenta años después de la Guerra de Sucesión, las medidas centralizadoras impuestas por los Borbones ya se han asentado y las corrientes ideológicas ilustradas pasan a través del tamiz absolutista. En este país centralizado, una España unificada políticamente, esta comedia ejemplificaría la voluntad de legitimar esta situación en un pasado legendario, reaprovechando y reformulando los mitos fundacionales con pretensión de verosimilitud (y ya en posesión del imaginario popular a través de romances o leyendas transmitidas oralmente).

Igualmente, nos encontramos ante una comedia estrenada en los últimos años del reinado de Carlos III: Madrid, como capital del reino y centro neurálgico administrativo, recibe un pasado heroico como origen y destino de España. Si Diego de Colmenares busca honrar la historia de Segovia al cruzar la leyenda de los capitanes segovianos con la figura legendaria de Fernán González, Laviano gira su atención hacia Madrid, como villa que rescatan heroicamente los cristianos de manos del infiel, y en dicha campaña participan héroes conocidos sobradamente, grandes figuras legendarias del imaginario patriótico.

Fernán González, héroe unitario al que se adscriben los destinos de toda España, se convierte finalmente en héroe nacional completo en el XIX, cuando podemos hablar de un estado español plenamente configurado. El gusto dieciochesco por el espectáculo, que encuentra en la épica una prolífera fuente de inspiración, marcaría un claro antecedente a esta tendencia de plasmar el Medievo de forma completamente idealizada: en nuestra comedia, una época de guerra, donde hay lugar para el riesgo y el sufrimiento, pero también para el triunfo bajo el signo de la cruz; una época vista en términos de blanco y negro, bien y mal, orden contra caos, y en la que la sociedad del siglo XVIII encuentra un reflejo identitario.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-2002.
- ANDIOC, R. y COULON, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- CAÑAS MURILLO, J., «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, Cáceres, UEx, 1990, págs. 53-63.
- COLMENARES, D., *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-insigne-ciudad-de-segovia-y-compendio-de>

- las-historias-de-castilla--0/, (edición digital basada en la de 1982, Segovia, Academia de Historia y Arte de San Quirce; 1.^a edición de 1637, Sevilla, Imprenta de Diego Díez), (Consultado el 01-08-2016).
- COTRAIT, R., «Pour une bibliographie de Fernán González. II. Une *Comedia nueva* anonyme de 1797: *La conquista de Madrid por el Rey Don Ramiro y Conde Fernán González*», *Bulletin Hispanique*, 72, núm. 3-4, 1970, págs. 346-359.
- GÓMEZ-MORENO, M., *Introducción a la Historia Silense con versión castellana de la misma y de la Crónica de Sampiro*, Madrid, 1921, págs. XCVI-CIX.
- GRANDE QUEJIGO, F. J., «Ramón Menéndez Pidal y la leyenda de Fernán González en sus versiones medievales», *R. Menéndez Pidal / R. Otero Pedrayo. Simposio Actas*, A Coruña, ed. Do Castro, 1991, págs. 43-61.
- HERRERA NAVARRO, J., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- LAVIANO, M. F. de, *La conquista de Madrid por el rey don Ramiro y Conde Fernán González*, Barcelona, Imprenta de Pablo Nadal, 1797.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Reliquias de la poesía épica española*, D. Catalán (ed.), Madrid, Gredos, 1980, pág. 174
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., «Actualizaciones literarias de la leyenda de Fernán González», *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Actas del coloquio celebrado en la casa de Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, págs. 238-252.
- RATCLIFFE, M., «Las raíces épicas en el siglo dieciocho español: cuatro obras de Manuel Fermín de Laviano», *Actes del X Congrés Internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. III. *Symposia Philologica*, 12, Valencia, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, págs. 1355-1365.
- *Mujeres épicas españolas: silencios, olvidos e ideologías*. Woodbridge, Tamesis Books, 2011.

CAPÍTULO 2

De Sangre y de Raza: imaginarios nacionales y biográficos en una escritora de la élite. Chile en la transición siglos XIX-XX¹

MONTSERRAT N. ARRE MARFULL

Universidad Austral de Chile/Universidad de Lisboa – CONICYT

INTRODUCCIÓN: INÉS ECHEVERRÍA BELLO, SU TIEMPO Y SU OBRA

En el capítulo «Identidad y representación» de *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*, Stuart Hall escribe:

Otra cosa crítica sobre identidad es que es en parte la relación entre uno y el Otro. Solamente cuando hay un Otro puede uno saber quién es uno mismo. Para descubrir ese hecho *hay que evidenciar y desatranchar la larga historia del nacionalismo y del racismo*. El racismo es una estructura del discurso y la representación que intenta expulsar simbólicamente al Otro —lo borra, lo coloca allá en el Tercer Mundo, en el margen².

¹ Ponencia realizada en el contexto de la investigación doctoral en curso «La Raza en la literatura: *Alborada* de Iris (1930-1946) y la Retórica de la Modernidad en una escritora de Vanguardia». La autora es becaria doctoral por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (CONICYT) en el Programa de Doctorado en Ciencias Humanas mención Discurso y Cultura de la Escuela de Graduados de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile en cotutela con el Programa en Estudios Comparatistas de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa.

² S. Hall, *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (textos publicados originalmente entre 1991 y 2007), E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (eds.), Colombia/Ecuador/Perú, Envión Editores, 2010, pág. 344. Cursivas son mías.

Así, en un ejercicio de desatracar ciertos discursos literarios sobre la raza, pretendemos acercarnos a los intrincados mecanismos de las jerarquizaciones sociales a inicio del siglo xx en Chile.

Analizaremos los conceptos de raza y sangre a partir de la lectura de la serie de seis novelas históricas *Alborada*, publicadas entre 1930 y 1946 por la escritora chilena Iris (Inés Echeverría Bello), las cuales narran la historia de Chile desde 1810 hasta 1920, desde una perspectiva aristocrática, espiritualista y feminista. Me situaré, en la presente exposición, particularmente en dos de las novelas; en la primera publicada el año 1930 llamada *Cuando mi Tierra Nació*, que se escenifica durante la Independencia de Chile, y en la cuarta titulada *Cuando mi Tierra fue Moza Tomo I* publicada en 1943, cuya acción se sitúa en la segunda mitad de la década de 1910, justo antes de la elección presidencial ganada por Arturo Alessandri, gobierno que estuvo marcado por una profunda crisis político-social. Para la autora, estos son dos momentos centrales de transición en la historia de Chile y en ellos la aristocracia, y dentro de ella las mujeres, tendrían un rol fundamental.

Iris fue la figura más destacada del feminismo aristocrático chileno y una de las mujeres literatas más relevantes del siglo xx, siendo autora de una extensa obra que va desde memorias de viajes, crónicas periodísticas, crítica literaria y teatral, hasta novelas³. Nació en Santiago de Chile en 1868 en el seno de una familia aristocrática de estirpe española, sin embargo, recién en 1888 con 19 años, realizó su primer viaje a Europa durante un año y medio. Regresó a Chile y dos años después contrajo matrimonio con el capitán de ejército Joaquín Larraín Alcalde⁴. Ya con tres hijas y 31 años de edad, en 1899 solo junto a su marido y por una larga enfermedad *nerviosa* que venía padeciendo a causa de sus embarazos, según sus propias palabras, realizó un segundo viaje a Europa y a Tierra Santa, por tres años. Al regreso, publicó su primer libro⁵.

De 1904 a 1948 Iris publicó 18 libros y cientos de artículos periodísticos⁶. Parte de su amplia obra puede considerarse como paradigma de una estétici-

³ B. Subercaseaux, «Las mujeres también escriben malas novelas (sujeto escindido e híbrido narrativo)», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 56, 2000, págs. 9-103; B. Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El Centenario y las vanguardias*, Tomo III, Santiago, Editorial Universitaria, 2004, pág. 87; A. Traverso Münnich, «Primeras escritoras en Chile y autorización del oficio literario», *Anales de Literatura Chilena*, núm. 17, 2012, págs. 61-80.

⁴ Más datos biográficos en portal de internet de la Biblioteca Nacional de Chile: *Memoria Chilena* (www.memoriachilena.cl).

⁵ Según sus propias palabras, el año 1904 sería un año de doble alumbramiento: nació su cuarta hija en una etapa ya madura como mujer y publicaba su primera obra literaria titulada *Hacia el Oriente*; ver I. Echeverría Bello, *Memorias de Iris. 1899-1925*, Santiago, Editorial Aguilar, 2005, pág. 239.

⁶ *Hacia el Oriente* [Diario de Viaje], Santiago, Zig-Zag, 1905; *Perfiles Vagos* [Recuerdos de su vida en Europa], Santiago, Imprenta Universitaria 1910; *Tierra Virgen* [Diario de Viaje en Chile], Santiago, Imprenta Barcelona, 1910; *Emociones teatrales* [Crítica teatral], Santiago, Imprenta Barcelona, 1910; *Hojas caídas* [Ensayos sobre arte y literatura], Santiago, Imprenta Universitaria, 1910; *Entre deux mondes* [Memorias], París, Bernard Grasset Editeur, 1914; *La Hora de queda* [Nouvelles], Santiago, Imprenta Universitaria, 1918; *Cuando mi tierra nació*, Santiago, Editorial Nascimento, 1930; *Nuestra raza: a la memoria de Andrés Bello: su 4ª generación*, Santiago,

ca hasta ahora poco perfilada, a la que se ha denominado «Espiritualismo de Vanguardia»⁷. Junto a ello, su obra posee un cariz particularmente paradójico, por un lado, la impronta aristocrática y elitista de su origen, el cual resalta en sus escritos: ser bisnieta de Andrés Bello⁸ y estar emparentada con varias familias de la más rancia aristocracia; pero, por otro lado, fue abanderada tanto del incipiente feminismo chileno como de la integración de la clase media a la intelectualidad y a la política.

Pese a sus propuestas, en muchos sentidos rupturistas, la obra de Iris hace parte de la *retórica de la modernidad*, definida por el pensamiento decolonial como las formas discursivas de salvación, novedad y progreso surgidas en Europa durante la expansión colonial desde el siglo xv; dicha retórica, podemos afirmar, se surte de nociones jerárquico-raciales de fenotipos y de culturas, para justificar la estructuración de espacios jerarquizados cuyo referente o modelo es Europa occidental⁹.

CUANDO MI TIERRA NACIÓ (1930)

Primer libro de la serie y primera novela de larga extensión publicada por Iris. Posiblemente fue escrita antes de 1910, por lo tanto tardó alrededor de veinte años en salir a la luz. La novela se sitúa temporalmente a inicios del siglo xix y narra cier-

Universitaria, 1930; *Alessandri: evocaciones y resonancias*, Santiago, Empresa Letras, 1932; *Por él*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1934; *Entre dos siglos*, Santiago, Editorial Ercilla, 1937; *Cuando mi tierra era Niña* 2 vols., Santiago, Editorial Nascimento, 1942; *Cuando mi tierra fue Moza* 3 vols., Santiago, Editorial Nascimento, 1943-1946; *Au-delà...: poème de la douleur et de la mort: fragments d'un journal de la mort*, Santiago, Imprenta La Sudamericana, 1948; *Fue el enviado: no lo olvidemos*, Santiago, Editorial Nascimento, 1950.

⁷ B. Subercaseaux, ob. cit., pág. 93; P. Poblete y C. Rivera «El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo xx», *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, núm. 7, 2003, pág. 71.

⁸ Andrés Bello nació en Caracas en 1781. Se radicó en Chile, donde ocupó altos cargos en diversos ministerios y una senaduría. En 1842 se fundó la Universidad de Chile donde Andrés Bello sirvió como rector hasta su muerte en Santiago el 15 de octubre de 1865. Redactó el *Código Civil* y orientó a numerosos intelectuales del país y exiliados. Fue nombrado en 1851 miembro honorario por la Real Academia Española. Además realizó trabajos de recopilación histórica, como *Resumen de la historia de Venezuela* (1810) y de reflexión filosófica, como *Filosofía del entendimiento* (póstuma, 1881), pero su obra de mayor relieve es *Gramática de la lengua Castellana* destinada al uso de los americanos (1847), considerada uno de los textos más importantes en la historia científica de la lengua española. En Chile publicó también *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana* (1835); *Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana* (1841); numerosos poemas, entre ellos «La oración por todos», y frecuentes artículos literarios y científicos en *El Araucano*. Ver *Memoria Chilena*.

⁹ W. D. Mignolo, «América: la expansión cristiana y la creación moderna/colonial del racismo», en *La Idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2007, págs. 27-74; W. D. Mignolo, «La colonialidad: la cara oculta de la modernidad», en *Catalog of museum exhibit: Modernologies*, Museo de Arte Moderno de Barcelona (Spanish translation of «Coloniality: The Darker Side of Modernity»), 2009, págs. 39-49.

tos acontecimientos ocurridos en la familia de dos hermanas de clase aristocrática, las Aranda, ambas ya de más de cuarenta años y viudas, madres de jóvenes hijas.

Beatriz Aranda de Toledo es una mujer liberal, nunca se sometió a marido ni cura, y vive sin aprensiones en su hacienda de Peñalolén a los pies de la Cordillera de los Andes, llevando una vida austera y honesta. De marcada preferencia *patriota* (rebeldes independentistas), ayuda en diversas ocasiones al prócer José Miguel Carrera en su cruzada libertaria¹⁰. Tiene una sola hija soltera, Alba, muchacha mística, sensible y generosa.

Por otro lado, Cruz Aranda de Iturgóyen vive en una casona de Santiago. De tendencia *realista* y muy conservadora, es hermana de Beatriz aunque en todo se diferencian. Tiene cuatro hijas, las tres mayores están casadas con hombres linajudos y llevan una vida adecuada a la estirpe que cargan en sus apellidos. Conchita, la menor, es una muchacha chispeante y divertida, aunque tras ese infantil descontrol se esconde una mujer reflexiva y apasionada.

Pablo, es un joven francés nacido y criado sus primeros años en España, nunca conoció a su madre; pudo acceder a una buena educación que le brindó su padre ya fallecido. Llega a Chile con un amigo chileno que conoció en España y al instante forja una profunda amistad con Alba y Beatriz, a quienes considera espiritualmente superiores, situación que le hace sentir gran admiración y un amor especialmente místico hacia Alba.

Es de relevancia señalar, además, que las criadas negras y los esclavos en general, tienen un lugar especial en la narración. Por ejemplo, Basilia, negra, era la esclava de confianza de Beatriz, quien la había acompañado desde su niñez. Ella era, «aún siendo esclava», una persona respetuosa y respetable, lo que se advertía de manera particular en su afición en acoger a los niños y su cuidado especial con los animales.

CUANDO MI TIERRA FUE MOZA, TOMO I (1943)

Primer tomo de la última parte de *Alborada* ocurre la segunda década del siglo XX, y posee varias tramas que transitan por dos personajes femeninos prin-

¹⁰ «Nieto de un oidor de la Real Audiencia [...] hijo de un vocal de la primera Junta Nacional de Gobierno [...] y vinculado con las familias más aristocráticas de Santiago, su vida conjuga el poder y la riqueza junto con un prestigio constantemente amenazado por sus osados actos políticos. Fue justamente su carácter individualista y trasgresor, el que muchas veces lo hizo caminar al margen de las normas políticas y enfrentarse con otros líderes patriotas, especialmente con O'Higgins. Empeñado en liberar a Chile de la dominación española, viajó a Estados Unidos buscando apoyo y consiguiendo aportes económicos para la realización de su plan estratégico. Su espíritu progresista lo llevó a ser uno de los pocos criollos abiertamente independentista, en una época en la cual la mayoría de los habitantes de Chile aún permanecían fieles al rey del España [...], muchos historiadores le atribuyen un papel preponderante en el proceso de independencia nacional, considerándolo «el primer jefe de la Patria libre» y un personaje cuya figura se encuentra fuertemente unida a la conciencia colectiva nacional en la forma de uno de sus héroes más apreciados.» Ver *Memoria Chilena*.

cipales: las hermanas Alba y Luz Morgan Lynch¹¹. Ambas, jóvenes mujeres de la élite, están ligadas a dos personajes masculinos respectivamente. Héctor Bello, un abogado de familia ilustre pero venida a menos, casado con la única mujer de los cinco hermanos de una familia tradicional de Santiago; Bello tiene un talento literario mal comprendido y aparece, además, sofocado por las obligaciones familiares¹². Juan García, por su parte, joven músico de vida precaria, trabaja, estudia y pertenece a la Federación de Estudiantes, tiene un talento natural para la oratoria y la creación musical, lo que atrae a varios aristócratas a interesarse en él.

El personaje de Bello está ligado a tres mujeres, su esposa, su amante y una tercera, su *inspiración espiritual*: la mencionada Alba. El personaje de Héctor Bello, similar en algunos aspectos a Pablo de la primera entrega, despliega, sin embargo, una complejidad psicológica mayor que aquel. Un elemento en común es que ambos caen subyugados bajo la mística de una mujer llamada Alba¹³.

Esta novela se sitúa en un momento transición política, durante las candidaturas presidenciales de la elección de 1920, donde aparece un candidato favorable a las clases media y baja, lo que conmocionó a la élite más conservadora. Aparecen en escena los dirigentes estudiantiles (tildados de *anarquistas*), algunos de ellos cercanos a la élite, particularmente a ciertas mujeres de la élite.

En esta novela, el paternalismo de algunos con los sujetos de clases sociales inferiores, representadas en los sirvientes de origen africano de la primera novela, se transforma en repudio generalizado ante las costumbres degradadas del «plebeyismo». La servidumbre pasa a un segundo plano y es ahora la relación entre la aristocracia y las clases medias educadas la que toma protagonismo.

LA REGENERACIÓN DE LA RAZA

La palabra *raza* aparece a lo menos quince veces en *Cuando mi Tierra Nació*. Las alusiones a *sangre* son también recurrentes, en el sentido de linaje o herencia. La palabra *clase* es mencionada en reiteradas ocasiones, sin embargo, casi siempre en la diada raza y clase, cuando se refiere especialmente a los esclavos o servidumbre en general.

¹¹ Personajes inspirados en las hermanas Ximena y Carmen y Morla Lynch respectivamente, hijas de Luisa Lynch Solar y su tío Carlos Morla Vicuña (Carlos Vicuña Zaldívar); quienes fueron conocidas por sus sesiones de espiritismo a inicios del siglo xx. Ver los sitios de internet *Genealog: La genealogía de Chile* (www.genealog.cl) y *Geni: Discover your Family Tree* (www.geni.com); todas las alusiones genealógicas han sido extraídas de estas páginas.

¹² Héctor Bello aparece en la novela como hermano de Teresa Bello, la que representa a la verdadera Teresa Prats Bello la cual no registra hermanos con ese nombre, por lo que sostenemos que Héctor es un personaje inventado, al igual que Juan García, los cuales intentan dar cuenta de un complejo de problemáticas espirituales, sociales y políticas de la época. Nuestra propuesta es que Héctor representa un *alter ego* de Inés Echeverría Bello (en la realidad sobrina de Teresa Prats).

¹³ M. Prado Traverso, *Escritoras chilenas de la transición. Siglo XIX – XX*, Valparaíso, Editorial Universidad de Playa Ancha, 2005.

El origen genealógico es determinante en el carácter de los personajes: se compara constantemente a los franceses, andaluces, castellanos conquistadores y los vascos; también el texto menciona y caracteriza a los negros, indios y mestizos. La sangre de los conquistadores, más andaluza, determina una raza cálida, valiente, animada, por su cercanía con África. Esa raza habría dirigido Chile durante la conquista y se mantuvo casi *pura* hasta iniciado el siglo XVIII, cuando los españoles del norte, los vascos, comenzaron a llegar agregando a la raza andaluza y castellana de perfil audaz y heroico, la frialdad y el fanatismo religiosos *propios* de esa otra raza del norte de la península.

El día en que Conchita, la hija menor de Cruz Aranda de Iturgóyen, contrae matrimonio, una vecina de Santiago, aunque patriota, era muy respetada, habla a la muchacha y a su madre. La señora les dice:

—¡Qué le vamos a enseñar [...] si ahora nacen sabiendo «componerse» las muchachas! ¿No me negarás, chica, que ya bailas cueca?¹⁴ La madre manifestó que la niña bailaba danzas andaluzas con castañuelas. —¡Castañuelas! ¿Y para qué?, cuando las tiene todas dentro [...] Uds. tienen *apellido que suena a Navarra* [...] pero la *niña es flor de las Andalucías*. . . *Le admiraban a la señora Carrera las razas diferentes que mostraban las Iturgoyen*, plácidas, calmadas y morunas, Carmen y Rosario, a la vez que apasionadas y diablesas, Dolores y Conchita¹⁵.

Por otra parte, el bajo pueblo o los *rotos*, es decir, mestizos, negros, mulatos e indios pertenecen a razas «embrionarias»¹⁶. Hay algunas sirvientas en la novela que logran escapar levemente a la determinación del color, siendo ejemplo de dignidad, como la negra Basilia. Llegan a ser parte de la familia por ser muy religiosas y correctas; aunque nunca dejan su condición de negras y esclavas.

Para muchos en la aristocracia, no obstante, lidiar con la «chinería»¹⁷ es algo complejo y desagradable. La servidumbre está presente en la narración desde la perspectiva de los amos, pues todos tienen negros y mulatos esclavos de servicio. De hecho, la cotidianidad pasa por hablar de las fechorías perpetradas por los criados y esclavos y de la necesidad que se tiene de ellos.

¹⁴ *Cueca*, 'baile nacional de Chile tras la Independencia, originado en las fondas o chinganas, lugares de recreación del bajo pueblo durante el siglo XIX. Hay estudios que avalan su origen africano, emparentado con danzas afroperuanas como la Zamacueca'. C. Spencer Espinosa, «Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, 200, págs. 143-176.

¹⁵ Iris, *Cuando mi Tierra Nació*. Santiago, Editorial Nascimento, 1930, pág. 78. Cursivas son mías.

¹⁶ Iris escribe en sus memorias: «El roto es embrionario y se halla en el primer plano evolutivo que separa al animal del hombre, pero no es necio, egoísta ni empedernido de corazón como el futre». I. Echeverría Bello, *Memorias de Iris*, pág. 260.

¹⁷ En varias ocasiones, al conjunto de la servidumbre se le dice la «chinería»: de la palabra quechua «china», que significa criada, doméstica o empleada para los mandados, en su acepción más común, ver L. Prieto, «Quechuisms en el léxico de la prensa de Santiago de Chile», *Boletín de Filología*, Tomo XLI, 2006, págs. 138-139.

También aparecen mencionados de soslayo los *huasos*, es decir los peones e inquilinos indios o mestizos de la hacienda, y el trato distante hacia ellos. En general, solo Alba y Beatriz escapan de esa forma impersonal o despectiva de tratar a la servidumbre. Basilia, esclava de Beatriz, guardaba muchos secretos de su ama, pues para esta última «Basilia fué (sic), por naturaleza, cultora de dignidad. Ni su clase ni su raza obstaron a que se sintiera dentro de su alma, hermana de sus amos»¹⁸.

Aún así, algunos de los personajes dudan de la humanidad de los esclavos. Por ejemplo, Pablo había arrendado en Santiago un cuarto en casa de una doña respetable que acogía personas de buena familia. En esta casa:

El último patio era un rincón de África. La patrona participaba, respecto a los criados, de los duros sentimientos de la época. *Los consideraba fuera de la humanidad –clase intermedia entre el hombre y la bestia–* y les daba trato cruel. Los negritos cometían diabluras, pero las negras guardaban mansedumbre y miraban a su ama con ojos limpios de gacelas capaces de ablandar piedras¹⁹.

En general, las esclavas más dignas son las que demuestran valores superiores, como la devoción religiosa, un trato dedicado a los niños y a los animales, lealtad a la familia aristocrática en donde sirven, en definitiva, respeto a las jerarquías. A pesar de estas excepciones, hay una brecha insalvable entre los *rotos* y *chinos* con la aristocracia, que se relaciona con una *esencia* espiritual determinante que proviene del origen y las costumbres, es decir de la *sangre* y la *raza*. Un día llegando Beatriz a casa de su hermana, visitó a una esclava vieja y enferma, negra de confianza que también conocía desde niña, llamada Ña Eufrasia:

La entrada de Beatriz hizo acontecimiento entre los siervos. La primera que la saludó fue Peta Quevedo²⁰. [...] Las otras negras jubiladas rodearon también a la dama, que franqueaba, con su sedante sonrisa, las barreras de sangre y color [...]. *En vano la amable sencillez de las mujeres blancas destruía barreras, pues, la Naturaleza porfiada, marcaba en color, tosquedad y rudeza de gestos, su obscura voluntad de dominación y servidumbre.* [...] Ña Eufrasia veneraba en su cuarto un Niño Dios, bajo fanal de vidrio, adornado con toscos animalitos de madera [...]. La vuelta a infancia senil y el ya *trémulo*

¹⁸ Iris, *Cuando mi Tierra Nació*, Santiago, Editorial Nascimento, 1930, pág. 273.

¹⁹ Iris, ob. cit., pág. 110. Cursivas son mías.

²⁰ Mismo nombre de la *mama* que cuidaba de las hijas de Inés Echeverría en Ocoa (Chile). No sabemos si tan solo utilizaría el nombre de Peta Quevedo, o las características físicas sería coincidentes, pues en la novela se lee: «Perezosas, glotonas y embusteras [la chinería], tan pronto estaban sublevadas como sometidas a la voz de Peta Quevedo, cuyo mestizaje se acusaba en blanqueo del rostro y suavidad de los rasgos, todavía tan toscos de las otras esclavas. Domada en ella la bestia primitiva, ejercía influencia sobre ellos, a quienes dominaba con energía y bondad.» Iris, *Cuando mi Tierra Nació*, pág. 121.

*albor de conciencia en la raza negra*²¹, se armoniza con la ingenua devoción a un Dios también Niño²².

La novela intenta mediante los personajes de origen africano realzar la piedad y heroísmo patriota y «blanco». Si bien, se hace referencia a la mezcla racial, esa mezcla ocurre entre pares: los españoles andaluces se mezclan con los vascos, y resulta la aristocracia, pero si ocurre que algún español se mezcla con indígena o negra y resulta un mestizo o mestiza que deviene servidumbre.

La novela enfatiza el *cambio*, la idea de *progreso*, acorde a la retórica de la modernidad en donde proponemos enmarcado el relato; la narración se contextualiza ficcionalmente en relación al devenir del prócer criollo José Miguel Carrera y lo que él hizo por la Independencia como el inicio de la *Alborada* de Chile. Carrera es el llamado literalmente a «regenerar la Raza», a crear *otra raza*²³. La raza que se espera pueble Chile en el futuro debe ser ágil, joven, espiritual, libre y, por supuesto, blanca.

HÉCTOR BELLO: TRANSICIÓN Y CONFLICTO

En *Cuando mi tierra fue Moza Tomo I*, la palabra *raza* aparece referida, a lo menos, veinte veces. Alusiones a *sangre*, *naturaleza* y *clase social*, son recurrentes, de igual manera. Vemos que opera la misma lógica descriptiva de la sociedad que en la primera novela, aunque hay cambios, pues en este caso se narran eventos que la autora vivió. No aparecen *negros* ni esclavos, pero sí gente de la plebe, conformados especialmente por «indios» y sus mezclas. Las clases medias aparecen, pero se destacan en tanto son menos mezclados y más españoles, es decir, cuando denotan «mejor raza».

Por ejemplo, Juan García, aún siendo pobre era de virtuosas costumbres, tal como la limpieza y finos gustos, aparte de su aspecto prácticamente de español. Al inicio del relato, se ve en la obligación de vivir en un cuarto de alquiler barato, pagado con lo que ganaba de tocar su violín en las suntuosas fiestas de los aristócratas. La dueña del cuarto (*el Ama*) era una «india» pendenciera, Doña Petronila; al encontrarse en esa situación, aparecía en Juan: «cierta ingénita rebelión al *plebeyismo*, grande como su odio a los magnates que perdían su vida, en

²¹ Infantilizar a los pobres, a las mujeres y a los descendientes de africanos e indígenas, para justificar prácticas educativas disciplinarias en pos de *regenerar* la raza durante las primeras décadas del siglo xx, fue un discurso extendido en diversos países latinoamericanos. Era común la «concepción “científica” de que las aptitudes superiores del ser humano, tales como la voluntad, el pensamiento abstracto y la capacidad reflexiva serían ajenas a la infancia y solo comenzarían a aparecer en la adolescencia.» J. Sáenz Obregón, «La infancia de la infancia. Particularidades y efectos del discurso sobre la degeneración de la raza colombiana en los años veinte y treinta del siglo pasado», *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones*, S. Sosesnki y E. Jackson Albarrán (coords.), México, UNAM, 2012, pág. 224.

²² Iris, ob. cit., págs. 119-120. Cursivas son mías.

²³ Iris, ob. cit., pág. 337.

cruel ironía al dolor de los humildes»²⁴; «¡Qué *asco le daba esa india sucia* [...]! Necesitaba Juan refugiarse en alguna parte esa profunda vinculación que lo liga a los *de arriba*, por la perfectibilidad del tipo humano, que ofrecían ante *estos asquerosos embriones*, de que el Ama era viviente ilustración»²⁵.

Por otra parte está Héctor Bello, hombre de 40 años lleno de dudas y proyectos, en franca crisis existencial durante toda la novela y es quien lleva el peso de la trama principal. Cuando se lo caracteriza, se hace en términos de linaje, fórmula típica en las novelas de Iris:

Lleva en *su sangre* una legión de artistas, idos en plena juventud, que fueron sus progenitores —los Bello— quienes reclaman a Héctor la realización de ensueños, que la muerte frustrara²⁶. Alto, delgado, con [...] facciones finas y mirada luminosa, algo abstraída a ratos, Héctor Bello es un magnífico *documento de raza*. Impulsivo, apasionado y esbelto, llena y alegra los lugares donde penetra²⁷ [Héctor, según linaje] por el lado paterno, pertenecía [...] a la aristocracia intelectual y por la línea materna a la nobleza de sangre vasca²⁸.

Héctor Bello frecuenta a teósofos y otros iniciados al misticismo, y acusa al clero de arrogarse la potestad de la interpretación de la fe y de Dios. Héctor «no pertenece a los católicos por su libertad de pensar, ni a los liberales por su misticismo»²⁹. Con su esposa, Héctor tiene una relación de conflicto ideológico. Enamorados siendo aún jóvenes, se casaron por voluntad, pero al poco tiempo la tradicional familia de su mujer fue cortando las alas de Bello³⁰. La relación con su esposa es la relación correcta, socialmente aceptada pero espiritualmente truncada y físicamente acabada. El matrimonio une seres de sangre y linaje equivalente, pero de almas distantes, siguiendo una lógica común en todos los libros de *Alborada*.

²⁴ Iris, *Cuando mi tierra fue Moza*, Tomo I, Santiago, Editorial Nascimento, 1943, pág. 28.

²⁵ Iris, ob. cit., pág. 32. Cursivas son mías.

²⁶ Iris, ob. cit., pág. 57. Como se ha adelantado, en este punto y en reiterados momentos cuando la narración refiere características y experiencias de Héctor Bello, nos podemos preguntar ¿Héctor es Iris? En la vida real, Juan Bello Dunn —hijo de Andrés Bello— (casado con Rosario Reyes Gómez), fue abuelo de Inés Echeverría, escribió cuentos y folletines teatrales en los diarios *El Crepúsculo* y *El Progreso* y en la *Revista de Santiago*, además de traducir del francés textos de Michelet y Seneuill; murió a los 35 años dejando a dos hijas, Rebeca e Inés Bello Reyes. Inés Echeverría perdió a su madre a los pocos días de nacer (Inés Bello Reyes) y también presenció siendo una niña la enfermedad (mental) de su tía Rebeca Bello Reyes, quien fuera madre de una sola hija, Rebeca Matte Bello, primera escultora chilena (1875-1929).

²⁷ Iris, ob. cit., pág. 64. Iris escribe en sus memorias, en una fecha no definida, pero seguramente después de 1925, al recordar los primeros 15 años del siglo xx: «Celebran mis chascarros, les divierte mi gracia, o las personas y cosas que ridiculizo...» I. Echeverría Bello, *Memorias de Iris*, pág. 95.

²⁸ Iris, ob. cit., pág. 105. Todas las cursivas son mías.

²⁹ Iris, ob. cit., pág. 59.

³⁰ «Tan fuerte es el ambiente del hogar, que Elisa, casada por amor y en oposición a los suyos, no evoluciona y el avance espiritual de su esposo constituye su tormento.» Iris, ob. cit., pág. 64.

Alba Morgan Lynch es un personaje que se va transformando dentro de la mente (y en la vida) de Héctor a lo largo de la novela³¹. Desde evocar su imagen como un pensamiento que le entrega seguridad espiritual deviene hacia una necesaria relación más concreta, limitando casi en deseo carnal. Presenciamos, a medida que avanza la novela, el ámbito del verdadero amor, que no es ni social ni físico, sino etéreo e incorpóreo, manifiesto en el arte, la naturaleza y en la búsqueda de la evolución de la raza que ocurre en el cruce de la aristocracia de sangre con la elevación espiritual, lo cual se conjuga perfectamente en Alba.

Héctor recurre a Alba ante sus conflictos existenciales y religiosos, su desganó frente a la vida laboral y social, y el deseo de construir «su Obra» (que es la posibilidad de desarrollarse como escritor)³². Alba escucha y aconseja a Héctor en escenas que están cargadas de un halo angelical. De alguna manera, Bello es el llamado a continuar la misión del prócer Carrera, ese ideal de progreso racial que se plantea en la primera novela, sin embargo desde una postura intelectual y espiritual, y en ese punto se une a Pablo, el enamorado de la primera Alba.

Las escenas en las que participan Héctor y Alba Morgan, particularmente las del palacio de Macul frente a la magnificencia de la Cordillera de los Andes, nos parecen haberlas ya vivido en la novela anterior, frente a la misma cordillera, en la hacienda de Peñalolén.³³ Alba en esta última parte es la reencarnación y perpetuación de un personaje continuo, representante del ideal espiritual, moral y estético de la mujer como esencia de la historia patria y de su evolución racial que se anuncia en la primera novela, es decir sangre y espíritu. Sin embargo, es sintomático de esta evolución, además, el ideal *blanco* de la pureza y el progreso.

Alba Morgan es el símbolo del *Amor* que evoca la autora en el prólogo de esta novela. El Amor es el concepto clave de las historias de *Alborada*. No el amor que pretende la regla social, mediante el matrimonio, ni el amor carnal

³¹ Alba Morgan está casada, a su vez, con el hermano de Elisa, esposa de Héctor. Héctor tiene dos hijas, Alba tiene un hijo.

³² Esta idea de la construcción de «la Obra», es una referencia a Mallarmé que en 1866 escribe usando esta idea de *la Obra* como lo que simboliza la poesía frente a la nada: «Mallarmé quiere resolver la oposición entre analogía e ironía: acepta la realidad de la nada —el mundo de la alteridad y la ironía no es la fin y al cabo sino la manifestación de la nada—, pero acepta asimismo la realidad de la analogía, la realidad de la obra poética. La poesía como máscara de la nada [...]: a través del poeta, que ya no es sino una transparencia, habla el lenguaje.» O. Paz, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1994 (1.ª edición de 1974), pág. 114.

³³ Alba Morgan es la continuidad de la mística Alba de Toledo, la joven habitante de la hacienda de Peñalolén en los faldeos de las montañas a inicios del siglo XIX, que termina muriendo por un amor imposible y de Perpetua Gandarillas-Sor Nieves, joven que consagra su amor por un hombre que no lo merece y lo vive en la castidad de un convento eligiendo su nombre de novicia en honor a la Cordillera nevada, entre 1860 y 1880, protagonista de la segunda parte de *Alborada*, ver M. Prado Traverso, *Escritoras chilenas de la transición...*, págs. 141 y 161. Es inevitable reparar en la simbología del blanco, que representa tanto la pureza del alma, el nacimiento de un nuevo día (o era), como la limpieza racial fenotípica.

inicio y fin del deseo corporal. Es el amor que se constituye de espíritu e intelectualidad, reflejado por una parte en la naturaleza y por otra en la creación artística. El Amor unirá a la aristocracia de sangre espiritualmente avanzada y a la aristocracia intelectual.

Héctor está llamado a la pro-creación de *su raza*. Su linaje, sus ancestros le han inscrito el camino y él, andando aparentemente a la deriva, ha ido dando palos de ciego buscando inspiración y objeto para su obra. Gracias a Alba ha podido encausar esa fuerza vital que lo compele a no acatar: «Germina en su mente el plan de una “Obra” de renovación social y trasmutación de valores, aumentando su intuición...»³⁴.

Las dos novelas analizadas de la serie *Alborada*, auguran un cambio espiritual, político y social mediante la rememoración e interpretación del pasado, inscribiéndose dentro de la lógica *patriótica* de la novela histórica, sin embargo, agregando un cariz psicológico e introspectivo a los devenires políticos que acontecen en derredor de los personajes. Los personajes femeninos, las dos Albas, son, sin duda, una realización de la mujer ideal pensada por Iris como la culminación de una evolución racial, mientras que los personajes masculinos, Pablo y Héctor, son los llamados a encauzar activamente esta renovación.

Pese a la notoria potencia que existe en una parte de la aristocracia, la que se ha abierto a la espiritualidad, para llevar adelante la Alborada de la patria, los personajes subalternos, en ambos casos, juegan un importante papel en esta renovación, sin embargo, no es posible verificar si podría ser aceptable en efecto la mezcla de linajes o si simplemente los nobles pueden acercarse a los plebeyos para iluminarlos y mostrarles la senda de la evolución. Pareciera que la opción es más bien la segunda.

De esa manera, aunque vemos en estas novelas un intento por traspasar los prejuicios de la época, su estructura discursiva se mantiene en las redes de la concepción racialista³⁵ de la sociedad y dentro, asimismo, de la retórica modera.

BIBLIOGRAFÍA

- ECHVERRÍA BELLO, I., *Memorias de Iris. 1899-1925*, Santiago, Ed. Aguilar, 2005.
- HALL, S., *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (textos publicados originalmente entre 1991 y 2007), E. RESTREPO, C. WALSH y V. VICH (eds.), Colombia/Ecuador/Perú, Enviñon Editores, 2010.
- IRIS, *Cuando mi Tierra Nació*. Santiago, Ed. Nascimento, 1930.
- *Cuando mi tierra fue Moza*, Tomo I, Santiago, Ed. Nascimento, 1943.

³⁴ Iris, *Cuando mi tierra fue Moza*, pág. 306.

³⁵ T. Todorov, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México, Siglo XXI Editores, 2000 (1.ª edición de 1989).

- MIGNOLO, W. D., «América: la expansión cristiana y la creación moderna/colonial del racismo», en *La Idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2007, págs. 27-74.
- «La colonialidad: la cara oculta de la modernidad», en *Catalog of museum exhibit: Modernologies*, Museo de Arte Moderno de Barcelona (Spanish translation of «Coloniality: The Darker Side of Modernity»), 2009, págs. 39-49.
- PAZ, O., *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1994 (1.ª edición de 1974).
- POBLETE, P. Y RIVERA C., «El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX», *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, núm. 7, 2003, págs. 57-79.
- PRADO TRAVERSO, M., *Escritoras chilenas de la transición. Siglo XIX-XX*, Valparaíso, Ed. Universidad de Playa Ancha, 2005.
- PRIETO, L., «Quechuisms en el léxico de la prensa de Santiago de Chile», *Boletín de Filología*, Tomo XLI, 2006, págs. 97-196.
- SÁENZ OBREGÓN, J., «La infancia de la infancia. Particularidades y efectos del discurso sobre la degeneración de la raza colombiana en los años veinte y treinta del siglo pasado», *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones*, S. Sosenki, S. y E. Jackson Albarrán (coords.), México, UNAM, 2012, págs. 209-240.
- SPENCER ESPINOSA, C., «Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, 200, págs. 143-176.
- SUBERCASEAUX, B., «Las mujeres también escriben malas novelas (sujeto escindido e híbrido narrativo)», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 56, 2000, págs. 9-103.
- *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El Centenario y las vanguardias*, Tomo III, Santiago, Ed. Universitaria, 2004.
- TODOROV, T., *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México, Siglo XXI, 2000 (1.ª edición de 1989).
- TRAVERSO MÜNNICH, A., «Primeras escritoras en Chile y autorización del oficio literario», *Anales de Literatura Chilena*, núm. 17, 2012, págs. 61-80.

CAPÍTULO 3

Amazonía e imaginario nacional peruano: dos novelas del IV centenario del descubrimiento del río Amazonas de 1942

MORGANA HERRERA

Universidad de Toulouse – Jean Jaurès

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el estudio de una tentativa de integración de la selva amazónica al imaginario nacional peruano en un contexto histórico particular. La Amazonía ha sido a menudo excluida del imaginario peruano a favor de otro espacio geográfico: la región andina. Todo proyecto de definición de la peruanidad ha sido armado en torno a los Andes, percibidos como cuna de la civilización incaica y fundamento de la nacionalidad para la llamada generación de pensadores del 900 o como fuente de inspiración para la corriente artística e intelectual que fue el indigenismo, palabra que no abarca al indígena amazónico.

En un país en el que la representación del territorio nacional siempre se hace mediante un esquema fijo y artificial de tres zonas geográficas —la Costa, la Sierra y la Selva— mirar hacia la sierra es sinónimo de olvido de la Amazonía. Puntualiza la geógrafa Evelyne Mesclier: «La representación más común del territorio peruano es la que lo divide en tres regiones consideradas como “naturales”, costa, sierra y selva. Se impuso como la más obvia y ocultó a menudo las otras representaciones posibles»¹. Sin embargo, la selva amazó-

¹ E. Mesclier, «De la complementariedad a la voluntad de “aplanar los Andes”: representaciones de la naturaleza y pensamiento económico y político en el Perú del siglo xx», *Bulletin de l'institut français d'études andines*, núm. 30 (3), 2001, pág. 541.

nica al ser fuente de múltiples conflictos desde el período independentista e incluso desde la colonización española, es reutilizada de manera esporádica en los proyectos de definición de lo nacional. Ocurre por ejemplo en 1942, cuando las repúblicas de Ecuador y Perú se enfrentan en torno al Maynas, principal región de la Amazonía peruana. Este conflicto militar coincide con la celebración del IV centenario del descubrimiento del río Amazonas.

En ocasión de esta conmemoración de la expedición de Francisco de Orellana de 1542, un comité científico que reúne a insignes intelectuales como el historiador y diplomático peruano Raúl Porras Barrenechea, se hace a cargo de publicar entre el año 1942 y 1943 una cantidad inédita de escritos sobre la Amazonía. Este trabajo postula que más allá de los discursos políticos, de los libros de geografía y de historia o de las biografías de barones del caucho y demás colonizadores de la Amazonía publicados en dicha ocasión, las obras literarias favorecieron de igual manera la difusión de un discurso oficial sobre la inclusión de la selva al imaginario nacional, de una selva conforme a la imagen que quería proyectar el gobierno peruano. Es decir, según las palabras de Raúl Porras en su discurso de inauguración de la Exposición amazónica: «una tierra sin geografía y sin historia estables [...] un mundo de constante renovación, donde los ríos cambian todos los días de lecho [...] greda viajera, aún no asentada para el hombre ni para la ciencia»². Este tipo de discurso subyacente en la totalidad de los textos publicados por el comité científico del IV centenario organiza y fundamenta todos los eventos conmemorativos alrededor de un mensaje oficial: la selva no pertenece al tiempo histórico y es una tierra que queda por conquistar.

Tras un necesario esclarecimiento del contexto histórico de celebración del IV centenario del descubrimiento del río Amazonas, nos centraremos en el estudio de dos novelas publicadas durante los años conmemorativos de 1942 y 1943 focalizándonos en su construcción de una Amazonía peruana conforme a los ideales evocados: *Más allá de la trocha*³ de Pilar Laña Santillana y *Sangama*⁴ de Arturo D. Hernández. Dentro de la abundancia de publicaciones literarias durante estos años conmemorativos, hemos escogido comparar las dos únicas novelas tratándose de un género que históricamente se asocia a la construcción nacional en América Latina⁵ y al ser un género poco presente en la narrativa peruana de la selva que se caracteriza sobre todo por relatos cortos.

² «Exposición Amazónica de Lima» en R. Porras Barrenechea y V. A. Belaunde, *El Perú y la Amazonía*, Lima, 1961, pág. 25.

³ P. Laña Santillana, *Más allá de la trocha*, Lima, Comité del IV centenario del descubrimiento del río Amazonas, 1943.

⁴ La primera edición de 1942 se hizo en Lima en la Imprenta Torres Aguirre, edición que hemos consultado, pero las citas en este trabajo corresponden a la edición de 1975.

⁵ Ver por ejemplo los trabajos de Doris Sommer o de Fernando Unzueta.

EL IV CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DEL RÍO AMAZONAS:
UN CONTEXTO PECULIAR DE PERUANIZACIÓN DE LA SELVA AMAZÓNICA

La guerra peruano-ecuatoriana de 1941 en la que los dos países se enfrentan en torno la región amazónica de la frontera norte del Perú, se resuelve —temporalmente— en enero de 1942 con la firma del Protocolo de Paz, Amistad y Límites de Río de Janeiro. Dicho protocolo adopta una resolución conforme a la posición defendida por el Perú. A partir de ese momento, la selva amazónica se vuelve un leitmotiv de la pérdida dentro de la construcción de la ecuatorianidad⁶ mientras que en el Perú se celebra una de las pocas victorias de la historia militar peruana y la Amazonía queda asociada a un motivo de orgullo patriótico. En este contexto post-bélico, tanto el gobierno peruano como el ecuatoriano organizan una conmemoración del descubrimiento del río Amazonas con visos de recuperación política muy claros: apropiarse de la expedición de Francisco de Orellana de 1542 mediante el acto conmemorativo es una manera de apropiarse toda la región selvática. La manera de hacerlo, sin embargo, es distinta, algo que notamos sobre todo en las publicaciones del centenario. El gobierno ecuatoriano celebra el hecho de que la expedición de Orellana partió de Quito, la capital ecuatoriana. El punto de partida de la expedición es la justificación para ecuatorianizar el territorio descubierto. Por lo tanto, la mayoría de las obras que se publican son reediciones de textos coloniales que tratan de la trayectoria de dicha expedición anclada en gran parte en el actual territorio ecuatoriano. El gobierno peruano en cambio recalca la idea de que no basta con descubrir un espacio para apropiárselo. Según las palabras de Raúl Porras, «la conquista se concede a la posesión definitiva, no al mero hallador de una tierra, sino a aquel más eficaz y constante que la hubiese conquistado, colonizado y poblado»⁷. El nacimiento del río Amazonas «descubierto» por Orellana se sitúa en el actual territorio peruano, en la ciudad de Iquitos; lo que se celebra durante el IV centenario en el Perú no es el acto de descubrimiento en sí, sino el esfuerzo posterior de conquista y colonización de este nuevo espacio. Como resultado, las publicaciones peruanas no giran en torno al período de descubrimiento sino que consisten en un muestrario de un dinamismo contemporáneo de autores que reivindican la Amazonía como parte del espacio nacional. Obras pertenecientes a todo tipo de género son publicadas: narrativa, poesía, cuentos de la tradición oral amazónica o crónicas periodísticas. Escritores oriundos de la Amazonía son invitados a darse a conocer, escritores seleccionados por el comité científico para ser los embajadores de una cultura amazónico-peruana oficial. Estos autores amazónicos publicados durante el centenario encarnan un ideal que quiere proyectar el gobierno: son mestizos,

⁶ J. Jijón Caamaño, *La Ecuatorianidad, conferencia dictada en el Salón de Actos de la Universidad Central el 18 de Noviembre de 1942, en el ciclo de conferencias organizado por el Instituto Ecuatoriano de Estudios del Amazonas*, Quito, La Prensa Católica, 1943.

⁷ «El Descubrimiento del Amazonas» en R. Porras Barrenechea y V. A. Belaunde, *El Perú y la Amazonía*, ob. cit., pág. 7.

vienen de núcleos urbanos de la Amazonía como Yurimaguas o Iquitos y han realizado estudios universitarios. Ningún indígena es invitado a manifestarse en esta conmemoración. Es en este contexto editorial particular que se publican las dos únicas novelas del centenario, *Más allá de la trocha* de Pilar Laña Santillana y *Sangama* de Arturo Hernández. Comparando estos dos escritos constatamos cómo las distintas vías empleadas por los autores para llegar a una conclusión similar —la Amazonía sigue siendo un territorio por conquistar— ponen de manifiesto una interpretación distinta del topos de la selva fuera del tiempo. Esta diferencia tiene mucho que ver con el origen de los autores: Pilar Laña solo realizó un viaje a la selva para escribir su novela, es decir que escribe desde su punto de vista exógeno mientras que Arturo Hernández es oriundo de la Amazonía y habla desde una perspectiva endógena si empleamos las categorías de análisis del espacio literario de la geocrítica de Bertrand Westphal⁸.

MÁS ALLÁ DE LA TROCHA

Poco se sabe sobre Pilar Laña Santillana y su obra. Giovanna Minardi, especialista en narrativa femenina hispanoamericana, la cuenta entre las narradoras peruanas más destacadas de la generación del 40 pero describe su prosa como «ruralismo melancólico, entrevisto con ojos urbanos en el que personajes y conflictos se insinúan débilmente»⁹. Pilar Laña Santillana habría nacido en 1904 en la ciudad de Jauja. Forma parte de los círculos letrados limeños y funda en Lima una revista femenil llamada *Social* en 1931. Publica en 1933 un libro de poesía *Espirales*, una guía sobre la ciudad de Lima en inglés *Lima the historic capital of South America* junto con otra escritora peruana Catalina Cassinelli en 1942 y publica finalmente su primera novela, *Más allá de la trocha*, en 1943. Se trata de una autora que forma parte de la élite cultural limeña y que no duda en reivindicar la prepotencia de la capital peruana. Sin embargo, el incentivo del contexto de celebración del centenario es tal que Pilar Laña realiza un viaje a la Amazonía con el objetivo de escribir su primera novela.

Más allá de la trocha es de hecho el relato de un viaje: el de tres hermanos, Renata, María Luz y Gerardo, un joven que quiere entrar en negocios con un hacendado cafetero en la Amazonía peruana. El viaje se realiza en dos etapas: la primera de Lima hasta un caserío en la selva alta donde los hermanos se reúnen con su primo Enrique, un ingeniero en el proyecto de construcción de la carretera central para reunir la Costa al interior del país. La segunda parte del viaje se realiza hasta la hacienda en el que el grupo de limeños y Enrique aprenden a conocer el mundo de los cafetales. Renata, personaje principal de la novela, descubre allí el estado de «salvajismo» en el que se encuentran los indígenas —probablemente Asháninkas—

⁸ B. Westphal, *La géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

⁹ G. Minardi, *Cuentas: narradoras peruanas del siglo XX*, Lima, Ed. Flora Tristán, Santo Oficio, 2000, pág. 22.

y promete al final de la novela volver a la selva para ayudar en el establecimiento de una escuela. La conclusión a la cual llega Renata es que la selva se puede integrar a la Nación reanudando con la acción de los misioneros de conquista espiritual y de educación de los niños. Esta conclusión corresponde a la del discurso oficial de glorificación de los misioneros, presentados durante el IV centenario como los descendientes de los primeros conquistadores. Por otra parte Pilar Laña dialoga también con el topos de la selva como un espacio fuera del tiempo histórico pero en el sentido específico de espacio del porvenir. Utiliza para ello el motivo del viaje a la selva, un topos literario desde los primeros relatos de viajeros europeos que partían en busca de lo virgen y animados por un interés científico de mapear un territorio de acceso difícil. Este topos es renovado por la novela puesto que tanto el viaje de la autora como el de sus personajes es motivado por un interés inédito: se trata de conocer al Perú. *Más allá de la trocha* fue de hecho recibida como una contribución al sentimiento patriótico como lo indica una crítica de la revista *Folklore* de 1943: «“Más allá de la trocha” es una bien lograda pintura, una sentida evocación de la región de nuestra selva, un jugoso relato pletórico de emoción, de cariño por lo peruano. [...] No es “Más allá de la trocha” el documento compuesto en la quieta atmosfera del gabinete de estudio: es un trozo de vida palpitante y cálido. La selva peruana será guardada, sentida, conocida a través de “Más allá de la trocha”»¹⁰. Esta idea de viaje por motivo patriótico se encuentra en el texto mismo en las palabras del padre a los tres hermanos al inicio de la novela: «me alegro de que conozcan lo más que puedan de su patria»¹¹. Si bien viajeros europeos habían popularizado el viaje de exploración a la Amazonía a lo largo de los siglos XVIII y XIX, son menos los viajeros peruanos que parten en expedición a la selva¹², y aún menos, los que asocian una expedición a la selva como un explorar de su propia patria. El viaje de *Más allá de la trocha* es además sumamente distinto al tópico de los viajes a la selva en la medida en que el elemento que se resalta no es tanto la dificultad de penetración al tupido bosque, sino al contrario, la maravilla técnica de la construcción de vías. La novela es también una oda a los ingenieros viales del Perú, celebrados desde la dedicatoria de Pilar Laña «a los ingenieros Baumann, Coz, Guevara, Ericsson, Gutarra y Pimentel por cuya gentileza tuve oportunidad de conocer las carreteras a Tingo María, a Satipo, a Pucallpa y a Oxapampa y, junto con ellos, a todos los ingenieros que trabajaron en los caminos del Perú»¹³. Los ingenieros son presentados como héroes de la Patria que construyen el futuro del país, heroificación nada anodina dado el contexto de publicación de la guerra con Ecuador en el que los militares peruanos no son los que son celebrados. En *Más*

¹⁰ M. W. «*Más allá de la trocha* de Pilar Laña Santillana» en *Folklore. Tribuna del pensamiento peruano*, año 2, núm. V y VI, Lima, 1943.

¹¹ P. Laña Santillana, *Más allá de la trocha*, ob. cit., pág. 8.

¹² Notemos las destacadas excepciones de José B. Samanez y Ocampo y su *Exploración de los ríos peruanos* de 1883-1884 y de Carlos Fry con su diario de viaje *La gran región de los bosques* de 1886. En el siglo XX encontramos también el notable ejemplo del prefecto Hildebrando Fuentes con su *Loreto: apuntes geográficos, históricos, estadísticos, políticos y sociales* de 1908.

¹³ *Ibid.*, pág. 5.

allá de la trocha la verdadera victoria es la de la construcción de vías de penetración en la Amazonía como otros tantos caminos hacia el porvenir puesto que favorecen la integración de un espacio históricamente aislado. Dentro del panorama de los distintos conquistadores de la selva homenajeados por el centenario, la novela de Pilar Laña Santillana introduce un nuevo personaje en el panteón patriótico, el del ingeniero vial.

SANGAMA

Con su novela *Sangama*, Arturo D. Hernández fija igualmente el discurso oficial que se produce sobre la selva. Arturo Hernández, hijo de cauchero, nació en 1903 en un pueblo a orillas del río Ucayali, uno de los principales afluentes del Amazonas. Al haber desaparecido Sintico, su lugar de nacimiento, a causa de las crecidas del río, Hernández describe en varias ocasiones la Amazonía como el lugar de lo fluctuante, donde todo desaparece y por lo tanto, las huellas de la historia también¹⁴. Su primera novela, *Sangama* subtitulada «novela de la selva amazónica» es una representación de esta visión ahistórica de la Amazonía. Uno de sus personajes declara al inicio de la novela: «Este pueblo va a desaparecer. La yacumama, inmensa madre de las aguas, se ha atravesado, allá arriba, en el lecho del río. No tardará en mandar la devastadora corriente por este lado. El barranco se comerá en una sola noche toda la tierra sobre la que vivimos»¹⁵. Como lo explicita el propio Arturo Hernández: «*Sangama* es tendenciosa, es anti-historicista. La costa y la sierra tienen historia, la costa es el coloniaje fastuoso y la sierra es el incanato milenario; la selva no tiene historia y en un medio elemental como en el que se desarrolla *Sangama* el personaje central de la obra tenía que fracasar»¹⁶. Cabe recalcar que la novela tiene como punto de partida un ensayo geográfico que Arturo Hernández había redactado para la cátedra de geografía humana cuando cursaba en la Universidad Mayor Nacional de San Marcos¹⁷. *Sangama* refleja esa voluntad de dar a conocer la realidad geográfica amazónica y varios son los capítulos que se desplazan en aspectos descriptivos sin mencionar hechos históricos.

Esta novela a diferencia de *Más allá de la trocha* no es un viaje hacia la Amazonía sino un viaje dentro de ella. El joven explorador Abel Barcas, llega para trabajar como cauchero a un pueblo del Ucayali y conoce allí a un chamán, Sangama, de cuya hija, Chuya, se enamora. Abel quién tiene como misión adentrarse a la selva para expandir los terrenos de extracción de caucho y es acompañado, entre otros, por Sangama y Chuya. Durante el viaje, Abel se entera de

¹⁴ E. More, «Reportaje a Arturo D. Hernández» en *Reportajes con radar*, Lima, Pacha, 1960.

¹⁵ A. Hernández, *Sangama*, Lima, Peisa, 1975, pág. 49.

¹⁶ *Primer encuentro de narradores peruanos*, Lima: Latinoamericana Editores, 1986, pág. 48.

¹⁷ U. J. Zevallos Aguilar, «Topografías, conocimientos locales y modernización de la Amazonía en *Sangama* (1942) de Arturo Hernández» en *Las provincias contraatacan. Regionalismo y anticentralismo en la literatura peruana del siglo XX*, Lima, Vicerrectorado académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

que Sangama es un descendiente de los últimos Incas y que tiene como objetivo encontrar en la Amazonía la clave para el restablecimiento del imperio incaico. La expedición de Sangama es un fracaso: solo consigue encontrar un mensaje de sus antepasados que niega la posibilidad de un regreso de la civilización Inca. Este se suicida y Chuya y Abel deciden seguir explorando la selva para empezar una nueva vida, un nuevo tipo de colonización¹⁸. Una colonización más moderada que la que tuvo lugar durante el boom del caucho y que causó la muerte de miles de indígenas, una tragedia que no es realmente denunciada por la novela. La ausencia de la denuncia de estos abusos conocidos por el autor ya que había crecido en el mundo de la explotación cauchera coincide con el mensaje que va hilvanando Arturo Hernández en la novela: la selva es un territorio fuera de la Historia. La tragedia del boom del caucho es materia del olvido. El destino de Chuya y de Abel es simplemente recomenzar un movimiento de conquista y colonización. Y es que en la selva en la que Arturo Hernández plasma a sus personajes, uno no se adentra hasta el futuro del país como en la novela de Pilar Laña, uno vuelve a empezar. La selva de Hernández es la de un presente perpetuo. Como lo señala Catherine Heymann¹⁹, la temporalidad en *Sangama* es la temporalidad de los ciclos naturales, en la totalidad de la novela se encuentran únicamente dos referencias cronológicas, de las cuales solo una se refiere a la historia de la Amazonía. Se trata de una mención a la fundación del puerto de Iquitos, fecha sobre la cual debaten aún los historiadores por falta de acta oficial. El pasado histórico en *Sangama* solo existe en las referencias al imperio incaico y es motivo de desencanto. La gloria de lo incaico no podrá renacer, ni siquiera en el territorio selvático que históricamente había sido asociado al refugio de los últimos Incas, una idea que había contribuido a consolidar el mito de un El Dorado perdido en la Amazonía. El personaje de Sangama al buscar esta gloria pasada que es la misma que se reivindica en todos los proyectos de definición de la peruanidad concluye «he sido vencido por la selva, como es derrotado todo el que vive soñando. Viví por el pasado y para el pasado... Y la selva portentosa, que alimentaba mi obsesión tenía fatalmente que inmolarme!»²⁰

CONCLUSIÓN

Si bien la experiencia del centenario de 1942 es una experiencia fallida puesto que la Amazonía peruana sigue siendo hasta hoy un espacio ausente de los dis-

¹⁸ Manuel Cornejo Chaparro habla de *Sangama* como la novela que puede redimir la tragedia del caucho al presentar esta pareja que renueva la idea de colonización de la selva en «Una selva de espejos. La época del caucho y *Sangama*» en L. Córdoba; F. Bossert; N. Richard (eds.), *Capitalismo en las selvas. Enclaves industriales en el Chaco y Amazonía indígena (1850-1950)*, San Pedro de Atacama, Ediciones del Desierto, 2015.

¹⁹ C. Heymann, «Sangama, una novela por (re)descubrir», ALP Cuadernos Angers - La Plata, núm. 4, 2011, págs. 17-25.

²⁰ A. Hernández, *Sangama*, ob.cit., pág. 296.

cursos de autorepresentación de lo peruano, permitió un dinamismo inédito de publicación de obras sobre la selva. De manera paradójica, la conmemoración de la expedición de Francisco de Orellana fija una conquista literaria contemporánea de la selva peruana. 1942 es tanto un balance histórico de las expediciones de descubrimiento como un balance de la historia literaria hispanoamericana al ser la ocasión de reinterpretación de los códigos y tópicos de la novela de la selva confrontándoles a la realidad de la Amazonía peruana.

BIBLIOGRAFÍA

- *Primer encuentro de narradores peruanos*, Lima, Latinoamericana Editores, 1986.
- CORNEJO CHAPARRO, M., « Una selva de espejos. La época del caucho y *Sangama* », *Capitalismo en las selvas. Enclaves industriales en el Chaco y Amazonía indígena (1850-1950)*, en L. Córdoba, F. Bossert y N. Richard (eds.), San Pedro de Atacama, Ediciones del Desierto, 2015.
- HERNÁNDEZ, A., *Sangama*, Lima, Peisa, 1975.
- HEYMANN, C., « Sangama, una novela por (re)descubrir », ALP Cuadernos Angers - La Plata, núm. 4, 2011.
- JIJÓN CAAMAÑO, J., *La Ecuatorianidad, conferencia dictada en el Salón de Actos de la Universidad Central el 18 de Noviembre de 1942, en el ciclo de conferencias organizado por el Instituto Ecuatoriano de Estudios del Amazonas*, Quito, La Prensa Católica, 1943.
- LAÑA SANTILLANA, P., *Más allá de la trocha*, Lima, Comité del IV centenario del descubrimiento del río Amazonas, 1943.
- MESCLIER, E., « De la complementariedad a la voluntad de “aplanar los Andes”: representaciones de la naturaleza y pensamiento económico y político en el Perú del siglo XX », *Bulletin de l'institut français d'études andines*, núm. 30 (3), 2001.
- MINARDI, G., *Cuentas: narradoras peruanas del siglo XX*, Lima, Ed. Flora Tristán, Santo Oficio, 2000.
- MORE, E., « Reportaje a Arturo D. Hernández » en *Reportajes con radar*, Lima, Pacha, 1960.
- PORRAS BARRENECHEA, R.; BELAUNDE, V.A., *El Perú y la Amazonía*, Lima, 1961.
- W., M., « Más allá de la trocha de Pilar Laña Santillana » en *Folklore. Tribuna del pensamiento peruano*, año 2, núm. V y VI, Lima, 1943.
- WESTPHAL, B., *La géocritique: Réel, fiction, espace*, París, Minuit, 2007.
- ZEVALLS AGUILAR, U. J., « Topografías, conocimientos locales y modernización de la Amazonía en *Sangama* (1942) de Arturo Hernández », *Las provincias contraatacan. Regionalismo y anticentralismo en la literatura peruana del siglo XX*, Lima, Vicerrectorado académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

CAPÍTULO 4

Ni ciudad maldita ni no lugar: la Tijuana Fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite

ELENA RITONDALE

Universidad Autónoma de Barcelona

Hablaré hoy de *Estrella de la Calle Sexta* (2000), de Luis Humberto Crosthwaite, escritor tijuanaense, columnista, autor de adaptaciones para el teatro y la radio, y director del proyecto editorial independiente Yoremito. De entre sus obras más conocidas se encuentran, además de la antología que se presenta aquí: *Idos de la mente* (2001), *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), *Aparta de mí este caliz* (2009), *Tijuana crimen y olvido* (2010).

A continuación se analizarán los tres cuentos presentes en *Estrella de la Calle Sexta*, titulados «Sabaditos en la noche», «Todos los barcos» y «El gran preténder» (ya publicado como novela corta en 1990).

La lectura que aquí se propone comparte la tesis propuesta por Diana Palaversich en «Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez»¹, según la cual la representación que Crosthwaite realiza de Tijuana se aleja del binomio algo maniqueo («ciudad maldita» o «no lugar») con que se ha narrado la ciudad hasta ahora. La Tijuana de Crosthwaite es un lugar bien concreto y, hasta, querido, por lo menos en una cierta medida y en la obra objeto del presente análisis.

Aquí se propone que dicha diferencia de mirada hacia la ciudad por parte de Crosthwaite —que de acuerdo con Palaversich cartografía la Tijuana de las

¹ D. Palaversich, «Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez», *Iberoamericana*, XII, núm. 46, 2012.

clases populares de la cultura «chola» (la crítica aquí se refiere específicamente a «El gran preténder») — se realiza a través de dos elementos en particular: el tiempo, tanto colectivo como individual, y la contraposición de dentro y afuera, que hace hincapié en la dimensión concreta de la ciudad como en la de sus barrios. Además, a continuación se hallarán los puntos de esta obra que ayudan a entender cómo, incluso un elemento como la violencia, que parecería confirmar los estereotipos con que se ha relatado Tijuana, cobra un sentido distinto y opuesto de acuerdo con Crosthwaite, porque contribuye a dibujar la imagen de un lugar familiar o comunitario, que tiene que ser defendido.

Antes, cabe explicar porque en el presente estudio se ha elegido este texto, de entre los otros del autor que también están dedicados a Tijuana. Se describirá, además, el marco teórico en que el estudio se coloca.

Estrella de la calle Sexta es quizás la antología más comentada de Crosthwaite con respecto a su valor como exponente del carácter «híbrido» o «transnacional» de las culturas en las ciudades de la frontera. Refiriéndose a ella, Juan Villoro afirmó que Crosthwaite es «el gran mitógrafo de Tijuana»². Parece útil, entonces, enfrentar la obra a las teorías más debatidas sobre el contexto en que se ha realizado.

Desde el punto de vista teórico, los trabajos sobre la frontera han ido cobrando público tras el desarrollo de los estudios chicanos, y esto presenta algunos temas que merecerían más espacio y atención para debatirse. Antes que nada, de acuerdo con Pablo Vila, «la teoría de la frontera anglosajona y chicana se ha convertido en el único discurso legítimo»³, sobre todo con respecto a la formulación de la idea de la frontera como tercer espacio. Vila opina que dicha teoría, que describe la frontera como un «tercer espacio» entre los dos estados vecinos, es «una iniciativa estadounidense»⁴, que ignora otras versiones que surgen en el mismo espacio provenientes de diferentes maneras de apreciar los procesos sociales e históricos del territorio. En general, la perspectiva mexicana en los estudios sobre la frontera se muestra más descriptiva, mientras que la estadounidense resulta más teórica y ahonda en conceptos como la metaforización de la frontera, tema que se vuelve muy popular gracias al texto de Gloria Anzaldúa, *Borderlands, la frontera*, de 1987. Perla Ábrego, en su artículo «La frontera como sistema simbólico en la literatura contemporánea», opina que tanto la teoría poscolonial, a través de conceptos como tercer espacio e hibridación, como la teoría posmoderna, en manos de principalmente García Canclini, proponen la frontera como el paradigma de la posmodernidad. Sin embargo, la idea de espacio híbrido ha

² J. Villoro, «Estrella de la calle, de Luis Humberto Crosthwaite», *Letras Libres*, México D.F., 2000.

³ Citado por P. Ábrego, «La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea», *Revista Surco Sur*, vol. 2, University of South Florida, 2011, pág. 47.

⁴ Citado por P. Ábrego, ob. cit., pág. 49.

sido cuestionada por distintos críticos —entre los cuales Misha Kokotovic⁵ y Gilberto Giménez⁶—, porque quitaría al sujeto y al espacio su pertenencia al territorio y convertirías estos en elementos imaginados.

Con respecto al caso específico de Tijuana, de acuerdo con García Canclini la ciudad representa «el mayor laboratorio social de la posmodernidad». Según Kokotovic dicha teoría subestimaría «la desigualdad creciente de las sociedades latinoamericanas» porque:

por más que García Canclini insista en la naturaleza conflictiva del concepto, la hibridez sugiere, por el contrario, una combinación armoniosa, casi natural, de diversos elementos culturales, y de esta manera se presta, por lo menos en la academia norteamericana, a un multiculturalismo oficialista cuidadosamente depurado de referencias a conflictos de intereses materiales⁷.

El mismo Canclini volvió a hablar de su teoría y afirmó, en una entrevista con Fiamma Montezemolo de 2011: «Diría que ya para mí Tijuana no es, como escribí en *Culturas híbridas*, un laboratorio de la posmodernidad sino quizá un laboratorio de la desintegración social y política de México como consecuencia de una ingobernabilidad cultivada»⁸.

La obra de Crosthwaite no encaja por completo en ninguna de estas teorías y su(s) frontera(s) son espacios concretos y definidos, lejos de utopías y metaforización. No obstante, puede resultar interesante la visión propuesta por Anzaldúa; no tanto por lo que se refiere a la idea de la existencia de una «nación» nueva nacida en la frontera entre EE. UU. y México, como por la aplicación del concepto de frontera a los aspectos más privados e íntimos de la existencia (el género, las raíces personales y familiares, etc). Crosthwaite también ofrece la posibilidad de reflexionar sobre aspectos personales relacionados con la idea de frontera, sobre todo en «Sabaditos por la noche» y en «Todos los barcos».

Diana Palaversich, investigadora y autora de, entre otros textos, *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*, sugiere en distintos artículos dedicados a Tijuana la existencia de un grupo de escritores contemporáneos (Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez) que narran la frontera como un espacio en el cual es posible arraigarse y se refieren a Tijuana como a un lugar concreto, lleno de historia y de memorias.

⁵ M. Kokotovich, «Hibridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 52, Lima-Berkeley, 2000.

⁶ G. Giménez, «La frontera norte como representación y referente cultural en México», *Culturas y representaciones sociales*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

⁷ M. Kokotovich, ob. cit., pág. 290.

⁸ F. Montezemolo, «Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini», *Alteridades*, vol. 19, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2009.

Lo que permite a Crosthwaite salir de los maniqueísmos en *Estrella de la calle Sexta* —comienzo de su reconocimiento fuera del ámbito local e incluso nacional— es una narración subjetiva, donde la ciudad está vinculada a episodios biográficos de los personajes —directamente o indirectamente— y a su horizonte emotivo. Los puntos de vista, múltiples y heterogéneos, nunca llegan a coincidir y a crear una perspectiva global o estereotipada.

Crosthwaite cuestiona el carácter exclusivamente nómada y utópico de las identidades de la frontera. Su Tijuana es más bien un lugar donde permanecen líneas de división entre clases sociales, géneros y sujetos con vidas a veces profundamente distintas. Sus personajes representan un ejemplo de lo que, de acuerdo con Tabuenca Córdoba en «Aproximaciones críticas sobre las literaturas de la frontera»⁹, sería un sujeto fronterizo con profundas raíces familiares y culturales en la región. El énfasis en lo cotidiano, en las distintas rutinas, pero también la capacidad de otorgar a la ciudad una profundidad histórica gracias a la superposición de los cuentos de personajes de generaciones distintas, son algunos de los elementos que permiten una narración menos convencional de las que se han dado durante muchos años.

La narración de Crosthwaite en el texto que aquí se presenta hace hincapié en los elementos locales, justamente los que han quedado algo afuera de la discusión sobre la ciudad como modelo cosmopolita de la posmodernidad.

Vuelvo a hacer referencia al trabajo de Diana Palaversich, porque de acuerdo con ella los narradores de las obras de Federico Campbell y del grupo de autores antes mencionados son caminantes que hacen recorridos seguros por los pasillos de su memoria, a través de la cual reconstruyen los episodios símbolos de la historia colectiva y personal.

En el caso de «Sabaditos en la noche» esto resulta evidente, porque el protagonista apenas recorre unos cien metros desde la esquina donde pasa su tiempo a mirar la gente andando, corriendo y conduciendo, hasta el bar donde se emborracha. En su caso se puede hablar justamente de un paseo por las memorias y, al mismo tiempo, de un contrapunto entre la imagen de Tijuana en movimiento constante, la Tijuana del cruce y de los tráfico por un lado, y la Tijuana de los que se quedan y miran al movimiento de los demás como algo ajeno pero al mismo tiempo «natural», aceptado.

Mi propuesta de lectura de *Estrella de la Calle Sexta* quiere destacar este otro enfoque posible con respecto al espacio fronterizo, una lectura menos «metafórica» y más concreta aunque lírica, cotidiana, atenta a temas y conflictos del territorio.

Un elemento central, que permite otorgar lo concreto a la ciudad es el tiempo. Las referencias al pasado son constantes tanto en el primer cuento, «Sabaditos en la noche», donde la reflexión tiene un carácter individual, como en el tercero, «El gran preténder», donde se refiere a la dimensión colectiva del

⁹ M. S. Tabuenca Córdoba, «Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras», *Frontera Norte*, vol. 9, Tijuana, Colegio de la Frontera Norte, 1997.

barrio y a su transformación. En este segundo caso la narración se lleva a cabo a través de la sucesión de dos momentos distintos, gracias a un montaje alternado: por un lado se encuentra el presente del narrador, quien sin embargo es una voz interna al barrio, y por el otro el presente de los acontecimientos narrados por él. De esta forma su visión personal se vincula a la vida de sus compañeros de barrio y desempeña el papel de un comentario nostálgico, alternando presente y pasado.

Paradójicamente, incluso el segundo cuento, «Todos los barcos», en parte distinto de los demás, confirma esta centralidad del tiempo y de la memoria. En este caso el protagonista, un chico estadounidense que acaba de cumplir dieciocho años, está obligado por el hermano a celebrar su cumpleaños en Tijuana. Mientras sus amigos buscan los atractivos de la ciudad (alcohol, mujeres y droga), el protagonista aparece atrapado en su memoria y en el recuerdo de la chica que ama al otro lado de la frontera. Aunque sin quererlo, Tijuana resultará vinculada con su vida y con una fecha tan importante como la en que llega a ser adulto.

La frontera ya no es solo un elemento espacial sino temporal.

En «Sabaditos en la noche» el tiempo es un elemento que lleva a la formación de una identidad. El protagonista afirma:

Bueno, la verdad es que en la historia del ser humano hay delante y pases, y si pudiera hacerte un dibujo pensarías que es una carretera, simón, pensarías que es un mapa porque eso es la vida, rectas, curvas, vados, puentes, accidentes... Mira esta raya: el punto de origen es cuando naces, luego le sigues y pasa tu infancia y adolescencia y por allí el camino empieza a convertirse en dos. En esa época tomas decisiones elementales que bien podrían cambiar el rumbo de la carretera¹⁰.

Lejos de ceder a metáforas teóricas, el protagonista está hablando aquí de su propia existencia y de los acontecimientos que lo han llevado a elegir una esquina de una calle de Tijuana como lugar donde quedarse: «Yo escogí los caminos y escogí también que mis sábados pasen en esta esquina»¹¹. El protagonista reivindica su elección y muestra una relación particular con aquel pedazo de mundo, al punto que quería defenderlo de la tristeza.

[E]so sí que sería extraordinariamente mala onda, un bato llorando por una morra, y luego en mi esquina [...] Espera espera —le digo— no me digas que vas a chillar porque eso sería extraordinariamente mala onda, no se hace en público, compa, alivíanase o márchese que en esta esquina solo hay lugar para un corazón flagelado¹².

¹⁰ L. H. Crosthwaite, *Estrella de la calle sexta*, México D.F., Tusquets Editores, 2000, pág.32.

¹¹ *Ibíd.*, pág.13.

¹² *Ibíd.*, pág.18.

El espacio y el tiempo coinciden en este cuento, en el sentido de que cambian en el mismo momento para el protagonista.

Soy papá de nadie; fui papa de alguien, pero ya no. Se me acabó la paternidad justo en este punto de la carretera, mira, aquí donde la curva se vuelve muy pronunciada, donde es peligroso, donde uno debe bajar la velocidad porque si no... A partir de ese instante el camino volvió a cambiar, dio una vuelta en u, se desgradó, se acabó el asfalto, se volvió terracería... Así fue cómo volví a nacer¹³.

El pasado y el presente en cierta medida no dejan de dialogar y el tiempo se vuelve circular, tanto que la mujer amada por el hombre tiene la misma edad que tendría la hija de este.

Volviendo a referirnos a las teorías de Canclini y al debate sobre el reocimiento del elemento conflictivo por parte de las teorías sobre Tijuana, en *Estrella de la Calle Sexta* Crosthwaite ahonda también en las contradicciones, que son parte del territorio. El conflicto está presente en las distintas «fronteras» (e insisto, no teóricas sino muy concretas) que se hallan a lo largo de la narración: fronteras que separan los personajes por clases, por género, por experiencias de vida. En «El gran preténder» se lee: «Si se muere un cholo nadie hace de tos. Si se muere otro bato, un yúnior, un influyente entonces sí, ¿de verdad? Entonces chinguense a los cholos»¹⁴.

Junto con el tiempo, también la representación de la violencia contribuye a construir una imagen concreta y cotidiana de Tijuana porque ayuda a entender que, lejos de ser una «tierra de nadie», está percibida por los protagonistas como un lugar para defender, con confines precisos, un dentro y un afuera. Mejor dicho, cada barrio de la ciudad tiene su frontera, que lo separa de los otros barrios y donde se desarrolla la vida de comunidades territoriales. Esta se caracteriza, en el relato de Crosthwaite, por códigos de conducta cuyo respecto está garantizado —en «El gran preténder»— por el protagonista, el Saico, personaje carismático del barrio; y por la violencia «interna». Sin embargo estas comunidades se perciben amenazadas por la violencia que llega de afuera.

Lo que se acaba de afirmar resulta muy evidente cuando una de las chicas del barrio es violada por un chico de una familia importante de San Diego. Sin que tenga la menor importancia la pertenencia a otro Estado o la dimensión transfronteriza, la comunidad responde a la violencia con la venganza, de acuerdo con un código de conducta común a miles de barrios de otras ciudades en el mundo. En ese caso la decisión sobre qué acción llevar a cabo para recordar a «los de afuera» que «el barrio se respecta», está tomada por el Saico con el apoyo de los otros hombres del barrio: «En el barrio no hay jefes. En el barrio somos carnales, home boys, raza de acá. Pero el Saico es el más felón y esto se sabe. [...]

¹³ *Ibíd.*, págs. 34-35.

¹⁴ *Ibíd.*, pág.110.

Ahí estamos con el Saico y esta vez somos más, está la clicla completa. Hasta los rucos están ahí»¹⁵.

Sin embargo, resulta interesante notar cómo se representa de forma distinta la violencia «cotidiana» —en muchos casos contra las mujeres por parte de sus parejas o de sus padres, que está más o menos tolerada— y la que llega desde afuera.

La representación de la violencia como algo muy cotidiano recuerda las palabras de Rossana Reguillo con respecto a las consecuencias del neoliberalismo y de la globalización en el contexto latinoamericano en «Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal»¹⁶. Reguillo analiza la búsqueda de sentidos de pertenencia dentro del contexto neoliberal; búsqueda que en muchos casos lleva a la vuelta a formas de organización jerárquicas, encabezadas por líderes carismáticos o autoritarios según el contexto, que ofrecen respuestas a la falta de certidumbre sufrida por los sujetos en la «sociedad líquida», tomando las palabras de Bauman. Eso resulta muy evidente el «El gran preténder»: «La única neta es que el Saico era el bato más felón del barrio, o no? Tú ibas al taller donde jalaba, y si tenías algún problema (que si buscabas un toque, que si querías chingarte a un bato, que si te urgía una feria...) el mero Saico era quien te hacía el paro»¹⁷. En «El gran preténder» el destino del líder del barrio parece coincidir con la decadencia de este último. El sentido de pertenencia, la violencia y el papel central del tiempo encuentran en las palabras del narrador de «El gran preténder» su síntesis: «ya se acabó, comentan los morros. El Saico no está, el Mueras no está, el Chemo no está»¹⁸.

Desde el punto de vista estructural la antología juega con la imagen de la frontera. El volumen se compone de tres textos. El primero y el tercero, largos, relatan las historias de personajes que, como se ha visto, tienen o han desarrollado a lo largo del tiempo una relación de pertenencia con Tijuana. El cuento más corto, «Todos los barcos», se encuentra en el centro y muestra ciertas diferencias interesantes de los otros. En este caso sus personajes no tienen vínculos con Tijuana; como se ha visto, solo quieren celebrar un sábado por la noche. Son los turistas del fin de semana, el estereotipo del ciudadano estadounidense en búsqueda de diversión. Propongo que este cuento y sus personajes se encuentran en el medio del volumen porque representa el cruce, la relación con el vecino del norte: representa la Frontera con F mayúscula y por esto se sugiere que tiene que encontrarse en el medio.

El estilo de Crosthwaite logra respetar las diferencias entre los personajes: el protagonista de «Sabaditos en la noche», un gringo desplazado hace mucho tiempo a Tijuana, en su monólogo alcohólico da fe de su procedencia, mezclando palabras de los dos idiomas pero eligiendo ya la forma escrita del castellano,

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 106.

¹⁶ R. Reguillo, «Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal», *Cultura y neoliberalismo*, Buenos Aires, CLACSO, 2007.

¹⁷ L. H. Crosthwaite, *ob. cit.*, pág. 82.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 82.

transcribiendo así los sonidos del inglés. El narrador en tercera persona de «El gran preténder» demuestra su procedencia del barrio del Saico, su mirada de adentro, a través de un habla fiel a la jerga y al lenguaje verbal utilizado por los personajes del cuento, confirmando su cercanía con ellos. El narrador de «Todos los barcos», al relatar las hazañas del chico estadounidense de paso a Tijuana, muestra su distancia del contexto en el que se encuentra, a través de un lenguaje correcto y de frases cortas, fragmentadas, que nos muestran la dimensión mental en el que el protagonista busca refugio, en el intento de huir de la realidad Tijuanaense, que no le inspira ninguna empatía.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁBREGO, P., «La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea», *Revista Surco Sur*, vol. 2, University of South Florida, 2011, págs.47-52.
- ANZALDÚA, G., *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- CROSTHWAITE, L. H., *Estrella de la calle sexta*, México D.F., Tusquets Editores, 2000.
- *Instrucciones para cruzar la frontera*, México D.F., Tusquets Editores, 2011.
- GIMÉNEZ, G., «La frontera norte como representación y referente cultural en México», *Culturas y representaciones sociales*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num3/Gimenez.pdf>.
- KOKOTOVIC, M., «Hibridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 52, Lima-Berkeley, 2000.
- MONTEZEMOLO, F., «Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini», *Alteridades*, vol. 19, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2009, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000200010
- PALAVERSICH, D., «La vuelta a Tijuana en seis escritores», *Aztlán*, vol. 28:1, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center, 2003, págs. 97-125.
- *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, México D.F., Plaza y Valdés, 2005.
- «Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez», en *Iberoamericana*, XII, núm. 46, Berlín, 2012.
- REGUILLO, R., «Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal», *Cultura y neoliberalismo*, Buenos Aires, CLACSO, 2007, biblioteca.clacso.edu.ar.
- TABUENCA CÓRDOBA, M. S., «Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras», *Frontera Norte*, vol. 9, Tijuana, Colegio de la Frontera Norte, 1997.
- VILLORO, J., «Estrella de la calle, de Luis Humberto Crosthwaite», *Letras Libres*, México D.F., 2000, <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/estrella-la-calle-luis-humberto-crosthwaite>.

CAPÍTULO 5

José María Arguedas como puente entre el mundo indígena y el occidental: «Warmá kuyay», relato de amor, niñez y lucha entre dos universos

IRENE RÍO BARRIAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia

INTRODUCCIÓN

Perú es uno de los países hispanoamericanos que mejor conservan los dos mundos paralelos que analizaré posteriormente: el indígena y el occidental, aunados en una misma sociedad. Este país andino fue el centro del Imperio Inca, cuya capital estaba en Cuzco —ciudad todavía existente—, por lo que la importancia que tenía el país antes de la llegada de los españoles a América era considerable. A su vez, físicamente, Perú aún tiene las tres geografías más características del continente: la costa, la sierra y la selva; la costa del Océano Pacífico, la sierra de la Cordillera de los Andes y la selva amazónica. Existen muchas diferencias entre estos tres contextos no solo geofísicamente, sino también en sus gentes. Es decir, existen ciertas disputas entre los costeños y los serranos, por ejemplo, como señalará José María Arguedas en sus obras, peruano y defensor incansable del universo indígena y sus derechos. El relato «Warmá kuyay» servirá de ejemplo y de introducción del choque cultural y ambiental entre esos dos universos antes mencionados; será, también, la propia vida del autor la que mostrará las diferencias entre uno y otro.

EL NEOINDIGENISMO Y JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

A partir de 1941 surge un nuevo tipo de narrativa de tema indígena: el neoindigenismo, con las publicaciones de *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, y *Yawar fiesta*, de Arguedas. Siguiendo la opinión de Antonio Cornejo Polar —quien, a su vez, toma la división indianismo/indigenismo/neoindigenismo de Tomás G. Escajadillo¹—, define este nuevo movimiento como aquel que emplea la «perspectiva del realismo mágico» que permite ver la dimensión mítica indígena, la «intensificación del lirismo», la superación de la técnica narrativa «mediante un proceso de experimentación» y el «crecimiento del espacio de la representación narrativa» en consonancia con las transformaciones de la sociedad indígena². Estos autores intentan superar la contradicción existente en el movimiento indigenista (el mundo indígena como referente, y la reivindicación social del mundo occidental moderno) mediante la intercomunicación entre esos dos universos, a partir de los años 50 y en especial «a través de las migraciones andinas hacia la costa y de la expansión de los patrones culturales ciudadanos sobre los ámbitos rurales»³.

Y es en este espacio donde se incluye a José María Arguedas, peruano nacido en la sierra andina (Andahuaylas, 1911) que, por motivos familiares, realizó numerosos viajes por pueblos del Perú, pero siempre refugiándose en el cariño que le brindaban los sirvientes indios de su casa, hasta el punto de aprender antes quechua que español. Su madre muere, y su padre, juez de primera instancia, se casa de nuevo; este será un hecho fatídico para Arguedas porque se traslada de su tierra querida y se va a vivir con su madrastra, pues su padre realizará numerosos viajes por los pueblos de la sierra y no estará con su hijo. Su estancia en Puquio será abrumadora y marcará su vida para siempre, por el maltrato y las ofensas por parte de su madrastra y su hermanastro. Estos años dejaron huella en su personalidad y «los sufrimientos, las imágenes, las experiencias y recuerdos [...] serán la más obsesionante materia prima de su obra literaria»⁴. Su madrastra le hacía dormir en el suelo, servir, no tenía apenas comida..., incluso su hermanastro lo obligó a «presenciar sus macabras proezas sexuales», tema que atormentaría a Arguedas a lo largo de su existencia, por ello se refugió en el cariño que le brindaron los sirvientes indios de la casa. En 1921 se escapó con su hermano a una hacienda de un pariente, donde se introduciría aún más «en un mundo de lengua y sensibilidad exclusivamente indias»; allí «vivió despreocupado y feliz»⁵. Es por

¹ Terminología planteada en su tesis doctoral *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*, de 1971.

² A. Cornejo Polar, «Sobre el “neoindigenismo” y las novelas de Manuel Scorza», *Revista Iberoamericana*, 127, 1984, pág. 549.

³ *Ibid.*, pág. 550.

⁴ M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 1996, pág. 59.

⁵ *Ibid.*, pág. 62.

esto por lo que «nunca se tuvo antes en las letras hispanoamericanas un acceso tan profundo al alma indígena, nunca antes se pudo fusionar o compenetrar tanto el “yo” del narrador con el “ellos” (los indios), nunca se recreó el universo andino tan radicalmente “desde dentro”»⁶.

Arguedas vivió entre estos dos mundos, por lo que conocía sus costumbres y sus mitos a la perfección. Y, según Vargas Llosa, esta doble vida lo convirtió en un privilegiado, por un lado, por tener la oportunidad de conocer en profundidad cada uno de los entresijos de estas dos «tradiciones históricas», en «sus miserias y grandezas»⁷ y, por otro lado, en un desarraigado, por no llegar a identificarse completamente con ninguno de estos dos universos, lo que le haría sufrir numerosas crisis que lo llevarían al suicidio en 1969⁸; él mismo dice que no llegó a «conocer como es debido ninguna ciudad de ninguna parte»⁹.

«WARMA KUYAY»

El relato que analizaré forma parte del volumen *Agua* (1935), que incluye otros dos cuentos («Agua» y «Los escoleros»), cuentos considerados «semiautobiográficos»¹⁰. «Warma kuyay» cuenta la historia de Ernesto, un niño mestizo que vive en la hacienda Viseca con Kutu, un indio mayor que él. Ernesto está enamorado de Justina, pero esta mantiene una relación con Kutu, pues consideraba a Ernesto y su amor hacia ella un cuento de niños. Un día, el cruel Don Froilán abusa de Justina, y Kutu se venga de ello haciendo daño a los becerros que había en la hacienda. Al principio, Ernesto acepta esta venganza, pero llegado el momento se da cuenta de que esa no es forma de vengarse de Don Froilán, sino que lo que de verdad tiene que hacer Kutu es matarlo «con tu honda, Kutu, desde el frente del río, como si fuera puma ladrón»¹¹. Kutu no lo hace y Ernesto lo tacha de cobarde, y todos comienzan a considerarlo «maula», razón esta por la que se va del pueblo; Ernesto por fin se queda con Justina en la hacienda, pero sabe que nunca podrá llegar a nada con ella porque seguirá considerándolo un niño: «Justina tiene corazón para ti [para Ernesto], pero eres muchacho todavía, tiene miedo porque eres niño»¹².

El título del relato ya nos indica su tema: *warma kuyay* que, en quechua, significa amor de niño; así lo reconoce el protagonista Ernesto al final del cuen-

⁶ T. G. Escajadillo, «El indigenismo narrativo peruano», *Philologia Hispalensis*, 4, 1989, pág. 123.

⁷ M. Vargas Llosa, ob. cit., pág. 13.

⁸ *Ibid.*, pág. 14.

⁹ J. M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Madrid, Colección Archivos, 1990, pág. 81.

¹⁰ J. Rodríguez-Luis, *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*, México, Tierra Firme, 1980, pág. 123.

¹¹ J. M. Arguedas, «Warma kuyay», *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 90.

¹² *Ibid.*, pág. 90.

to, a lo largo del cual podemos sentir todos los sobresaltos del primer amor, sus sufrimientos, sus angustias y sus anhelos. Sin embargo, dicho amor evoluciona hacia un amor menos humano, pero con igual poder hacia la naturaleza y hacia los animales, asunto este muy ligado a la cultura indígena. En este terreno, vemos que los tres destinatarios del amor de Ernesto tienen una estrecha relación con la vida indígena: la india Justina, los animales cuidados por los indios en la hacienda, y la naturaleza idealizada llena de simbolismo.

Ya en la evolución del tema del relato se contraponen dos mundos: el indio frente al blanco. El universo indio viene representado por Kutu, y el blanco por el protagonista Ernesto, aunque la situación familiar del niño lo coloca más bien en el mundo de los indios, por la estrecha relación que mantiene con ellos. Es aquí donde podemos relacionar al protagonista del cuento con la vida del propio autor, pues Arguedas, como más arriba he indicado, se crio con los sirvientes indios de su casa.

Seguidamente, el relato se estructura en cuatro partes, diferenciadas tipográficamente. La primera y la segunda transcurren por la noche: «Noche de luna en la quebrada de Viseca»¹³; la tercera se desarrolla durante el día, con el «cielo limpio y alegre»¹⁴; por último, en la cuarta parte no se especifica el momento. Parece que la oscuridad de la noche acentúa los miedos, el deseo, la vergüenza del niño, a la vez que ampara las burlas que hacen de él e incluso los delitos cometidos por los adultos. Por su parte, el día aclara el ambiente, donde la naturaleza es más nítida y es escenario de la evolución del argumento: Kutu se va y Ernesto queda resignado con su amor de niño. La ausencia de temporalización en la última parte hace resaltar la importancia de otros aspectos en la vida del niño, como la desubicación que sentirá siempre por los cambios continuos en su vida, pensamiento extensible a la vida del autor. En esta última parte, el adulto Ernesto evocará su vida en la hacienda de Viseca y se definirá a sí mismo como «amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños»¹⁵.

Me gustaría, en este punto, estudiar la narración del relato, pues será una forma de relacionar los acontecimientos del relato y la forma de presentarlos con la vida del autor y la influencia que esta pudo tener en la redacción de este y otros cuentos y novelas, como *Los ríos profundos* (1958). En primer lugar, la técnica utilizada es la narración en primera persona, autobiográfica, con el objetivo de asegurar la cercanía entre el narrador y protagonista (Ernesto) y la relación con el autor. En ocasiones, el narrador pasa a ser omnisciente y convencional; en cambio, otras veces aparecen retazos de monólogo interior, sobre todo en aquellos momentos en los que se cuenta algún episodio intimista, propio del autor, donde abre paso a la narración más pura para contar fragmentos de la vida en la casa o de la convivencia con los indios: «me abracé al cuello del cholo. Sentí

¹³ *Ibíd.*, pág. 87.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 93.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 94.

miedo; mi corazón carecía rajarse, me golpeaba»¹⁶. También el diálogo entre los personajes combina estos dos tipos de narración, siendo siempre diálogos cortos, sencillos y que dejan ver el contraste entre los dos mundos enfrentados en el relato: amor y odio, indios y mistis...

Por otro lado, el escenario, como ya he comentado, se ubica en una hacienda en Viseca, Perú, en la que se narran la vida y los trabajos de los indios, la situación de Ernesto y las relaciones entre los personajes, con las costumbres propias de los indios. No hay más que fijarse en el comienzo del relato: una canción introduce la historia. El escenario está introducido por notas muy breves que recuerdan a las acotaciones del género dramático: «Noche de luna en la quebrada de Viseca»¹⁷, «los cerros ennegrecieron rápidamente, las estrellitas saltaron de todas las partes del cielo, el viento silbaba en la oscuridad»¹⁸. Todas estas acotaciones espaciales remiten a un lugar en plena naturaleza, tranquilo, un lugar idóneo para cantar y bailar, tal y como hacen los cholos: «los indios volvieron a zapatear en ronda. El charanguero daba vueltas alrededor del círculo, dando ánimos, gritando como potro enamorado»¹⁹, con el telón de fondo de la naturaleza: «Los eucaliptos de la huerta sonaban con ruido largo e intenso; sus sombras se tendían hasta el otro lado del río. [...] el cerro, medio negro, recto, amenazaba caerse sobre los alfalfares de la hacienda. Daba miedo por las noches; los indios nunca lo miraban a esas horas y en las noches claras conversaban siempre dando las espaldas al cerro»²⁰. Un paisaje casi animado, con capacidad para alterar la vida de los indios y con una gran influencia sobre ellos, por las creencias míticas de los cholos referidas a la naturaleza.

En contraposición a este paisaje tranquilo, idóneo para cantar y bailar, el final del cuento nos lleva a un escenario que connota sensaciones negativas, pues el protagonista cambia de medio: «Y como amaba los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras con música y jarawi, viví alegre en esa quebrada verde y llena del calor amoroso del sol. Hasta que un día me arrancaron de mi querencia, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo»²¹.

Es en esta última alusión al paisaje donde se aprecia la gran importancia que tenía la naturaleza y la vida en contacto con los indios y sus costumbres para el protagonista Ernesto. A lo largo de todo el relato el niño utiliza los sentimientos y la vida propia de los animales o los árboles para interpretar los sucesos que acontecen a su alrededor. La cultura indígena está plagada de mitos que unen en estrecha relación la vida de los hombres con la naturaleza y los animales (ritos, música, nombres propios...): así, Arguedas acerca estos dos mundos como elemento narrativo, aunque siempre desde la perspectiva del niño que fue criado con los indios. También, el momento festivo sirve para marcar una diferencia

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 89.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 87.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 91.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 88.

²⁰ *Ibíd.*, págs. 87-88.

²¹ *Ibíd.*, pág. 94.

entre esos dos mundos: los indios, alegres, bailan canciones agradables, cariñosas, que hablan de los animales y los recuerdos, del mes de mayo y la primavera, y del amor; el mundo de los blancos viene representado por Don Froilán, quien aparece gritando «¡Largo! ¡A dormir!», y «los cholos se fueron en tropa hacia la tranca del corral»²², abandonando los cánticos alegres y festivos para hacer caso al patrón de la hacienda, autoritario, severo e insensible. También, Justina podría considerarse como el personaje que representa la injusticia y la situación en la que vive el resto de indios: ella baila, canta, pero tras esto, Don Froilán abusa de ella, como jefe de la hacienda y encargado de mantenerla, aunque sea mediante el abuso y la explotación de sus trabajadores, es decir, de los indios.

ARGUEDAS: PUENTE ENTRE DOS MUNDOS

José María Arguedas, como escritor comprometido con sus orígenes y vivencias, realizó también ciertas críticas a estudiosos que analizaban la situación del indio en Perú. En primer lugar, es muy crítico con la generación hispanista —aquella que defendía apasionadamente «la Conquista, la Colonia y los aportes españoles a la historia y culturas peruanas»²³—, entre la que se incluyen Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde y Raúl Porras Barrenechea. Aunque Arguedas muestre claramente su oposición a este pensamiento, no tiene un punto de vista determinado, pues en ocasiones se aproxima a Luis E. Valcárcel y su tesis historicista y racista —superioridad de la cultura inca sobre la europea, de la sierra sobre la costa, y del «Cusco autóctono sobre Lima»²⁴—; otras, a José Uriel García, quien opta por un proceso integrador y comprensivo de la pluralidad peruana; y sobre todo, a José Carlos Mariátegui —fundador de la revista *Amauta*— y su iniciativa revolucionaria y marxista²⁵. Seguidamente, en su madurez irá cambiando levemente de perspectiva para afirmar que el indio debe integrarse en la sociedad sin llegar a occidentalizarse, mediante un «proceso en el cual ha de ser posible la conservación o intervención triunfante de algunos rasgos característicos [...] de la tradición hispano-quechua»²⁶, considerando que la tradición incaica es lejana y optando por una sociedad peruana formada por una pluralidad. Defiende el colectivismo y la fraternidad de la comunidad india como rasgo que debe pervivir y superar el intento «devorador» de la cultura occidental. Pero, en palabras de Vargas Llosa, este pensamiento será una «quimera» o «utopía arcaica» y pasará a ser el apoyo en el que basará toda su obra²⁷. Y en muchas ocasiones, caerá en la tentación de identificar a los costeños y blancos como los malvados, y a los

²² *Ibíd.*, pág. 88.

²³ M. Vargas Llosa, *ob. cit.*, pág. 69.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 84.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 97.

²⁶ *Ibíd.*, pág. 99.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 100.

serranos e indios como los personajes que encarnen el bien; la raza diferenciaría el bien y el mal²⁸.

Arguedas afirma que

el hecho de que la población nativa del Perú no fuera aniquilada por los conquistadores españoles [...] tuvo consecuencias de importancia decisiva para el proceso de la cultura en el Perú. Al mismo tiempo que los recientes estudios etnológicos revelan que la cultura india ha conservado en nuestro país una integridad mucho mayor de lo que realmente se suponía, se reafirma con pruebas cada vez más abundantes la existencia de un proceso de fusión entre la cultura invasora y la nativa²⁹.

Sin embargo, este proceso de fusión solo ha tenido lugar en las capas sociales intermedias de los valles costeros, pues en las regiones nativas más alejadas de los centros neurálgicos del país, este proceso avanza a un ritmo mucho más lento³⁰. Por consiguiente, esta intención unificadora no dejará de ser una utopía arcaica. Arcaica porque lo arcaico en Arguedas es el «legado cultural, tradición y sedimentación histórica»; y utopía, porque esa esperanza de justicia social para con los indios será «la proyección de un sueño y la recuperación simbólica de lo perdido»³¹.

Así, Arguedas buscará un espacio donde recrear ese legado prehispánico —identidad del indígena—, pero sin éxito, por lo que será este el motivo por el cual Vargas Llosa piense «a Arguedas como el representante de un proyecto demagógicamente sentimentalizado, románticamente definido en torno a un claroscuro de dolor y lirismo, exaltación y melancolía»³², donde su poética y biografía se comunican y complementan mutuamente. Siente nostalgia por ese mundo perdido —utópico y arcaico— al que tan estrechamente estaba ligado, ese mundo «incontaminado de modernidad, alejado de la costa y de todo lo que es extranjero»³³, que defendía con tanta pasión. Según Vargas Llosa, quien se basa en las palabras del propio Arguedas, este fue retratando el Perú desde lo más recóndito hasta lo más universal; es decir, centra su primera publicación (*Agua*, 1935) en un pueblecito; la segunda (*Yawar Fiesta*, 1941) en Puquio, una provincia; y en *Todas las sangres* (1964), dice que consiguió «retratar el conjunto de la vida peruana»³⁴, puesto que Perú está formado por «todas las sangres»: indios, cholos, criollos, etc., lo que forma esa pluralidad que refería antes.

²⁸ M. Vargas Llosa en J. M. Arguedas, *Todas las sangres*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pág. IX.

²⁹ J. M. Arguedas, *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2009, pág. 17.

³⁰ *Ibid.*, pág. 17.

³¹ M. Moraña, *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2013, pág. 52.

³² *Ibid.*, pág. 53.

³³ M. Vargas Llosa en J. M. Arguedas, *Todas las sangres...*, ob. cit., pág. XI.

³⁴ M. Vargas Llosa, ob. cit., pág. 306.

CONCLUSIONES

No todos los escritores interesados por la cultura, o culturas, de su país tienen la oportunidad de vivir en primera persona las tradiciones de cada pueblo, de sus gentes: o pertenecen a una cultura o a otra, en la mayoría de las ocasiones. No es ese el caso de José María Arguedas, quien vivió de lleno en los dos mundos, en el mundo indígena, andino, y en el mundo occidental de la ciudad. Tal y como afirmaba Vargas Llosa, este hecho lo convirtió en un privilegiado, pero con el paso del tiempo no sería más que una encrucijada de la que no conseguiría salir.

En relación al personaje principal de *Los ríos profundos*, el autor afirma que sobreviven en él «los valores andinos: majestad, serenidad ante las adversidades, coraje, fuerza»³⁵, valores que resaltarán en todas sus obras y en sus escritos de ámbito más político-social. Toda su vida fue un vaivén entre el mundo indio y el occidental: su convivencia con los sirvientes indios, el ingreso en la universidad para estudiar Antropología, su matrimonio con Celia Bustamante y su amor compartido hacia las artes populares de Perú y, entre otros, su tributo a su cuñada, Alicia Bustamante, de quien diría que «formaba parte de la élite artística limeña, teóricamente convencida del ilimitado destino que ofrece al arte y la cultura peruanas el arte llamado indígena», lo que la dejaría, al igual que Arguedas, en el papel de puente entre dos culturas³⁶.

Otro ámbito en el que Arguedas «bregó mucho tendiendo puentes entre las dos culturas»³⁷ fue en el de las instituciones oficiales, como en el Ministerio de Educación, en la Casa de la Cultura de Perú, en el Museo Nacional de Historia... Pero no es hasta su relación con Sybila Arredondo cuando se incrementa su devoción por la cultura y el arte popular peruanos, avivando, aún más, la preocupación sociopolítica por un cambio profundo de las relaciones entre los dos mundos del Perú.

Como comentaba en apartados anteriores, en sus obras se aprecia una evolución ascendente, es decir, expansiva, que se puede identificar también con su propia experiencia vital. ¿Por qué? Porque sus primeros años de vida los pasa entre indios, y a medida que va creciendo se va relacionando más con el mundo occidental hasta que, en cierta manera, asume la integración paulatina que va teniendo el indio en la sociedad occidental. Sin embargo, en un intento de reflejar la realidad peruana, Arguedas se va alejando de ella para llegar a dar una imagen idealizada del indio, en concreto, y se queda en el análisis de una utopía social que nunca verá realizada.

En el relato «Warma kuyay», el autor, mediante su imaginación y su conocimiento de la vida, trata de reflejar su historia personal entre esos dos mundos. Aunque hay temas secundarios en el cuento, como la violencia, el despertar

³⁵ R. González Vigil en J. M. Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid, Cátedra, 1958, pág. 26.

³⁶ *Ibid.*, pág. 30.

³⁷ *Ibid.*, pág. 31.

sexual, la explotación, la naturaleza o aspectos de la cultura tradicional indígena, creo que lo que pretendía el autor, en esta, una de sus primeras obras, era contar un episodio de su infancia o de su adolescencia, para dejar un recuerdo biográfico sumamente intenso que lo acompañará siempre, y mostrar la convivencia de esas dos culturas en su propia persona. En definitiva, este relato no es más que una muestra, un indicio de su afán por mostrar «todas las sangres» que habitan su Perú natal y que nutren la vida y la cultura que se va creando de la convivencia entre ellas. El posterior e incansable estudio que Arguedas hará de la cultura peruana y las consecuencias que, junto con sus traumas personales, pudo tener en su vida, no elimina el carácter idealizado y bucólico que quiso dar a estos primeros cuentos, pues, tanto para Ernesto como para Arguedas, los indios, su cultura, en armonía con la naturaleza, eran los elementos más importantes en su vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, J. M., *Los ríos profundos*, Madrid, Cátedra, 1958.
- *Todas las sangres*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- «Warma kuyay», *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, págs. 87-94.
- *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Madrid, Colección Archivos, 1990.
- *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2009.
- CORNEJO POLAR, A., «Sobre el “neoindigenismo” y las novelas de Manuel Scorza», *Revista Iberoamericana*, 127, 1984, págs. 549-556.
- ESCAJADILLO, T. G., «El indigenismo narrativo peruano», *Philologia Hispalensis*, 4, 1989, págs. 117-136.
- MARIÁTEGUI, J. C., *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Crítica, 1976.
- MORAÑA, M., *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2013.
- RODRÍGUEZ-LUIS, J., *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*, México, Tierra Firme, 1980.
- VARGAS LLOSA, M., *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 1996.

CAPÍTULO 6

Un viejo que leía novelas de amor o la aventura de una identidad en construcción

CLAUDIA MARCELA PÁEZ LOTERO
University of Massachusetts, Amherst

Un viejo que leía novelas de amor (1989), novela del escritor chileno Luis Sepúlveda (1949), relata cómo Antonio José Bolívar Proaño se ve forzado a participar en la caza de una tigrilla para mantener seguro al poblado en el que vive. A través de esta historia se cuenta la vida de Bolívar Proaño, un hombre viejo, oriundo de la sierra de Ecuador que gracias a un acuerdo con el gobierno decide irse a vivir en condición de colono a un pueblo en el Amazonas. Durante su viaje hacia la Amazonía ecuatoriana, Bolívar Proaño se detiene en tres espacios y en cada uno de ellos su identidad se ve afectada. El presente trabajo tiene por objetivo analizar cada uno de esos espacios y su relación con la construcción de la identidad del protagonista de *Un viejo que leía novelas de amor*. A su vez, se pretende observar si los cambios de esa identidad terminan idealización a Bolívar Proaño, en la medida en que este podría ser asumido como un sujeto ejemplar, pues a pesar de que no logra dominar la selva si consigue convivir con ella¹.

Fernando Aínsa explica cómo la Amazonía ha sido objeto de diversas representaciones literarias en Latinoamérica generando un subgénero temático, esto

¹ Para ello, ha sido tenida en cuenta la siguiente bibliografía complementaria: L. Hazera, *La novela de la selva hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971; J. Marcione, «Del retorno a lo natural: *La serpiente de oro*, la “novela de la selva” y la crítica ecológica», *Hispania*, vol. 81, núm. 2, 1998, págs. 299-308; D. Tavares y P. Le Bel, «Forcing the boundaries of genre: the imaginative geography of South America in Luis Sepúlveda's *Patagonia Express*», *Area*, vol. 40, núm. 1, 2008, págs. 45-54.

es, la novela de la selva. Y observa que en el corpus que compone este subgénero se presenta un tema constante: el del «viaje-búsqueda, especie de peregrinaje iniciático, de despojamiento de lo fútil del mundo desarrollado y de encuentro con valores primordiales en el corazón de la selva virgen americana»²; viaje que se realiza en un movimiento centrípeto, desde las orillas del continente hacia su interior, y que además tiene como consecuencia la disolución de la identidad del héroe en una selva que no tiene centro y que tampoco puede ser pensada como punto de llegada³. Ese peregrinaje del que nos habla Aínsa también se presenta en *Un viejo que leía novelas de amor*. El viaje del protagonista de esta novela se inicia en la sierra, en San Luis, y tiene como punto de llegada El Idilio, un poblado colono. No obstante, el viaje no termina allí sino que se continúa hacia el interior de la selva del Amazonas.

En un principio, el viaje de Bolívar Proaño no se realiza como búsqueda sino como huida. El espacio de San Luis le impone al protagonista unos condicionamientos de los que decide escapar. Son pocas las descripciones del paisaje físico de San Luis que nos entrega el narrador de la novela, apenas nos hace saber que se trata de un territorio frío, ubicado en las montañas de los Andes, cerca al volcán Imbabura. Pero en lo que sí se detiene un poco es en describir las costumbres de la comunidad que habita ese espacio. Nos dice entonces que se trata de una comunidad campesina pobre, dependiente de la agricultura y la cría de animales, y en la que además existen unos roles de género que se espera sean cumplidos. A la edad de trece años a Bolívar Proaño lo comprometen con Dolores Encarnación del Santísimo Sacramento Estupiñán Otavalo, y dos años más tarde los dos jóvenes contraen matrimonio. Se espera entonces que en algún momento Dolores quede embarazada pero esto no ocurre a pesar de los esfuerzos de la pareja. Comienzan así los murmullos, primero, sobre la condición de la mujer: «Está muerta por dentro. ¿Para qué sirve una mujer así? —comentaban»⁴; y luego, sobre la fertilidad del mismo Bolívar Proaño. Hasta que un día, para remediar el problema de la falta de hijos, le proponen al protagonista dejar sola a su esposa durante los festejos del pueblo para que en «la gran borrachera colectiva» (como la llama el narrador) logre quedar en cinta. Bolívar Proaño se niega a ser padre de un hijo de carnaval y decide partir aprovechando un programa del gobierno que ofrece tierras y ayudas a quienes quieran poblar los territorios en disputa con Perú. Más que una búsqueda de una mejor vida, la partida de Bolívar Proaño es una huida, escape de las convenciones sociales de su comunidad y del peso que debe cargar al no cumplirlas.

Esa huida tiene como punto de llegada El Idilio, el poblado colono en la Amazonía que apenas se está construyendo: «La única construcción era una enorme choza de calaminas que hacía de oficina, bodega de semillas y herramientas, y

² F. Aínsa, «¿Infierno verde o Jardín del Edén?», *Espacios del imaginario latinoamericano*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2002, pág. 104.

³ *Ibid.*, pág. 104.

⁴ L. Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, Barcelona, Tusquets, 1989, pág. 40.

vivienda de los recién llegados colonos. Eso era El Idilio»⁵. Allí la pareja recibe un documento que los acredita como colonos, dos hectáreas de tierra y herramientas para trabajar el terreno. La fundación de El Idilio inicia con la intervención de los colonos, quienes se lanzan a construir viviendas y a limpiar el terreno ocupado por la selva para destinarlo a la agricultura. Sin embargo, no lo consiguen ya que la selva reclama su territorio y como consecuencia los colonos comienzan a morir ya sea de hambre, por enfermedad o por los mismos animales que intentan cazar para alimentarse. Hasta que un día, cuenta el narrador: «La salvación les vino con el apareamiento de unos hombres semidesnudos, de rostros pintados con pulpa de achiote y adornos multicolores en las cabezas y los brazos»⁶. Son los indígenas shuar que deciden enseñarles, como dice el narrador: «el arte de convivir con la selva». Les enseñan entonces a cazar, pescar y construir viviendas duraderas y les advierten sobre la imposibilidad de cultivar en esas tierras. Aun así los colonos siguen empeñándose en sembrar en un terreno poco apto para la agricultura.

A pesar de las ayudas, las dificultades no cesan y durante el segundo año Dolores muere. La razón de la huida se extingue y Bolívar Proaño culpa a la selva: «Quería vengarse de aquella región maldita, de ese infierno verde que le arrebató el amor y los sueños. Soñaba con un gran fuego convirtiendo la Amazonía entera en una pira»⁷. No obstante, se da cuenta de que no puede odiarla pues realmente no la conoce. Es así como Bolívar Proaño decide irse con los shuar a conocer la selva. Es en ese momento cuando el viaje de huida se convierte en viaje de conocimiento. Este le permite conocer, por un lado, a la cultura shuar: Bolívar Proaño aprende su idioma, sus técnicas de caza, participa en sus celebraciones, conoce el amor con ellos, etc.; y, por otro lado, conoce la selva: sus ciclos, su comportamiento, la vida en ella. Todo esto termina transformando radicalmente a Bolívar Proaño: «La vida en la selva templó cada detalle de su cuerpo. Adquirió músculos felinos que con el paso de los años se volvieron correosos. Sabía tanto de la selva como un shuar. Era tan buen rastreador como un shuar. Nadaba también como un shuar. En definitiva, era como uno de ellos, pero no era uno de ellos»⁸. En otras palabras, se transforma física y espiritualmente, lo cual le impide odiar a la selva, pues en ella se descubre libre y a gusto, hasta el punto de aprender a amarla y hacerla su hábitat.

El protagonista de la novela de Sepúlveda logra integrarse al espacio de la selva pero lo que no logra es ser integrado dentro de la comunidad shuar. A pesar de que dentro de ella supera la prueba de aceptación (sobrevive a la mordedura de una serpiente equis, lo que los shuar consideran poco usual), Bolívar Proaño termina deshonrándose al dar muerte al asesino de Nushiño, su compadre, con un arma de fuego y no en un combate valiente, como indica la tradición indígena, lo que condena a Nushiño a vagar por la selva como un pájaro ciego y

⁵ *Ibíd.*, pág. 41.

⁶ *Ibíd.*, pág. 43.

⁷ *Ibíd.*, pág. 44.

⁸ *Ibíd.*, pág. 50.

odiado por quienes lo conocieron. A pesar de su transformación, Bolívar Proaño no logra ser un shuar enteramente, sus experiencias pasadas lo marcan, no deja de ser un extranjero para ellos, de ahí la frase que se repite constantemente a lo largo de la novela: «era como ellos, pero no era uno de ellos».

Es así como ya en su vejez regresa a El Idilio y lo que se encuentra allí es un poblado ya constituido: «El lugar estaba cambiado. Una veintena de casas se ordenaba formando una calle frente al río, y al final una construcción algo mayor enseñaba en el frontis un rótulo amarillo con la palabra ALCANDÍA»⁹. El Idilio crece y se convierte en zona de contacto ubicada en la frontera, en el límite con la selva. Por él transitan diversos sujetos: los colonos, los buscadores de oro, los cazadores gringos, los jíbaros, los indígenas shuar; cada uno de ellos con una visión distinta de la selva: para los colonos y los buscadores de oro, esta resulta ser un medio para hacer fortuna; para los cazadores gringos, un lugar de aventuras; mientras que para los shuar es su hogar, el cual se reduce con la llegada de los foráneos, pues estos construyen, como explica el narrador: «la obra maestra del hombre civilizado: el desierto»¹⁰. Es en El Idilio donde Bolívar Proaño se asienta para pasar sus últimos años, se ubica en esa frontera para de algún modo estar a las puertas de su verdadero hogar y de su verdadera comunidad, la selva y los shuar, mientras esta se desplaza en un éxodo hacia el oriente, hacia su interior.

En cada uno de los espacios descritos: San Luis, El Idilio y la selva; Bolívar Proaño presenta una identidad que responde a las circunstancias que allí lo rodean. En San Luis se asume como campesino, participe de una comunidad y sujeto a ciertas condiciones sociales, económicas y culturales. Su traslado a El Idilio significa un cambio en esa identidad, pues este pueblo es un lugar de desplazamiento. Allí Bolívar Proaño pasa de ser campesino a ser colono, es decir, a ser un sujeto que intenta conquistar y dominar una tierra ajena. Dominio que no consigue y que le genera un terrible odio que lo lleva a relacionarse con los shuar y a adentrarse en la selva. Es su relación con este espacio el que significa un gran cambio en su identidad, allí es donde se observa como parte constituyente de ese mundo y así se lo hacen saber los mismos indígenas: «declararon que no eras de ellos, pero que eras de ahí»¹¹. Bolívar Proaño se asume como un elemento de la selva y bajo esa identidad vive en El Idilio. Se convierte así en modelo de convivencia con la naturaleza porque responde a una ética: vive en la orilla de la selva atendiendo a su sistema de valores y a las normas que la regulan. Comprende la selva de tal forma que se ve a sí mismo como parte de ella (desde la orilla pero parte de ella), hasta tal punto que se identifica con los animales en dignidad, valor e inteligencia. Esto se puede apreciar sobre todo en la relación que establece con la tigrilla con la que debe enfrentarse. No se trata de ir tras ella para cazarla sino de darle muerte en un combate digno, de igual

⁹ *Ibíd.*, pág. 59.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 60.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 122.

a igual, y esto se lo comunica la misma tigrilla a Bolívar Proaño porque es él el único que puede comprenderla.

Scott De Vries afirma que *Un viejo que leía novelas de amor* es una novela que responde al discurso ecologista, ya que en ella se aboga por una ética en las interacciones entre los humanos y los animales, así como un rechazo del uso desmedido de los recursos naturales y la deforestación, en favor de un modo de vida sostenible y que ayude a conservar la naturaleza. Además de esto, para De Vries, en la novela se ofrece una visión de la selva idealizada pues es presentada como un espacio nutriente y vigorizador, un espacio de experiencias trascendentales en las que el sujeto llega a identificarse con la naturaleza para así asumir un compromiso espiritual y emocional con ella¹². La transformación de Bolívar Proaño responde a esta visión. El viaje que emprende este personaje no es un viaje-búsqueda con el que se quiera llevar a cabo la fundación de un nuevo territorio. Es más bien un viaje de huida que se convierte en viaje de conocimiento, y este lo lleva al descubrimiento de un espacio civilizado, sostenible, en el que los recursos se administran de manera adecuada y, por esto mismo, un espacio que necesita ser protegido. No se busca en la novela presentar la derrota del hombre a manos de la naturaleza, si este sale derrotado es más bien por su falta de comprensión e ignorancia; por el contrario, se quiere mostrar cómo el hombre necesita de la naturaleza y cómo él puede habitar la selva en una relación de pertenencia y protección.

Bolívar Proaño no vence ni conquista la selva, más bien se deja conquistar por ella, esto le permite transitar en ella a su antojo porque «Era como dicen los shuar: “De día, es el hombre y la selva. De noche, el hombre es selva»¹³. No obstante, hay una clara advertencia sobre el futuro. Cada uno de los espacios de la novela en la vida de Bolívar Proaño representa no solo una identidad sino también un tiempo, es decir, su pasado, presente y futuro. San Luis es un pasado como campesino sumido en la pobreza a causa de un modo de vida poco sostenible. El Idilio es el presente como colono, también en condición de pobreza, que pretende instaurar unas prácticas económicas (agricultura, ganadería, explotación de la madera) que tampoco se sostienen y por tanto traen la instauración del «desierto». Y la selva es su verdadero lugar de pertenencia, su hábitat y su futuro; pero un futuro que cada vez se hace más incierto: «Pero los animales duraron poco. Las especies sobrevivientes se tornaron más astutas, y, siguiendo el ejemplo de los shuar y otras culturas amazónicas, los animales también se internaron selva adentro, en un éxodo imprescindible hacia el oriente»¹⁴. Es un futuro en el que están en peligro no solo las especies de la selva sino también las culturas que habitan en ella, que realmente la conocen y saben cómo preservarla, son las

¹² S. DeVries, «Swallowed: political ecology and environmentalism in the Spanish American *Novela de la selva*», *Hispania*, vol. 93, núm. 4, 2010, págs. 357-58.

¹³ L. Sepúlveda, ob. cit., pág. 103.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 60.

que ofrecen un modelo de vida sostenible y equilibrado. Y en última instancia, esa amenaza también se dirige a la vida humana.

Para resumir, en *Un viejo que leía novelas de amor* se pueden observar varios cambios en la identidad de su protagonista, cambios destinados a mostrar la formación y toma de conciencia de un sujeto ideal ya que es él quien puede convivir con la selva y conservarla. Antonio José Bolívar Proaño es el hombre humilde que logra entender el espacio de la naturaleza, que logra establecer una relación de identificación con ella y las especies que la componen, identificación en la que se iguala a ellas en dignidad y a las que les atribuye una serie de derechos. En otras palabras, es un modelo de vida sostenible y noble de imitar.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F., «¿Infierno verde o Jardín del Edén?», *Espacios del imaginario latinoamericano*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2002, págs. 102-148.
- DE VRIES, S., «Swallowed: Political Ecology and Environmentalism in the Spanish American *Novela de la Selva*», *Hispania*, vol. 93, núm. 4, 2010, págs. 535-546.
- HAZERA, L., *La novela de la selva hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971.
- MARCONE, J., «Del retorno a lo natural: *La serpiente de oro*, la “novela de la selva” y la crítica ecológica», *Hispania*, vol. 81, núm. 2, 1998, págs. 299-308.
- SEPÚLVEDA, L., *Un viejo que leía novelas de amor*, Barcelona, Tusquets, 1989.
- TAVARES, D. y LE BEL, P., «Forcing the Boundaries of Genre: the Imaginative geography of South America in Luis Sepúlveda's *Patagonia Express*», *Area*, vol. 40, núm. 1, 2008, págs. 45-54.

CAPÍTULO 7

Amazonas e islas imaginadas: Lope y Tirso ante las guerreras mitológicas

SILVIA C. MILLÁN GONZÁLEZ

Universitat de València Estudi General (UVEG)

Cada mito imagina tanto su historia como su geografía, y, al tiempo, el mito solo madura al extenderse. Un paradigma claro de esta situación se halla en el mito amazónico: las mitológicas mujeres guerreras que rechazaban ser madres de varones, aquellas cuyos reinos eran pensados como una tierra productora de hordas fieras de mujeres que vivían apartadas de los hombres para los que planteaban una perpetua amenaza. Esta es la descripción de la amazona clásica, y el propósito de este estudio es ver cómo el mito clásico de las heroínas reunidas en matriarcado ha de reinventarse, adaptarse al nuevo entorno sociocultural, para lo cual el espacio juega un papel crucial. Así, a través de las obras de Lope (*Las mujeres sin hombres*) y de Tirso de Molina (*Amazonas en las Indias*) se sigue la huella de estas heroínas que, localizadas en diferentes espacios, alejadas ya de las riberas del río Termodón, han de superar o sucumbir a las imposiciones de la cultura dominante, patriarcal, que las instrumentalizará como mujeres exóticas en «Las Indias» (alejadas, por tanto, de la civilización), o las convertirá en damas de la corte, en amazonas cortesanas sujetas al orden establecido.

De modo que entendiéndolo el mito como un relato que explica, que trata de lidiar con fuentes de conflicto y tensión en el orden social, las amazonas y el espacio marginal en el que se las ubica —siempre en un más allá, en islas imaginadas y susceptibles de conquistar, en territorios amenazantes o amenazados, en espacios de tránsito, restringidos o distópicos— suponen

una transgresión al *statu quo*. Estas mujeres protagonistas de la historia se enfrentan a una serie de obstáculos con el doble objetivo de mantener su poder y, al tiempo, de ambicionar más poder, utilizando no solo la inteligencia sino también la fuerza física, luchando cuerpo a cuerpo en el campo de batalla; algo impensable para la mujer civilizada de la corte del XVII, y una circunstancia más para catalogar de bárbaros a estos personajes femeninos: siempre extranjeras, excluidas.

La figura de la amazona desde su aparición e imaginación en la mitología griega, se presenta como instrumento para ratificar la pertinencia y bondad del sistema basado en el poder patriarcal, subrayando los horrores y las bárbaras costumbres de un posible matriarcado gobernado por mujeres guerreras que no necesitasen la protección ni la concurrencia de los hombres. Por consiguiente, el reino amazónico fue articulado como la imagen especular que el patriarcado requería, en el cual poder observarse y frente a la cual poder justificarse, y como señalara Iriarte el matriarcado o la noción de ginococracia vino a responder a esa necesidad. Cómo imaginar una tierra organizada y regida solo por mujeres, sin hombres, o un ejército de mujeres capaz de conquistar y subyugar a los territorios vecinos o de ultramar; como explica Blake Tyrrell en su estudio del mito amazónico¹, las amazonas existen para poder ser derrotadas.

Las amazonas se situaban en Asia Menor (el folclore y leyendas prehoméricas incluso las sitúan en India y África), y de ahí viajarían hacia los mitos de la Antigua Grecia y de la Vieja Europa. Las poderosas huestes de mujeres guerreras transitan así por Libia (amazonas negras, naturales de una isla perdida, Hespera, según Diodoro), por la península de Anatolia (en las orillas del Termodón que desemboca en el mar Negro, en Frigia, Cilicia, Esmirna...), las islas de Lesbos, Samotracia y otras islas del mar Egeo². A través de estos emplazamientos se va delineando una frontera que separa la cultura canónica de la denominada *barbarie*, quedando siempre bien diferenciada la periferia del centro.

De Asia Menor las míticas guerreras pasan a ubicarse en el Nuevo Mundo, con los descubrimientos tras las expediciones a Las Indias. Las noticias de las crónicas de Indias y los exploradores letrados dan fe de maravillosos hallazgos humanos y geográficos que no dudan en reflejar en los diarios de viaje: se busca una vía para entender aquello que encontraban en el nuevo territorio, y el resultado es el cruce entre la realidad que encuentran y la imaginada (desde las leyendas griegas, los mundos de los libros de caballerías, el paraíso ideado desde los Diarios de Colón...). Siguiendo el ejemplo de la Antigüedad clásica, en el Renacimiento, momento de colonización y descubrimiento del Nuevo Mundo, el motivo de la amazona se convierte de nuevo en metáfora de lo bárbaro, como señala Alison Taufer: «the Amazon figure provided the Spaniards with a model

¹ W. Bake Tyrrell, *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001.

² B. Weinbaum, *Island of Women and Amazons. Representations and Realities*, Austin, University of Texas Press, 1999, pág. 26.

for understanding and dealing with alien cultures by portraying these cultures as the inversion of European civilization»³.

Ante la distópica realidad con la que la oficialidad representaba el reino de las Amazonas, bajo el tópico clásico del mundo al revés, el modelo de sabiduría y justa monarquía es el representado por el modelo de liderazgo encabezado por el hombre. El reino de las Amazonas sirve para dar cuenta de la mistificación que transforma la cultura canónica en naturaleza universal y única. Los mitos (las costumbres, ritos, rutinas) de la vida cotidiana son los que se invierten en las islas de Amazonas evidenciando, así, que lo natural no tiene por qué coincidir con lo acostumbrado.

Lope de Vega en su comedia *Las mujeres sin hombres* (1621) recupera el mito de las Amazonas a través de la creación de un argumento basado en la llegada de los héroes griegos a Temiscira, tierra de Amazonas, donde Teseo, Hércules y Jasón intentarán conquistar con sus tropas el reino gobernado por las míticas mujeres. Lope introduce a tres Amazonas protagonistas de la acción: la reina Antiopía, su rival para el trono, Deyanira, y la Amazona Menalipe, las tres se rinden ante la pasión amorosa, las tres quedan cautivadas por Teseo, cuyo objetivo es enfrentarse en batalla a las míticas guerreras.

La intención de Lope al recurrir a autores de la Antigüedad grecolatina es la de crear un texto con raíces mitológicas pero, a la vez, alejado de las mismas gracias a la influencia y la manera de componer que supone el *Arte Nuevo*. De modo que la tradición mitológica pasa por distintos filtros desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, época en la que se produce la verdadera eclosión mitológica en las composiciones literarias.

Desde la Dedicatoria a Marcia Leonarda, Lope de Vega indica ya las referencias en la que se apoya y subraya ya el valor de las Amazonas:

No es en desfavor del valor de las mujeres la Historia de las Amazonas [...], antes bien, las honra y favorece, pues se conoce por ella que pudieran vivir solas en concertada República, ejercitar las armas, adquirir reinos, fundar ciudades y dar principio a una de las maravillas del mundo que fue el templo de Diana en Efeso. Hubo antiguamente muchas y en diferentes partes, de las africanas hace memoria Beroso, de las Scithias Diodoro, que estas fueron las que mataron a sus maridos y que jamás fueron vencidas de Hércules si Antiopía en Temiscira no se enamorara de Teseo: claro estaba que el valor de mujeres determinadas solo con la blandura del amor podía ser vencido. De alguna lo fue Alejandro visitando en Hircania (como refiere Justino) a Thalestris su hermosa reina, que llevaba en su compañía trescientas mil mujeres; no le parezca a Vuesa Merced muchas pues ha visto en la corte un día del Ángel o en el Soto de Manzanares el primero de mayo que llaman verde: pues en aquella república ni hacían labor, ni tenían celos, ni las maltrataban sus maridos y de diez a diez años eran sus partos,

³ A. Tauffer, *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, ed. J. R. Brink, Urbana, University of Illinois Press, 1991. pág. 36.

que no es lo que menos acaba sus vidas y consume sus hermosuras. Arriano y Jenophonte se ríen de tal fábula, yo las hallo en Virgilio y en todos los autores⁴.

En la dedicatoria se va delineando ese mapa perdido del reino de las amazonas, esa geografía física, histórica y política, alejada del paisaje civilizado, situada en una frontera infranqueable, aunque se perfila siempre como territorio susceptible de ser conquistado. Así, es la voz de Teseo la que pregunta si han llegado a la ciudad de las amazonas: «Si es aquesta Temiscira/ y lava el pie deste monte,/ caudaloso Termodonte,/ desde sus riberas mira,/ porque discurre la fama/de la crueldad de esta gente/ loca, bárbara, insolente/a quien amazonas llama/ que, según es su fiereza,/ aún piensan que esta vitoria/no ha de hacer menos la gloria/ del laurel de su cabeza» (vv. 105-115).

Cuando aparecen por primera vez las amazonas en escena, la primera acotación detalla que «salen Antiopía, Deyanira y Menalipe en bizarros trajes», dejando patente la nota física que refleja su bravura. Y desde esta primera salida a escena, encontramos disputándose el trono a Antiopía y Deyanira, disyuntiva que se resuelve a favor de Antiopía quien inmediatamente, rindiendo tributo a la tradición amazónica, empieza a dictar leyes entre las cuales se incluye la prohibición de hablar o referirse a los hombres, extremismo que alimenta la incertidumbre y disensión entre sus pares, incluso Deyanira admite la severidad de estas leyes. A estas quejas Antiopía responde enorgullecándose de su república que podría ser admirada por afamados y ejemplares reyes, legisladores y políticos de la antigüedad:

Por eso reformo yo las cosas,
que son para el provecho necesarias
de república tal como la nuestra.
Que, en efecto, gobierno de mujeres
a Rómulo admirara, al pío Eneas,
a Pompilio, a Solón y al gran Licurgo:
pues bien sabéis que nunca imaginaron
los ingenios jamás de algunos hombres
que pudieran librarse de mujeres (vv 421-429).

Asimismo, se apunta ya desde la dedicatoria la importancia de las mujeres que se organizan en un sistema matriarcal, el gran ejército de guerreras del que disponían. Indica acertadamente también el dramaturgo, cómo «en aquella república ni hacían labor, ni tenían celos, ni las maltrataban sus maridos». Igualmente, se incide en que la función primordial de la mujer de la época, el ser madre y cuidar del hogar y de los hijos, no era el objeto de los desvelos de estas mujeres ni su función primordial, sino una mera necesidad para la perpetuación de la estirpe. No obstante, en última instancia, Lope señala desde el inicio la

⁴ L. de Vega, *Las mujeres sin hombres*, León, Universidad de León, 2008, pág. 98.

coartada natural, el pretexto, la flaqueza que sometería tal sistema: el amor es la clave para vencerlas, «el valor de mujeres determinadas solo con la blandura del amor podía ser vencido».

En el caso de las Amazonas, se produce el desafío a las convenciones sociales cuando rechazan la compañía del hombre y el matrimonio, el dictado de la sociedad y la llamada *naturaleza* están en conflicto. En el cruce de las costumbres morales y los instintos naturales en materia de amor, Lope defiende el instinto; así *Las mujeres sin hombres* es la historia de la victoria del amor sobre el legado amazónico. Asistimos a la identificación de las normas sociales como lo natural, y en esa ecuación no hay cabida para el cambio: si las reglas sociales pueden cambiar, las leyes de la Naturaleza son inmutables.

Sin embargo, la obra de Lope a pesar de reconducir a las míticas guerreras en el desenlace por la vía moral deseada, estipulada, da margen a lo largo de la pieza al análisis y exploración de las implicaciones del mundo de las Amazonas: tierra de mujeres independientes que viven apartadas de los hombres y son capaces de conquistar otros reinos.

Lope traza cuidadosamente el proceso por el cual las Amazonas protagonistas de su obra pasan de ostentar una gran independencia y autonomía a contentarse ante la pérdida de esa independencia y el compromiso emocional que contraen. Y es que desde el principio de la obra, la actitud de las Amazonas es ambivalente; aunque sus creencias y leyes les han enseñado a mostrar aversión por el sexo opuesto, la naturaleza les hace inclinarse hacia ellos, pero Lope no confía solo en ese concepto de «lo natural» o instintivo para obrar esa transición hacia la normalidad deseable, sino que, como señala McKendrick⁵, la culminación de ese proceso es reforzada por un algo mucho más concreto y aceptable: el deseo de curiosidad, aquellas que nunca han visto a los hombres, se sienten atraídas por la mera idea de su existencia. De modo que incluso la reina Antiopía, mientras da las órdenes para la inminente batalla con los griegos, es invadida por sentimientos contradictorios:

Sola estoy, mas no lo estoy,
 Cercada de pensamientos,
 Que como quiero a los hombres,
 Cuando infamo más sus nombres,
 Envidio más sus contentos;
 Sean mil veces venidos,
 Que ya confieso que son
 amados del corazón
 Y en la lengua aborrecidos.
 Entre esta gente nací,
 Que aquesta opinión sustenta,

⁵ M. McKendrick, *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, London, Cambridge University Press, 1974, pág. 180.

Y no puede ser que sienta
 Lo mismo que siento en mí.
 ¿Quién os puede aborrecer,
 Perfección, gracia y belleza?
 Que a nuestra naturaleza,
 Dio principio vuestro ser.
 [...] Mas ¿qué digo?
 El valor que emprendo y sigo
 ¿a esta flaqueza conforma?
 [...] Pues muera el hombre ¿qué digo?
 Sí, bien digo... pero no,
 ¡viva y muera! Porque yo
 Le hallo amigo y enemigo.
 Suspéndase la opinión,
 Vengamos a las mujeres,
 Pues el fin de sus placeres
 Pesares y enojos son (vv 560 - 596).

El conflicto que presenta Lope, en su reapropiación del mito griego como base para su argumento, es el dilema entre ser fiel al honor o al amor. Pues tanto la pareja protagonista (Antiopía y Teseo) como las parejas secundarias (Deyanira y Hércules, Menalipe y Jasón) deben decidir entre ser fieles a su código moral, a las demandas de la sociedad en la que cada cual se inscribe, o ser fieles a sus deseos personales. La batalla que prometía la conquista de los héroes griegos sobre las Amazonas, o la victoria de estas, no llega a darse en la obra, pues Lope da la solución permitida en la sociedad del XVII, el matrimonio de las parejas, solución sugerida por el personajes de Hércules, ya que ni Antiopía ni Teseo se deciden a rendirse, anteponiendo su deber con su pueblo. Estos personajes mitológicos acaban mimetizando la conducta y pareceres de los galanes y damas de la corte, y Lope apunta en un diálogo entre Deyanira y Menalipe cómo «las batallas que han de hacer/las mujeres, no son estas. / Tu discreción manifiestas: / trate de amor la mujer» (vv 1160-1163).

Tirso de Molina, en su trilogía de *Los Pizarros* (la historia de los sucesos que llevan a la muerte de Gonzalo Pizarro en Perú), introduce los personajes amazónicos en *Amazonas en las Indias* (ca.1629-1631), la segunda obra de la trilogía. Se nos presenta a la reina amazona Menalipe, y su hermana Martesia en el Nuevo Mundo, en el marco de las colonizaciones que se llevarían bajo la justificación de la evangelización y civilización del buen salvaje americano. De modo que la acción se inicia en plena selva amazónica donde Gonzalo Pizarro se ha internado en una expedición de descubrimiento (1539-1542). Junto a su maestro de campo, Francisco de Carvajal, pelean contra las Amazonas que salen a su paso, ya que estas consideran que los extranjeros belicosos han invadido su territorio, pero pronto la batalla deja paso a los requiebros amorosos, perfilándose las parejas de Gonzalo-Menalipe, y Carvajal-Martesia. Por su parte, las

amazonas ejercen de oráculos y advierten a los conquistadores del final trágico que les espera en esta expedición. En su papel de adivinas, las amazonas llegan a advertir hasta tres veces a Gonzalo Pizarro de la traición de la que va a ser víctima e incluso proponen que se alejen de Perú y les ofrecen la tranquilidad y seguridad de su reino. Los negros vaticinios de las amazonas se cumplen, y Gonzalo muere a manos de sus hombres. La obra de Tirso evidentemente se dedica a ensalzar la honra de los Pizarro. Respecto a las amazonas, la formación de las parejas que es definitiva en Lope, aquí solo se esboza en el primer acto, pero no llega a realizarse; frente a la comedia de Lope, Tirso ofrece una tragedia donde la figura de Gonzalo con su fatal destino prevalece sobre el resto.

Tirso nos invita, de la mano del personaje de la heroína Menalipe, a conocer el relato de las concomitancias entre el mito clásico y el indiano (aquí a propósito de la expedición de Gonzalo Pizarro a la provincia de La Canela), haciendo también referencia a Escitia, las conquistas de Asia y Armenia, los nombres de las principales amazonas clásicas y su carácter guerrero, o los encuentros con Hércules, Aquiles y Teseo. Además, cuenta Menalipe cómo el paso del tiempo les lleva hasta tierra americana para establecerse allí junto al Gran Río del Pirú como nuevo Termidonte, y combatir contra los españoles «con arcos y aljabas de flechas a las espaldas» (pues sus poderes adivinatorios las hacen conocedoras de sus intenciones).

Siguiendo la tradición amazónica, se insiste en cómo su modo de vida es una inversión del orden natural, una suerte de representación del mundo al revés: «Naturaleza / el orden ha alterado / que por el orbe todo ha conservado» (vv 45-46). Una definición clásica de las amazonas en el ardor de la batalla es la que traslada el lugarteniente Caravajal:

...legiones de hembras armadas,
 en los rostros serafinas
 pero en las obras demonios,
 pues tanta piedra lloviznan,
 tantos dardos nos arrojan,
 tantos flechazos nos tiran
 que, si no se enamorara
 de la airosa bizarría
 de don Gonzalo Pizarro
 su hermosa reina o cacica,

y de mí su bruja hermana
 ¡por Dios! que nos desbalijan
 de las almas, y que, hambrientas
 o nos asan o nos guisan;
 porque comen carne humana
 mejor que nosotros guindas (vv 1483-1498).

Se ejecuta así la reescritura del mito acorde a los esquemas cortesanos, amorosos y caballerescos que permite rastrear el arquetipo de la mujer varonil con rasgos amazónicos; así, el personaje de Gonzalo hace la siguiente descripción de Menalipe: «¡Discreta, hermosa, valiente: / y todo en una mujer!» (vv 717-718), encarnando la amazona tanto el tópico clásico de la *sapientia et fortitudo* como el de la *pulchritudo*. Además, las míticas guerreras se convierten en personajes esenciales de la trama: son las sibilas que anuncian a base de vaticinios el tono trágico que envuelve la obra.

Si para el mundo clásico las Amazonas constituían la inversión de sus valores esenciales y, por tanto, se localizan en el polo opuesto a lo deseable y civilizado, las amazonas situadas en el Nuevo Mundo constituyen en la literatura de los Siglos de Oro:

Una modalidad de personajes que, sin dejar de representar esa amenaza para el orden y la civilización androcéntrica por sus múltiples signos de alteridad (lo femenino, lo bárbaro, lo salvaje), encarnan un mito muy interesante por poliédrico, ya que emblemizan la contraposición con el Otro americano —difícil de aceptar en cuanto tal, y, por tanto, transformado según los casos en enemigo al que combatir, en alteridad a la que domesticar y reconducir al propio horizonte cultural o, incluso, en monstruo no humano al que eliminar—, y sirven además para consolidar las prerrogativas y los esencialismos de los discursos oficiales con un valor simbólico asociado redundante con el discurso colonial sobre la conquista de América como una empresa heroica y viril de expansión de la *civilización* del Imperio cristiano español al que todos los autores de la época (peninsulares y virreinales) se acogieron⁶.

Como materialización de la rendición de la amazona y de sus normas sociales y de convivencia, tenemos la coartada de que la relación de vasallaje a la que las míticas mujeres son apremiadas, se transmuta en el principio cortesano de la supremacía amorosa o en la puesta en práctica de la máxima virgiliana *Omnia vincit Amor* a través de la conversión poética de la mujer belicosa en mujer enamorada y dócil. Y vemos que estas obras áureas participan de este arquetipo de mujer libre y guerrera que sucumbe en su derrota militar, su entrega amorosa, su deseo de inserción en la sociedad del conquistador y en la Corte. Así, en la obra de Tirso de Molina, podemos oír de voz de su amazona Menalife, dirigiéndose a Pizarro la siguiente demanda:

Admíteme por tu esposa;
derogarse mis Leyes,
juzgaranse venturosas
a tus pies estas provincias.

⁶ R. Mataix, «Amazonas áureas: un viaje a América de ida y vuelta», *Edad de Oro*, XXIX, 2010, pág. 217.

Diamantes que al sol se opongan
te rendirán estos cerros,
perlas el mar de sus conchas,
a montes la plata pura,
el oro a cargas que brotan
esos ríos, esas fuentes,
esmeraldas, plumas, aromas,
y un alma nunca rendida,
que dueño te reconozca (vv 586-598).

En estas obras de Lope y Tirso los tradicionales atributos de virilidad e independencia de las mujeres guerreras se difuminan. Incluso la característica androfobia que impide la presencia de hombres en su reino, que los expulsa, y también los llamados matrimonios de visita, quedan ya atrás como parte de una historia anterior. Resalta ahora la insistencia en afirmar la feminidad de las Amazonas, en destacar su belleza, su predisposición al amor, su buena relación con el otro sexo, y pervive eso sí, su fama de buenas guerreras, que igualan al hombre en destreza y valor, aunque no lo suficiente para impedir su rendición y reencauzar sus estándares vitales. De tal manera que el conquistador cristiano, el caballero cortés, se presenta en el imaginario de la época como el portador de la verdad y la salvación, depositario *natural* del poder y del orden, representante de la civilización; de modo que la entrega de la Amazona a los ideales y valores del europeo significa para esta Amazona ya amante y amada por el hombre, la vía de acceso a la historia como actor civilizado.

No se puede olvidar tampoco que dentro de la poética de la comedia nueva uno de los temas principales tratados por el género es el amor, junto a otros como el honor, como las relaciones paternofiliales, como la jerarquización social, como el teocentrismo monárquico... pero entre todos ellos, el amor es el tema que ocupa un lugar privilegiado. Por tanto, para los personajes amazónicos, además del carácter subversivo que representan como variante de la virgo bellatrix, entraba dentro del horizonte de expectativas la conversión de la mujer guerrera en mujer amada y amante. Por otra parte, aunque los personajes de la comedia puedan expresar contradicciones y rebeldías, cabe tener presente la función ideológica adscrita al teatro barroco, si aceptamos que el teatro barroco es, ante todo, un instrumento político y social que nos da un conjunto de mitos en los cuales se apoya ideológicamente la realidad establecida.

Estas variantes de la figura mitológica de la Amazona se despliegan como construcciones masculinas de la alteridad femenina, entendida esta como objeto de dominio. La disposición de estos tipos amazónicos refuerza el sistema establecido, patriarcal, permitiendo controlar, dirigir a los individuos (en nuestro caso, sujetos excéntricos o limitados a una esfera más pasiva) para hacerlos a la vez dóciles y útiles al sistema, a la sociedad, a ese llamado orden natural de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

- IRIARTE GOÑI, A., *De amazonas a ciudadanos: pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid, Akal, 2002.
- BLAKE TYRRELL, W., *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001.
- LUNA, L., «Androcentrismo e Historia de América. Las amazonas», *Boletín Americanista de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona*, vol. 24, núm. 32, 1982.
- MARAVALL, J.A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MATAIX, R., «Amazonas áureas: un viaje a América de ida y vuelta», *Edad de Oro*, XXIX, 2010, págs. 185-219.
- MCKENDRICK, M., *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, London, Cambridge University Press, 1974.
- MOLINA, T. de, *Amazonas en las Indias*, ed. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, 1993.
- RABATÉ, P., «El mito de las amazonas en Lope de Vega y Tirso de Molina: entre reapropiación textual e hibridez de las figuras», *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones*, Emilia I. Deffis (ed.), El Colegio de Puebla, McGill University y Université Laval, XV Congreso de ATIENSO, 2013, págs. 215-239.
- TAUFER, A., *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, ed. J. R. Brink, Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- VEGA, L. DE, *Las mujeres sin hombres*, ed. Ó. García Fernández, León, Universidad de León, 2008.
- WEINBAUM, B., *Island of Women and Amazons. Representations and Realities*, Austin, University of Texas Press, 1999.
- ZUGASTI, M., *Trilogía de los Pizarros*, vol. III, Kassel, Edition Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993.

CAPÍTULO 8

La propuesta narrativa de Esther Tusquets en *El mismo mar de todos los veranos*

ANDREA TORIBIO ÁLVAREZ
Universidad Autónoma de Madrid

Tan solo tres años transcurridos desde la caída de aquel monólogo perpetuo materializado en la figura y voz de Francisco Franco, se produjo, en el panorama de la cultura y, más concretamente, en el ámbito de las letras catalanas femeninas, una auténtica revolución¹. El pretexto que motivará nuestro trabajo será la publicación de la primera novela de Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, en 1978, precisamente². El hecho de optar por esta obra y no por un texto señero, como lo fue en su momento *Te deix amor la mar com penyora*, de Carme Riera, se debe a su carácter en clave de llamada de atención, manifestación socio-política clara y su contundente carga ética y moral; todo ello amparado bajo una perspectiva de género que permitirá recuperar voces y textos anteriores, así como fraguar una plataforma coherente de producción de discursos en torno al deseo³. Esta obra interpretó un papel fundamental en la aparición de otras novelas posteriores, cuyas intenciones se orientaron hacia un camino marcadamente rupturista de afán renovador⁴.

¹ Dicho viraje se extendió sobre otros puntos geográficos, generando discursos adversos a la lectura patriarcal imperante en torno a la situación de la mujer escritora en las letras españolas.

² E. Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Anagrama, 1990.

³ C. Riera, «Te deix, amor, la mar com a penyora», *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Barcelona, Laia, 1984 [1975].

⁴ Hablamos de R. Montero, *Crónica del desamor*, Madrid, Debate, 1979, así como de M. Roig, *La hora violeta*, Barcelona, Edicions 62, 1980 [1ª ed. en catalán, *L'hora violeta*].

A finales de la década de los años setenta, la escritura de mujeres aún se encontraba situada en los más discretos márgenes de los suplementos culturales, tal y como destaca Pilar Nieva de la Paz, quien afirma apreciar en el panorama crítico «una notoria ausencia de nombres de mujer»⁵. La aparición de la novela de Tusquets provocó una descentralización de los esfuerzos legisladores de lo que debía o no constituirse como un eslabón más de lo que, comúnmente, denominamos historia de la literatura. No en vano, dedicará Carmen Martín Gaité una reseña elogiosa a esta ópera prima de la escritora catalana en *Diario 16*:

Me produce una particular alegría que la mejor novela española de este año la haya escrito una mujer [...] Y si reseño, complacida, el hecho y lo saludo como acontecimiento, no es en nombre de presupuestos feministas (que, caso de existir, podrían haber, por el contrario obnubilado y predispuesto a ver oro donde tal vez brillaba simplemente oropel), sino porque siempre he estado convencida de que cuando las mujeres, dejándose de reivindicaciones y mimetismos, se arrojan a narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres [...], descubren el universo a una luz de la que el «hombre-creador-de-universos-femeninos» no tiene ni la más ligera idea⁶.

Las narraciones escritas por mujeres, no solo durante el franquismo, sino a lo largo de todo el siglo xx en España habían sufrido una fuerte estigmatización, en comparación a las producciones de sus homólogos masculinos. A este respecto, señala muy acertadamente la profesora Geraldine C. Nichols que «la mujer de los años franquistas vivía unas condiciones vitales e intelectuales tan especiales que cabe hablar de ella como una casta aparte. Para las intelectuales que habían empezado a formarse en el ambiente más igualitario de la República, presentar y sentir en carne propia los efectos de esta «inferiorización» [...] había sido una experiencia lacerante»⁷. La situación descrita se proyectó en opiniones dispares desde la prensa y la intelectualidad favorable al régimen; los juicios emitidos se cernían sobre la expresión misma, la voluntad literaria, el tono y la elección del contenido que las escritoras escogían para sus textos. Encontramos dos casos que llaman especialmente la atención: la valoración desde la censura de la novela *Nada*, de una jovencísima Carmen Laforet, ganadora del Premio Eugenio Nadal: «su estética es la estética de lo feo, que hoy está de moda; rinde casi exclusivo culto a lo torvo, a lo hosco, a las complicaciones zoológicas de la vida humana; demuestra una sensibilidad

⁵ P. Nieva de Paz, *Narradoras españolas en la Transición Política (Textos y contextos)*, Madrid, Fundamentos, 2004, pág. 72.

⁶ C. Martín Gaité, «Una niña rebelde», *Ensayos II, Ensayos literarias, Obras Completas V, J.* Teruel (ed.), Madrid - Barcelona, Espasa - Círculo de Lectores, 2003, págs. 844-845.

⁷ G. C. Nichols, *Descifrar la diferencia*, España, Siglo XXI, 1992, pág. 27.

refractaria a las zonas elevadas del espíritu y a los valores bellos y heroicos de la Naturaleza»; y la opinión, de corte más general, de José María Pemán:

Suelen tener las mujeres fama de ser poco escrupulosas en materia de ortografía. Eliminan embarazos y residuos etimológicos como apartan las sillas que estorban, en sus correrías por la casa, poniendo orden y limpieza [...] Santa Teresa se va del tema central por cada inciso que le sale al encuentro, como una buena ama de casa que va a la cocina, se demora al paso, para endereza un cuadro torcido. Por eso suelen ser las mujeres tan excelentes en el abandonado y libre estilo epistolar: porque los hombres expresan mejor las ideas, pero las mujeres dicen mejor las cosas⁸.

El mismo mar de todos los veranos intervino sobre esta coyuntura histórica, política y social, dando a conocer el interés novelístico de Esther Tusquets, no ya simplemente desde un punto de vista editorial, esto es, como cabeza visible de la exitosa Lumen. Aludiendo al título del brillante ensayo de Jordi Gracia *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, aquella *falsa obstinación* de los grupos de intelectuales que no optaron por exiliarse, les hizo (re)surgir con el vigor de quienes fueron capaces de asegurar la «subsistencia de la tradición liberal»⁹. En el caso de las escritoras, escindidas, a su vez, en una corriente dual: Barcelona y Madrid, la continuidad cultural pudo preservarse gracias a la labor discursiva ajena al régimen, cuyas intenciones se agrupan en dos bloques¹⁰. Por un lado, como establece José Teruel en relación a la novela de Tusquets, la (re)presentación de una «propuesta moral»; por el otro, la reivindicación de infinidad de textos sepultados bajo el sistema de control emocional franquista: la adhesión a la corriente creativa que habrían venido desarrollando otras escritoras con anterioridad¹¹. La significación de su gesto trató de legitimar su discurso e inscribirse así en un sendero expresivo repleto

⁸ La primera cita mencionada pertenece a la publicación *Bibliografía Hispánica*, núm. 12, XII, 1945; en cambio, debemos la segunda a la recuperación que efectúa Nichols del texto de Pemán en *Doce cualidades de la mujer*, 1947, recogido en el conjunto de ensayos mencionado en la nota anterior: *Ibid.*, pág. 13.

⁹ Tomamos la significación desglosada de la noción «resistencia silenciosa», aplicada a un ámbito de postguerra en su sentido más inmediato: «la reanudación de la modernidad solo pudo hacerse de forma marginal, intermitente, disimulada y críptica», Barcelona, Anagrama, 2004, pág. 37; I. Peiró Martín, *Historiadores en España. Historia de la Historia y memoria de la profesión*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013, pág. 253.

¹⁰ El núcleo de escritoras catalanas, como Tusquets, Roig, Riera, Rodoreda, Moix, entre otras, se caracterizó por consagrar, en gran medida, sus producciones narrativas a la construcción identitaria desde nociones corporales. En cambio, desde Madrid y otros focos, escritoras como Carmen Martín Gaité, Elena Quiroga o Dolores Medio, optaron por la pronta recuperación de lugares comunes, en tanto que paraísos perdidos, a la caída de aquel *bloque de tiempo* perdido, que debía recuperarse, al modo proustiano, a la caída del régimen dictatorial.

¹¹ J. Teruel, «Representación del lesbianismo en la narrativa de la Transición democrática», *La mujer ante el espejo: estudios corporales*, M. J. Zamora Calvo (coord.), Madrid, Abada, 2013, pág. 188.

de obstáculos comunicativos: la problemática de la autoridad femenina. Las autoras de los años setenta no obviaron que, implícitamente, sus escritos se encontraban marcados por una herencia sentimental evidente, puesto que «Todo discurso está lleno de futuros y de pasados, con diversas esferas ideológicas de aplicación»¹². Sin embargo, es en la voz de Tusquets en la que se produce una suerte de confluencias que acabaron con el sentimiento anhelante que había cubierto la narrativa española escrita por mujeres.

El camino al que nos referíamos antes, el ejercicio de escritura continuado desde las escritoras, protegió frente al paso del tiempo el material del que se habían nutrido aquellas «historias de los sentimientos», mencionadas por María Zambrano:

La idea que tenemos del suceder histórico, como la de todo suceder temporal es el de la destrucción: «el tiempo destructor», es la imagen que persiste en la conciencia de casi todos los hombres; de ahí, que no se haya intentado hacer la historia de los sentimientos ni de nada de lo que constituye la intimidad de la condición humana, pues parecía la historia un suceder de cosas que anulan a las anteriores, una especie de desfile de instantes que brillan fugazmente y son sustituidos por otros¹³.

Desde lo que podemos considerar un observatorio privilegiado, no solo a nivel socio-económico, sino también profesional, Tusquets se sumergió en el ideario feminista francés de los setenta y en el activismo de los movimientos norteamericanos de idéntica naturaleza que reclamaron «la necesidad de una transformación en la escritura», rechazando, paralelamente, todos aquellos «relatos amables, convencionales, nostálgicos»¹⁴. La autora articuló en su texto un monólogo dramático autoficcional que sustituyó al discurso estático, asignado típicamente a las mujeres. A través del soliloquio de la narradora, se construye un *interlocutor* que experimenta diversos procesos performativos y transformacionales.

Volviendo ahora sobre el texto de la novela, este (re)presenta un argumento que podría conducirnos a una serie de juicios simplistas sobre la misma: una aventura extramatrimonial por parte de Julio, el marido de la narradora. No obstante, esta «aventura» se convierte en el *leitmotiv* que acciona una trama secundaria eclipsando el *escenario principal*. Este nuevo derrotero argumental se conforma como la materia que sustenta el monólogo: otra «aventura», bien

¹² I. M. Zavala, «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico», *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, I, *Teoría feminista: discursos y diferencia*, M. Díaz-Díocaretz e I. M. Zavala (coords.), Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 40.

¹³ M. Zambrano, *Islas*, J. Luis Arcos (ed.), Madrid, Verbum, 2007, pág. 111.

¹⁴ A. Caballé, «Memorias y autobiografías escritas por mujeres (Siglos XIX y XX)», *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, V, *La Literatura escrita por mujer (del S. XIX a la actualidad)*, I. M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos, 1998, pág. 136.

diferente, cargada de (re)apropiaciones: «Lo que caracteriza el concepto de aventura y le distingue de todos los fragmentos de la vida, que como meros frutos de lances de la fortuna se sitúan en la periferia, es el hecho de que algo aislado y accidental pueda responder a una necesidad y abrigar un sentido»¹⁵. La autora, al apostar por este elemento como desestabilizador de la estructura moral predominante, logró, indirectamente, otra meta distinta: plasmó satisfactoriamente el poder de representación del deseo femenino, al margen del proyectado por la óptica patriarcal, mediante procesos orquestados desde la *diferencia*, noción expresada por Jacques Derrida en su ensayo *L'Écriture et la Différence*¹⁶. La encorsetada sociedad catalana burguesa se sometió entonces a un desmantelamiento de lo privado, evidenciando la falta de coherencia de las banderías esgrimidas: el supuesto carácter moral y ético *correcto*. Por ello, el relato cobra absoluta validez en relación a la (re)significación del espacio interior de lo doméstico, inserto en la esfera de lo público.

La narración aparece dotada de un elemento «subversivo» en el entorno comentado: una sexualidad no normativa, la lesbiana, que permite erigir un recorrido desprovisto de impedimentos entre el emisor y el receptor del relato. Tusquets aún en su narración un análisis congruente y una conciencia de clase excepcional; un retrato fidedigno de la sociedad en la que vive al «vincular la representación del deseo lésbico con una crítica a la burguesía catalana y a su sistema de valores»¹⁷. Esta segunda aventura se producirá entre la voz narrativa, considerablemente más madura, y una inexperimentada y *dulcísima* Clara. La proyección de un lenguaje cifrado, puesto que «La homosexualidad era innombrable durante el franquismo», fue recibida por el lector como una «palpitante y verdadera historia de amor accesorio», como bien apuntó Martín Gaité en su lectura¹⁸. Sin adentrarnos en su arquitectura narrativa, que bien merecería un trabajo independiente, podemos afirmar con seguridad que la verbalización del terreno afectivo, entendido como única manifestación política de la novela, desencadena la quiebra de tres discursos específicos, desde la fuerza elocutiva inherente al monólogo. Si partimos desde la idea defendida por José Teruel, que establece que «la literatura de la Transición política comenzó a hablar claramente desde una categoría aún más comprometida que la ideología, y era la de la experiencia», refrendada, además, por la propia autora, «—pretendo hacer literatura no ideología—», podemos situar el deseo individual como el nuevo estatus moral en estas narraciones¹⁹. Este dio forma a la ruptura de Tusquets, en ausencia de elementos externos que frivolicen y anulen su voluntad: descentralizar el discurso convencional, gracias a la asunción de un texto, cuyos agentes actúen en pro de naturalizar vetas contrahegemónicas.

¹⁵ G. Simmel, *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, pág. 14.

¹⁶ J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, París, Seuil, 1967.

¹⁷ J. Teruel, ob. cit., pág. 192.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 187 y C. Martín Gaité, ob. cit., pág. 845, respectivamente.

¹⁹ J. Teruel, ob. cit., pág. 191; E. Tusquets, *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, 2012, pág. 209.

La irrupción de este monólogo, que vino a reemplazar y, sobre todo, a aclarar, «cuarenta años de un disfraz-uniforme», requiere de un breve apunte de su circunstancia editorial²⁰. Nuestra autora, declara encontrarse en el momento de su publicación «cerca de cumplir los cuarenta años»²¹. A la importancia de esta *confesión*, que no es más que un signo de madurez intelectual y vital, le sumamos la autoedición en su propio sello: «Me han preguntado hasta la saciedad, “¿Por qué te editaste en tu propia editorial?” Fue únicamente por esto: no por temor a no encontrar editor, sino porque me constaba, por razones ajenas a la calidad literaria, podía elegir entre los mejores»²². En este punto, es necesario regresar sobre un cambio que condicionó buena parte de la literatura entre los años sesenta y setenta en España que carga de una resonancia mayor al acontecimiento literario, más aún en relación a la propia Lumen. Como dijo Ana M.^a Moix, refiriéndose a Esther Tusquets: «esta editora que, en el fondo —y sin ofender— debe ser una llorona y una sentimental», colaboró junto a otros editores para transformar el panorama de la edición española desde un compromiso antifranquista; determinación, también motivada, por su condición de mujer en un espacio altamente competitivo dominado por hombres²³. La editorial, en sus inicios, fue un sello fundado en «el año 1936 para defender los valores de la España cristiana, reaccionaria y tradicional»²⁴. Contrariamente a lo que suele pensarse, no fue adquirida a un grupo editorial burgalés cualquiera por el padre de Esther, Magín Tusquets en 1959. En realidad, fue traspasada desde Joan Tusquets a Carlos Tusquets, ambos tíos de la editora, siendo el primero el fundador de esta, cuyo nombre original fue *Ediciones Antisectarias*: una «editorial franquista y religiosa», que «El cuartel general de Franco ayudó a establecer», y en la que, sorprendentemente, «Serrano Suñer colaboró»²⁵.

Retomando ahora aquel tridente de ruptura, enunciamos las claves interpretativas del extenso monólogo: la extrañeza o la incomodidad patente en el ejercicio autoficcional, a la hora de representar el ambiente endogámico y asfixiante de la alta burguesía catalana; la propuesta moral que relegó la supresión de las distintas historias del corazón por parte del régimen franquista, gracias a la construcción de un objeto lesbiano; y la voluntad intertextual de la autora para con el texto y su posterior alcance. Estas instancias estuvieron marcadas, como es natural en los moldes autopoieticos, por la actividad del «yo», por primera vez, en un ambiente desautomatizado y repleto de códigos novedosos.

²⁰ E. Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, ob. cit., pág. 94.

²¹ E. Tusquets, *Confesiones de una editora poco mentirosa*, ob. cit., pág. 193.

²² En concreto, la editora menciona en el texto citado a Jorge Herralde de Anagrama y a Carlos Barral, de Barral editores, ambos íntimos amigos suyos; E. Tusquets, *Confesiones de una editora poco mentirosa*, ob. cit., págs. 194-195.

²³ A. M.^a Moix, *24 horas con la Gauche Divine*, Barcelona, Lumen, 2014, pág. 27.

²⁴ E. Tusquets, *Confesiones de una vieja dama indigna*, 2009, pág. 41.

²⁵ *Ibid.*, pág. 40; E. Tusquets, *Habíamos ganado la guerra*, Barcelona, Bruguera, 2008, pág. 154.

Como apunta Josep Benet en su libro de lectura imprescindible *Cataluña bajo el Régimen franquista*, «El 26 de enero de 1939, día en que las tropas del general Franco conquistaron Barcelona, quedó esta sometida a un régimen de especial ocupación», «único territorio conquistado», según afirma el autor, bajo este presupuesto²⁶. Tusquets experimentó un gran extrañamiento frente a las dinámicas impuestas por aquella burguesía ausente y silenciosa, favorable a la dictadura tras el conflicto. La inicial *filiación provechosa* para las altas esferas catalanas terminó convirtiéndose en un espejo roto, y es que, como leemos en la novela, «—jamás debieran asumirse como propias las historias colectivas que terminan mal—»²⁷. El control férreo sobre Cataluña desembocó en un laberinto hermético. Se edificó, como asegura la autora, un «nosotros que en realidad no es más que una ficción, porque ni ellos ni yo podemos estar nunca seguros de ser de veras una misma cosa»; el negativo de un grupo constituido por las élites económicas catalanas, aquellos sectores liberales imbuidos en una realidad irónica y profundamente paródica²⁸. Quizá sea este, y no otro, el motivo principal que vertebró la posición moral de la autora, y que, irremediamente, inundó el recorrido circular que supone la totalidad de su obra. Desde *El mismo mar de todos los veranos* hasta *Bingo* (2007), apreciamos una cohesión interna que recorre todo su proyecto: «Supe definitivamente [...], que, si bien no era cierto que la guerra civil la habían perdido todos, porque a la vista estaba que unos la habían ganado (y lo sabían bien) y otros la habían perdido (y nadie iba a permitirles ignorarlo ni olvidarlo), yo, hija de los vencedores, a pesar de haber gozado de todos sus privilegios y todas sus desventajas, pertenecía al bando de los vencidos»²⁹.

La identidad, no ya nacional, sino sentimental, reivindicada por Tusquets llama a la desaparición de la impostura para permitir la fluctuación libre de la intimidad del sujeto. El lenguaje funciona, en este sentido, como un parámetro fundacional que favorece la construcción del objeto lesbiano, representación de un deseo teóricamente «marginal». Nos interesa también resaltar la relevancia que posee en el texto la propaganda franquista, reflejada en sus máximas de amplio espectro y calado en la educación sentimental de la postguerra. Emblemas como «la belleza humana empieza en el esqueleto» o «mi soledad empieza a dos pasos de ti» entorpecieron la conquista del cuerpo como horizonte de nueva escritura, (re)descubierto en la novela: «este lenguaje no nace del pensamiento y pasa desde allí hasta le voz hecho sonido: nace hecho ya voz de las entrañas y la mente lo escucha ajena y sorprendida, ni siquiera ya asustada o avergonzada, porque estamos repentinamente al otro lado —mucho más allá— del miedo y la vergüenza»³⁰. El recurso intertextual, en cambio, se añade a la mecánica del texto, siguiendo la concepción de la novela por parte de Kristeva: «El texto [...]

²⁶ J. Benet, *Cataluña bajo el régimen franquista. Informe sobre la persecución de la lengua y la cultura catalanas por el régimen del general Franco (1ª parte)*, Barcelona, Blume, 1979, pág. 211.

²⁷ E. Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, ob. cit., pág. 128.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 97.

²⁹ E. Tusquets, *Habíamos ganado la guerra*, ob. cit., pág. 276.

³⁰ E. Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, ob. cit., págs. 190 y 158, respectivamente.

constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos»³¹. La presencia de múltiples personajes extraídos de cuentos infantiles, como Gulliver o la princesa guisante, la aparición de la mitología clásica, en relación a Teseo y al Minotauro, la recuperación de relatos perennes como el de Tristán e Isolda, la alusión a escritores como Lorca, Pavese o Zweig, o el peso de cineastas como Visconti o Fellini constituyen el itinerario sentimental y oculto de la escritora. Esta decide ahora hacer público este recorrido para poder pergeñar con el lector, en esta España democrática, un pacto repleto de complicidades. La intención subyacente de Tusquets también se hace eco de las palabras de Benet, «en el caso de Cataluña hay que añadir además, a esta represión específica realizada por el franquismo contra aquellas personas que, a pesar de no pertenecer ni a las organizaciones sindicales obreras ni a los partidos del Frente Popular, ni a ningún otro partido o grupo político, se caracterizaban o simplemente eran conocidas por sus actividades culturales catalanas»³².

Resulta conveniente comentar, a modo de síntesis, su voluntad recopiladora, a propósito de la labor de otras autoras, así como su decisión de superar el discurso de la postguerra, apostando por una redirección ética de la expresión. Para ello, acomodó su estética narrativa en una *retórica de la sinceridad*, como apreciamos en un fragmento que nos recuerda a los paseos nocturnos y alucinados de Andrea, la protagonista de la novela citada de Laforet: «estoy ahora por primera vez definitivamente al otro lado, porque están ya lejos aquellas noches mías, el encierro opresivo de la habitación y de la casa, el oscuro frenesí contra las puertas cerradas, mi corazón golpeando contra las paredes, noches de adolescente bien nacida, que no sale a las calles, que no recorre de noche las largas calles hasta el mar»³³.

La España del franquismo había constituido un territorio hostil para la exteriorización total de la palabra escrita por mujeres, sin ser esta afirmación, por supuesto, novedad en los estudios literarios e históricos de género vinculados a esta etapa. Esta *novelita* de 1978 arrojó cierta esperanza sobre la producción novelística de las escritoras, devolviendo la maravilla al lector en forma de relato íntimo, no exento del distanciamiento exigido por el pacto de ficción. La postguerra española, caracterizada por la apoplejía emocional del sujeto, suscitó una insurrección en el plano de la literatura, sobre todo en la escritura de mujeres, a la hora de emancipar su voz y (re)afirmarse como individuos. Decíamos, casi al principio, que la novela supone una llamada de atención. Y es que, coincidiendo con la transición política española y el supuesto aperturismo, heredero de la segunda etapa del régimen y del plan de estabilización de 1959, plantear la interacción entre dos mujeres, totalmente alejadas de feminidades estereotipadas o canónicas, supuso un gran impacto. Pese a que el ejercicio novelístico de las

³¹ J. Kristeva, *El texto de la novela*, J. Llovet (trad.), Barcelona, Lumen, 1970, pág. 15.

³² J. Benet, ob. cit., pág. 228.

³³ E. Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, ob. cit., pág. 119.

mujeres quedó olvidado públicamente durante casi cuatro décadas, salvo algunas excepciones, el espacio concéntrico de la casa había ido (re)conquistándose de forma gradual, así como el afianzamiento de un modelo de escritura desprovisto de rabia, ya nunca más titubeante. La manifestación y articulación pública de la performatividad de lo íntimo creó una ilusión de lo privado, entendida como artificio literario. Las políticas del cuerpo y la historia de los sentimientos ya no necesitaron de un narrador externo que contase a las mujeres su historia; el cuento comenzó así a relatarse desde otra perspectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Historia y crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres (1975-1990)*, Vol. 9, 1, D. Villanueva (dir.), Barcelona, Crítica, 1992, págs. 327-334.
- BENET, J., *Cataluña bajo el régimen franquista. Informe sobre la persecución de la lengua y la cultura catalanas por el régimen del general Franco (1ª parte)*, Barcelona, Blume, 1979.
- CABALLÉ, A., «Memorias y autobiografías escritas por mujeres (Siglos XIX y XX)», *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, V, *La Literatura escrita por mujer (del S. XIX a la actualidad)*, I. M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos, 1998, págs. 111-138.
- DERRIDA, J., *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.
- GRACIA, J., *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- KRISTEVA, J., *El texto de la novela*, J. Llovet (trad.), Barcelona, Lumen, 1970.
- MARTÍN GAITE, C., «Una niña rebelde», *Ensayos II, Ensayos literarias, Obras Completas V*, J. Teruel (ed.), Madrid-Barcelona, Espasa-Círculo de Lectores, 2003, págs. 844-845.
- MOIX, A. M^a, *24 horas con la Gauche Divine*, Barcelona, Lumen, 2014.
- MONTERO, R., *Crónica del desamor*, Madrid, Debate, 1979.
- NICHOLS, G.C., *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España Contemporánea*, España, Siglo XXI, 1992.
- NIEVA DE PAZ, P., *Narradoras Españolas en la Transición Política (Textos y contextos)*, Madrid, Fundamentos, 2004.
- PEIRÓ MARTÍN, I., *Historiadores en España. Historia de la Historia y memoria de la profesión*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.
- RIERA, C., «Te deix, amor, la mar com a penyora», *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Barcelona, Laia, 1984 [1975].
- ROIG, M., *La hora violeta*, Barcelona, Edicions 62, 1980.
- SIMMEL, G., *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1998.
- TERUEL BENAVENTE, J., «Representación del lesbianismo en la narrativa de la Transición democrática», *La mujer ante el espejo: estudios corporales*, M. J. Zamora Calvo (coord.), Madrid, Abada, 2013, págs. 183-201.
- TUSQUETS, E., *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- *Correspondencia privada*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- *Confesiones de una vieja dama indigna*, Barcelona, Bruguera, 2009.

- TUSQUETS, E., *Habíamos ganado la guerra*, Barcelona, Bruguera, 2008.
— *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, Bruguera, 2012.
- ZAMBRANO, M., *Islas*, J. Luis Arcos (ed.), Madrid, Verbum, 2007.
- ZAVALA, I. M., «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico», *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, I, *Teoría feminista: discursos y diferencia*, M. Díaz-Díocaretz e I. M. Zavala (coords.), Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 27-76.

CAPÍTULO 9

El cuerpo (textual) de Lina Meruane

JUAN PABLO MARCOLETA HARDESSEN

Universitat Autònoma de Barcelona

En virtud de las características del XIII Congreso Internacional ALEPH acerca de la «Geopoética: El espacio como significante y significado en la literatura hispánica» y de la autora que se presenta, Lina Meruane, es necesario realizar una breve presentación no solo de su trabajo, sino además de la escritora misma.

Lina Meruane Boza es una autora chilena que nace en la capital, Santiago, allá por el año 1970. Su mundo se ha visto enmarcado en el ámbito de las letras de distinta índole tanto en lo profesional como en el desarrollo de su obra que veremos a continuación. Es periodista de profesión y hasta las fechas del Congreso se encuentra realizando clases de Cultura Latinoamericana en Nueva York, donde además, reside hace más de dieciséis años.

Su producción literaria ha sido escrita en lengua española, sin embargo, cuenta con la interesante particularidad de ser traducida al inglés, italiano, portugués, alemán y francés. Como consecuencias de lo anterior, ha llevado a su autora a recibir varios reconocimientos que destacan su trabajo profesional, entre los que se encuentran: Premio a la Mejor Novela Inédita 2006 por *Fruta podrida* por el Consejo Nacional de Cultura y las Artes de Chile; Premio Anna Seghers; Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2012 por *Sangre en el ojo*; Premio Instituto de Cultura Chileno-Árabe por *Volverse Palestina*; Premio Cálamo Otra mirada 2015 por *Fruta podrida*, otorgado en Zaragoza.

Dejando laureles a un lado, nos adentramos en especificar el presente trabajo en tres de sus obras y que no han sido escogidas al azar, sino más bien, presentan una unificación que se establecerá con el título del presente artículo. Para ello,

nos centraremos en las obras: *Las Infantas*, producción de 1998; *Fruta Podrida*, presentada a público el año 2007 y que vio la luz tras la obtención de la Beca Guggenheim (creada en 1925); y *Volverse Palestina*, obra que si bien aparece a modo de crónica el 2014, también lo hace como crónica-ensayo el 2015, características que se detallarán más adelante.

Cuando titulamos «El cuerpo (textual) de Lina Meruane» se presentan dos singularidades, la primera de ellas muy elemental pues es de Lina de quien se realiza esta breve investigación, pero también la idea es rescatar ese «cuerpo textual» y, a través de este, ver el «alma» de su autora, vale decir, librar de la presencia lo que dice su esencia. Además de dar cuenta de cómo, leyendo el cuerpo de diversas maneras, percibimos una realidad sobre la base de una perspectiva diferente.

Cabe destacar además, que las tres obras escogidas han sido seleccionadas de acuerdo a particularidades de dos ámbitos: uno de ellos temporal; otro de ellos, estructural. A saber, así como pertenecen a décadas de producción distintas, ello implica que la visión, madurez y/o experiencias de su autora también se encontraban en una perspectiva diferente la una de la otra. Sin embargo, es importante destacar que en cuanto a forma y estructura narrativa existen variaciones de producción; así tenemos: *Las Infantas* es un libro de cuentos, *Fruta Podrida* es una novela y *Volverse Palestina* es un texto crónico-ensayístico bajo una línea periodística, si así se prefiere. Es por ello que, entonces, estando frente a «prosa», cada una de estas —cada libro— posee su propia particularidad.

Para ordenar el presente documento, lo dispondremos en tres núcleos esenciales, cada uno de ellos con un tipo de producción, para así examinarlos y comentarlos de manera individual y personalizada. Así también, para revisar una visión generalizada en la etapa final.

Las Infantas es un texto relativamente breve que supera las cien páginas de totalidad. Si bien tiene la característica de ser un libro de «cuentos» bajo el concepto genérico e histórico que ya todos conocemos —relatos breves, pocos personajes que participan, el desarrollo es sobre la base de una acción principal, etc.—, presenta una singularidad sugestiva de analizar. Es interesante, entonces, comenzar esquematizando lo que se expone para una mayor aclaración.

Si observamos el índice del libro nos damos cuenta que los títulos de los cuentos están escritos en dos tipografías diferentes, una de ellas en «tipografía redonda» y la otra en *letra cursiva* como se presentan aquí, además de estar intercalados los unos y otros: Reina de Piques; *Desde la espesura del bosque*; De mano en mano; *La pensión, cualquier noche*; Cuerpos de papel; *Departamento urbano*; Cuenca vacías; *Tabloides en el quiosco*; Hermanastras.

Lo anterior es el primer elemento a destacar en cuanto a la nueva estructura literaria que ha adoptado Meruane, puesto que lo expuesto tiene una razón de ser. Cada uno de los cuentos que se encuentran transcritos con «tipografía redonda» como «Reina de piques» o «De mano en mano» son textos que tienen una independencia absoluta el uno del otro. Son textos de lectura individual y no están,

necesariamente, interrelacionados entre sí. Cada uno de los textos expuestos a modo de ejemplo presenta las características propias del cuento en tanto subgénero narrativo, pues presentan un inicio, un desarrollo y un cierre además de los elementos ya mencionados en cuanto a brevedad, cantidad de personajes y acción central. Sin embargo, los textos que se presentan con *tipografía cursiva* sí tienen una conectividad entre sí, puesto que del título *Las Infantas* se reconoce a dos personajes hermanas, Blanca y Greta, a quienes les suceden aventuras presentadas de manera independiente en cada cuento, pero con un hilo conductor a lo largo de toda la obra; por ello se comprende que en *La espesura del bosque* a las hermanas les suceda algo distinto que en el *Departamento urbano*.

Los relatos que denominamos «independientes» presentan la característica de un lenguaje directo y en oportunidades fuerte o violento, con finales inesperados y jugando entre el suspenso y lo unimaginable. Los textos que denominamos como «continuos» son una muestra esencial de la narrativa de Meruane. La denominación «cuentos» (y de *Infantas*) no los hacen ser textos para niños como erróneamente se tiende a asociar el género, sino todo lo contrario, están hechos para reconocer una madurez y un proceso de crecimiento. No obstante, la narrativa está construida sobre los cimientos de Perrault: las niñas perdidas en el bosque, la búsqueda de una independencia y el alejamiento del hogar restrictivo de los adultos, e incluso los subtítulos —que rememoran desde textos medievales hasta los barrocos—, por ejemplo, *De la espesura del bosque (de cómo Greta encuentra compañía)* o aquel que indica *de cómo se enfiestan en la ciudad*.

En este sentido, al ser una de sus primeras obras, se observa una literatura experimental, donde se permite escapar estilísticamente de un libro tradicional de cuentos. Lo anterior también es importante de destacar, puesto que en Lina se observa aquello de [hay] «una ordenación de la narrativa chilena escrita en los últimos veinte años a partir de cuatro territorios: el realista, el experimentalista, el subgenérico y el híbrido»¹. Si bien pareciera que esta primera clasificación se enmarcara dentro de lo experimentalista, lo interesante es que, avanzado el presente trabajo, veremos cómo Meruane viaja a una conceptualización más bien híbrida.

Bajo este parámetro, observamos que el proceso de crecimiento pasa a ser una de las formas de leer el cuerpo, porque en el caso de la feminidad, el traspaso de niña a mujer ha resultado ser, histórica y culturalmente, un proceso de gran significación que no ahondaremos necesariamente en esta ocasión. Sí es importante identificar que «no se puede decir lo que es una mujer, sencillamente porque en cada momento de la historia es algo diferente»². Ahora, «la mujer se ha encontrado durante siglos siendo uno de esos individuos privado de identidades. Mejor dicho, con una sola identidad: la de ser mujer. Privada, en consecuencia,

¹ M. Areco, «Cartografía de la novela chilena reciente», *Anales de literatura chilena*, Santiago, año 12, núm. 15, junio 2011, pág. 179.

² M. Larrauri, «Incorporables», *Las huellas de Foucault en la historiografía*, Barcelona, Icaria, 2011, pág. 221.

de la posibilidad de elegir lo que quería ser, privada de autonomía»³, sin embargo, en *Las Infantas* se aprecia la búsqueda de esa identidad, de esa maduración. Por otra parte, se apela a un tipo de producción que podría enmarcarse en la siguiente categorización: la también escritora chilena Pía Barros establece que no es lo mismo la escritura femenina que la feminista⁴. Siguiendo esta misma línea, en Lina no hay lo que Giovanna Minardi llama *feministas institucionalizadas* en oposición a *feministas de valores familiares*⁵. Bajo estos parámetros la escritura de Lina es una producción más bien femenina: escritura de mujeres y no, necesariamente, para mujeres; escritura de lo femenino y no, necesariamente, de los valores de lucha feminista. En ese sentido, podemos entender que el cuerpo se lee para todos y por todos. Comprendemos a su vez que somos iguales con nuestras propias diferencias, porque «la naturaleza no es un diseño, no tiene finalidades. Cuando se dice “la mano se hizo para agarrar” se enuncia una falsedad desde el punto de vista darwinista»⁶.

Fruta Podrida ya tiene una breve descripción más arriba, aunque podamos agregar, anecdóticamente, que tuvo en sus orígenes la semilla de ser un libro de cuentos, sin embargo, estos fueron adquiriendo forma hasta la publicación final con las características propias de una novela. En el caso de la presente, así como en otra de sus novelas que recibe por nombre *Cercada*, la dictadura militar chilena (1973-1989) es el telón de fondo de la obra, aunque es importante destacar la siguiente apreciación: podríamos llamarla una escritura de dictadura de Segunda Generación. Lo antes descrito significa una escritura de quienes no vivimos *in situ* el golpe militar y los hechos que se concretaron ese primer año o esos primeros meses, sino más bien, una visión de quienes crecimos en dictadura, de quienes somos hijos de los involucrados inmediatos y de quienes se contextualizan de mejor forma en aquella época.

De acuerdo a lo anterior y en relación a lo que se expone como temática de congreso respecto de la geopolítica del cuerpo, *Fruta Podrida* es una obra en donde [el cuerpo] «es una forma de pensar lo político»⁷, porque «el cuerpo es el lugar donde converge la carne, el espíritu, la materia y el significado. Por consiguiente, el cuerpo es en sí mismo una suerte de significante»⁸.

Si bien la obra se estructura sobre la base del número cuatro: cuatro partes, cuatro narraciones, cuatro estaciones; se vive en el eje de dos personajes centrales. Dos hermanas que tienen diversa manera de ver el mundo. Una de ellas, la

³ V. Camps, *El siglo de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 88.

⁴ Considere el lector crédito a quien escribe; puesto que dicha categorización surge de una conversación personal con la autora mencionada, imposible de citar.

⁵ G. Minardi, «El feminismo latinoamericano al margen del discurso hegemónico occidental», Este que ves, *engaño colorido: literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, Barcelona, Icaria, 2012, pág. 367.

⁶ M. Larrauri, ob. cit., pág. 215.

⁷ L. Meruane, Lina, «Cercada y Fruta Podrida: dos modos de lo político», Universidad Autónoma de Barcelona, (conferencia celebrada el 07-03-2016).

⁸ T. Eagleton, *La novela inglesa, una introducción*, Madrid, Akal, 2005.

menor, además de ser personaje central, tiene la característica de ser diabética, vale decir, es un personaje de sangre dulce, muy dulce, que finalmente se irá pudriendo con el tiempo y que se abstiene de todas las posibles mejorías que le indica su hermana mayor para que pueda salvarse y, naturalmente, no morir. Michel Foucault⁹ habla acerca de que las políticas se «inscriben» en los cuerpos, así tenemos políticas alimentarias, políticas de cuerpos, de carnes, de vicios, incluso de drogas; y es por medio de estas que vemos cómo nuestro cuerpo se circunscribe en ellas. Dicho de modo más sencillo, las políticas también se introducen en nuestros cuerpos afectándonos, como se ve de manifiesto en la obra. Por ello, no es de extrañar que «hoy debemos de entender el cuerpo como el lugar de inscripción del discurso y devolverle su protagonismo, restituirlo, restaurarlo y comprender que se encuentra en un constante movimiento y en relación directa con la identidad»¹⁰.

A lo largo de la obra se va comprendiendo que «la enfermedad produce la división del ser humano, su desdoblamiento»¹¹, en este sentido, el sangramiento, la herida puede ser asimismo una forma de rebeldía, de desobediencia, de insubordinación, así como se reconoce que «la metáfora de la cicatriz es una de las estrategias retóricas más acertada para dar cuenta de ese cuerpo escrito, sellado con la narración del pasado».

Si lo vemos bajo esa perspectiva, el cuerpo sano no da pie a reflexión. Como el pez en el agua que no sabe que se encuentra en ella hasta que sale, en nuestro caso, el cuerpo enfermo se ve. El cuerpo enfermo da cuenta que tiene que atender(se). Tal vez así puede leerse si razonamos que «si el cuerpo es referencia, si somos cuerpo, si a través de él nos exponemos ante el mundo ¿cómo hemos sido capaces de gestionarlo? En un mundo en el que los cuerpos están constreñidos en ideales de morfología que conllevan, además, deseos tipificados, establecidos, y ante el binarismo existente hombre/mujer, entre tantos otros ¿cómo actúan los cuerpos cuando los pares obvios y sus deseos no coinciden? ¿enferman, se reprimen, se cierran, se apagan?»¹²

Volverse Palestina conlleva, ya desde su título, una percepción del «verse en». Veamos el porqué: pareciera que con dicho título, se pensara en una idea de retorno, de regreso para «volverse a Palestina», leyendo el texto con una preposición imaginaria que indica el «ir hacia». Sin embargo, la idea es algo diferente.

⁹ En A. Sossa, «Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo», *Polis, Revista Latinoamericana*, 2011.

¹⁰ M. Gama, «Cartografía de las fronteras: los cuerpos desobedientes en el cuento “Noche” de Héctor Manjarrez», *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, D. Falconi y N. Acedo (eds.), Barcelona, UOC, 2011, pág. 225.

¹¹ M. A. Palaisi-Robert, «María Luisa Puga y la textualizac(e)ión del cuerpo enfermo de la mujer», *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, D. Falconi y N. Acedo (eds.), Barcelona, UOC, 2011, pág. 319.

¹² N. Almada, «El deseo se hace cuerpo. Un recorrido por el deseo de los personajes de *La pasión* de Jeanette Winterson», *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, D. Falconi y N. Acedo (eds.), Barcelona, UOC, 2011, pág. 85.

Desde las primeras páginas se atiende al verbo «regresar» del mismo modo como se apela al verbo de «volver», pero este viaje en particular va más allá de lo físico.

El presente texto está estructurado en dos partes fundamentales. La primera de ellas en el formato de crónica donde cuenta cuáles fueron los periplos para llegar a una tierra a la que, en realidad, nunca había ido. Encontrarse con familiares lejanos y retomar la idea, probablemente inconsciente en sus inicios, de la construcción del «yo» y del «de dónde vengo». En definitiva, una construcción de identidad que se apreciará a lo largo de toda la narración. Pero además de ello, también existe una segunda parte de ensayo, donde se observa a una Lina que entra en la biblioteca y se informa para producir un texto ensayístico.

Bajo esta faceta más periodística se vive una escritura del «yo», pero no bajo una razón de ser autobiográfica del Romanticismo o el yo de Rousseau, aunque tampoco una perspectiva del xvii cronista (yo soldado, yo mujer que relato), sino como una construcción de una realidad sobre la base de la identidad. Por ello, «llegar a ser lo que se es o llegar a ser uno mismo significa tener autonomía, crearse una identidad constituida por el complejo de atributos que han ido formando el yo»¹³.

Y ese *yo* se construye por medio de ese viaje, de esa identificación, a sabiendas que «el concepto de los orígenes significa [...] el mínimo de condiciones necesarias y suficientes para la distinción de las actividades preculturales en contraposición con las culturales»¹⁴.

Ahora bien, esa construcción de identidad se hace en virtud de la palabra, elemento que se da de manera muy potente en el texto, contraponiendo esencias similares a «El discurso dominante impone los valores aceptados de los signos ideológicos. Cada vez que los miembros de la comunidad lingüística enuncian, ratifican la existencia del discurso dominante»¹⁵. Porque es por medio de la palabra que nos hacemos (nos construimos), así como «la simplicidad de hablar, la palabra sin pretensiones o sin adornos, la palabra directamente veraz [...] nos conducirá a la verdad de nosotros mismos»¹⁶.

Es por eso que en esa lucha de lugares, lugares cambiados de nombre que ya no les pertenecen a los palestinos, se ven situaciones como «resulta significativo que cuando se pregunta a un palestino por su origen suele responder con el lugar de donde era su familia en 1948 y rara vez con el lugar donde vive hoy en día»¹⁷. En este sentido, a través del texto se observa que «la palabra» adquiere un mayor valor significativo, puesto que «los sionistas más sagaces comprendieron que era indispensable transformar el lenguaje. Fundar un espacio exigía

¹³ V. Camps, ob. cit., pág. 84.

¹⁴ M. Bovin, et. al., *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*, Buenos Aires, Universitaria, 1998, pág. 117.

¹⁵ A. Raiter, *Lenguaje y sentido común*, Buenos Aires, Biblos, 2003, pág. 175.

¹⁶ M. Foucault, *El coraje de la verdad, el gobierno de sí y de los otros. Cursos del Collage de France*, H. Pons (trad.), Madrid, Akal, 2008, pág. 75.

¹⁷ V. Currea Lugo, *Palestina, entre la trampa del muro y el fracaso del derecho*, Barcelona, Icaria, Barcelona, 2005, pág. 67.

hacer desaparecer el pasado (el propio y el ajeno) borrando los viejos nombres e instituyendo nombres nuevos»¹⁸. El poder de la palabra expresado en esta crónica-ensayo da cuenta de un conflicto que va mucho más allá de la situación de guerra, a la historicidad de un problema que cada estado o nación plasma con su propia terminología y que pareciera no tener fin. Es por esta misma razón que a la autora llame la atención y exponga que «entre las páginas encuentro esta frase suelta pero poderosa de un sociólogo francés “el fascismo empieza no con las atrocidades, sino con una determinada manera de hablar, de plantear los problemas” (Jean Baubérot)»¹⁹.

En *Volverse Palestina* se aprecia el sentido (y la fuerza y la significación de la palabra), pero esta también está muy ligada al cuerpo, a esta geopolítica del título: las palabras hieren, enmarcan, encasillan, crean guetos, niegan identidad... y la historia nos ha tristemente enseñado que los guetos matan primero el alma y después los cuerpos.

Acercándonos a la etapa final del presente trabajo y, habiendo establecido concepciones y análisis de las obras en cuestión de manera individual y parcializada; resulta necesario destacar en algunos aspectos observaciones generales de las obras y su autora. Bajo la lente de las nuevas direcciones de la literatura contemporánea, se destaca y valora la relación literaria multifacética de Lina Meruane, produciendo y mostrando perspectivas en cuentos, novelas y ensayos, demostrando así que las direcciones que se pueden tomar para plasmar, por medio de la palabra, idearios, nociones, narraciones o defensas, no pasan únicamente por la producción de un determinado tipo de elemento, para así *catalogarse* en una determinada área de producción.

Por otra parte, esperamos demostrar, en mejor medida, que una de las formas de leer el cuerpo es su *participación* política, puesto que pasa a ser un elemento constitutivo de nuestro sistema social, quizás en oportunidades sin darnos cuenta siquiera.

En estos aspectos, y según Beatriz Ferrús (2015), es posible distinguir en Lina Meruane tres ramas literarias básicas y fundamentales: *a)* mujer y feminidad, *b)* cuerpos y enfermedad, y *c)* rama periodística-política. Es evidente que, tras esa clasificación esencial, podemos ahora subrayar que cada una de las obras expuestas se enmarca dentro de dicha categorización. Respetando el orden correspondiente, tenemos, evidentemente, *a)* *Las infantas*, *b)* *Fruta Podrida*, y *c)* *Volverse Palestina*.

Para terminar, es interesante la apreciación de: «Variada y múltiple, la narrativa chilena reciente, la de la posdictadura, ha continuado tradiciones existentes y todavía vigentes al mismo tiempo que ha buscado nuevos formatos; ha representado subjetividades conocidas y dado espacio a otras emergentes; y ha planteado cuestiones del mundo colectivo y del ámbito de lo privado, resemantizando

¹⁸ L. Meruane, *Volverse Palestina*, Barcelona, Random House, 2014, pág. 139.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 125.

temáticas y descubriendo nuevas miradas que multiplican las perspectivas y los modos de expresión»²⁰.

Analizar tres obras en este breve espacio es tarea compleja, no obstante, quedan las puertas abiertas para profundizar en ellas de manera conectada (su estilo literario) o por ideas independientes (cada texto por separado).

A modo de reflexión:

Tras los conceptos de «transgenérico» y «transfronterizo» habita una polise-mia, pues si lo «trans» apunta a aquello que «atraviesa», que «recorre» espacios múltiples, lo «genérico» nos remite al debate de los géneros literarios, entre disciplinas, pero también al binomio sexo/género; al tiempo que lo «fronterizo» no solo alude a la «frontera» en sentido geopolítico, sino también metafórico, las fronteras pueden ser «genéricas». Por tanto, ¿qué queremos decir cuando aplicamos estos términos? Muchas cosas y ninguna, con ello apuntamos a la praxis experimental, de mezcla de géneros y de disciplinas (historia/literatura, teoría/literatura)²¹.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMADA, N., «El deseo se hace cuerpo. Un recorrido por el deseo de los personajes de *La pasión* de Jeanette Winterson», *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, D. Falconi y N. Acedo (eds.), Barcelona, UOC, 2011.
- ARECO, M., «Cartografía de la novela chilena reciente», *Anales de literatura chilena*, Santiago, año 12, núm. 15, junio 2011, págs. 179-186.
- BOIVIN, M. et. al., *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*, Buenos Aires, Universitaria, 1998.
- CAMPS, V., *El siglo de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1998.
- CURREA-LUGO, V., *Palestina, entre la trampa del muro y el fracaso del derecho*, Barcelona, Icaria, Barcelona, 2005.
- EAGLETON, T., *La novela inglesa, una introducción*, Madrid, Akal, 2005.
- FERRÚS, B., «Sirenas, salvajes y mitologías de género en la narrativa de Cristina Rivera Garza», *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*, Usandizaga y Ferrús (eds.), Barcelona, 2011, págs. 108-117.
- «Principios y Métodos» (cátedra), en *Máster en Lengua Española y Literatura Hispánica y ELE*, Barcelona, curso 2015-2016.
- FOUCAULT, M., *El coraje de la verdad, el gobierno de sí y de los otros. Cursos del Collage de France*, Gros (ed.), H. Pons (trad.), Madrid, Akal, 2008.

²⁰ M. Areco, ob. cit., pág. 180.

²¹ B. Ferrús, «Sirenas, salvajes y mitologías de género en la narrativa de Cristina Rivera Garza», *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*, Usandizaga y Ferrús (eds.), Barcelona, 2011, págs. 108-117.

- GAMA, M., «Cartografía de las fronteras: los cuerpos desobedientes en el cuento “Noche” de Héctor Manjarrez», *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, D. Falconi y N. Acedo (eds.), Barcelona, UOC, 2011.
- LARRAURI, M., «Incorporables», *Las huellas de Foucault en la historiografía*, Val y Gallego (eds.), Barcelona, Icaria, 2011.
- MERUANE, L., «Cercada y Fruta Podrida: dos modos de lo político», Charla organizada por el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona, (celebrada el 07-03-2016).
- *Volverse Palestina*, Barcelona, Random House, 2014.
- MINARDI, G., «El feminismo latinoamericano al margen del discurso hegemónico occidental», Este que ves, *engaño colorido: literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, Bolognese, Bustamante y Zabalgoitia (eds.), Barcelona, Icaria, 2012.
- PALAISSI-ROBERT, M. A., «María Luisa Puga y la textualizac(i)ón del cuerpo enfermo de la mujer», *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, D. Falconi y N. Acedo (eds.), Barcelona, UOC, 2011.
- RAITER, A., *Lenguaje y sentido común*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- RAMOS, B., «Corpoescritura: Luisa Valenzuela o la narración del cuerpo femenino», *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, D. Falconi y N. Acedo (eds.), Barcelona, UOC, Barcelona, 2011.
- SOSSA, A., «Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo», *Polis, Revista Latinoamericana*, 2011, <https://polis.revues.org/1417> 2011, (consultado el 15-11-2015).

CAPÍTULO 10

Un retrato del conflicto vasco a través de las obras de Raúl Guerra Garrido, Bernardo Atxaga, Fernando Aramburu y J. Á. González Sainz

M.^a DEL MAR GARCÍA REINA
Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge de la necesidad de reflejar el conflicto vasco a través del mundo de la literatura. Teniendo en cuenta que la Literatura es un reflejo cultural de la condición y la naturaleza de una sociedad, el análisis literario es uno de los campos que nos pueden ayudar a entender los conflictos y los cambios operados en la sociedad.

Este trabajo pretende dar visibilidad a la literatura sobre terrorismo, a la vez que ser un pequeño impulso para aquellas personas que decidan, en algún momento, adentrarse en el conocimiento de unos autores y unas obras dedicadas a retratar la complejidad de ese conflicto. En nuestra selección destacan las obras de Raúl Guerra Garrido, Fernando Aramburu, Bernardo Atxaga y J. Á. González Sainz. Sus obras permiten profundizar y ampliar el horizonte de comprensión de lo ocurrido en el País Vasco durante la vigencia de ETA, introduciendo variantes críticas sobre el sentido común que tiende solamente a la división entre víctimas y verdugos.

RAÚL GUERRA GARRIDO, *LECTURA INSÓLITA DE EL CAPITAL*

Raúl Guerra Garrido (Madrid, 1935), escritor brillante, impactó con su obra *Lectura insólita de El capital* (1977), al tomar como asunto central el terrorismo nacionalista vasco. A partir de esta obra Guerra Garrido iniciará una constante en su obra: la situación política del País Vasco¹.

Guerra Garrido en *Lectura insólita de El Capital* nos traslada al Euskadi de los años 70, donde cuenta la historia de un secuestro, a manos de ETA, de un pequeño empresario guipuzcoano (Lizarraga, vecino de una población ficticia Gipuzkoana de nombre Eibain) y de las múltiples reacciones de las gentes del lugar afectadas por ese secuestro, cuyas voces evocan la historia pasada (desde la guerra civil de 1936 a la muerte de Franco), acusan, aprueban, vuelven la cabeza, fingen, esquivan o calculan los efectos del acto terrorista. En pleno cautiverio, Lizarraga, reflexiona sobre su pasado y sobre la situación de inseguridad que su situación de amenaza y prisión provoca. En su aislamiento, llena su tiempo sumergiéndose en la lectura del único libro que le han dejado sus captores, una edición abreviada de *El capital* de Karl Marx.

En esta obra el autor da voz a todo el mundo (amigos, compañeros de trabajo o de sociedad, familiares, políticos, banqueros o incluso los miembros de ETA), y gracias a ello sale una interesante amalgama de historias, de puntos de vista, de opiniones sobre la situación económica, social y política del país.

BERNARDO ATXAGA, *EL HOMBRE SOLO Y ESOS CIELOS*

Joseba Irazu Garmendia (Asteasu, País Vasco, 1951) firma su producción literaria bajo el pseudónimo de Bernardo Atxaga. Atxaga, reconocido escritor, trata temas de la realidad vasca contemporánea e histórica en obras como *El hombre solo* y *Esos cielos*.

El hombre solo (1993) es una novela ambientada en el verano de 1982, en plena celebración en España del mundial de fútbol. Junto a sus ex compañeros de la lucha armada, Carlos trabaja como panadero en un peculiar hotel (situado a las afueras de Barcelona), en el que se aloja la selección polaca de fútbol. En ese lugar, los antiguos miembros de la organización han rehecho sus vidas, han olvidado su pasado, han madurado y han cambiado, no hablan del pasado y de los errores que cometieron, solo quieren olvidar. Pero Carlos no ha podido olvidar el pasado, convive con las voces del pasado —la voz de su amigo Sabino muerto en un tiroteo, la voz de su hermano y la voz de su conciencia— que lo castigan constantemente. Carlos intenta revivir los viejos tiempos participando en una última acción de la lucha armada, sin sospechar

¹ Otras obras del autor relacionadas con este tema son: *La costumbre de morir* (1981), *La carta* (1990), *La soledad del ángel de la guarda* (2007), *Quien Sueña Novela* (2010).

que esa acción tendrá graves consecuencias para la gente que le rodea y para sí mismo.

En esta obra, Atxaga consigue retratar con habilidad el microcosmos de la exmilitancia y el compromiso enfermizo hasta las últimas consecuencias. Carlos es ese hombre solo, destrozado por la lucha e incapaz de seguir viviendo.

Esos cielos (1995) destaca por ser una novela estructurada en torno a un personaje, Irene, donde nos retrata el viaje de vuelta, lleno de incidencias, de esta ex etarra arrepentida, desde su salida de la cárcel hasta su llegada a Bilbao, en autobús. La narración se desarrolla en los dos días posteriores a la salida de la cárcel y el espacio predominante es el autobús donde viaja la protagonista. La simbología del cielo jugará un papel clave en la obra, ya que refleja los estados de ánimo de la protagonista, su soledad y su incertidumbre ante un futuro incierto.

La descripción de la protagonista se da en pequeños trazos, treinta y siete años, menuda, de expresión seria y con una vida al margen de los estándares convencionales de la época: convivió con un hombre sin casarse con él, decidió no tener hijos, se divorció, ingresó en la organización armada y abandonó la organización para reinsertarse.

Atxaga muestra cómo la reinsertión de Irene se vislumbra complicada, todo está en su contra (la policía quiere obligarla a cooperar como informante; la organización, que la considera una traidora; y su familia, que le reprocha sus malas elecciones), incluso ella misma, que duda y se reprocha constantemente por su pasado.

FERNANDO ARAMBURU, *LOS PECES DE LA AMARGURA* Y *AÑOS LENTOS*

El escritor Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959) es considerado como uno de los narradores más destacados de la actualidad. Su estilo literario, depurado y cuidado, ofrece al lector una escritura clara y precisa. Asimismo, es un escritor comprometido que ofrece en sus ficciones pedazos de la vida cotidiana, tanto terribles como divertidos, en los que reconocemos detalles de nuestra propia existencia y de nuestra realidad. Las obras más representativas y descarnadas de Aramburu sobre el terrorismo son *Los peces de la amargura* (2006), *Años lentos* (2010) y *Patria* (2016). En nuestro trabajo nos centraremos en el análisis de las dos primeras obras.

Los peces de la amargura (2006), una obra que contiene diez relatos sobre la violencia en el País Vasco², considerada una obra maestra, donde se enfocan sin tapujos, desde ángulos diferentes y con gran variedad de matices, las repercusiones del terrorismo en el País Vasco.

Aramburu en casi todos los relatos practica una aproximación indirecta a las historias de violencia y sufrimiento que le interesa contar, mediante puntos

² A. Rivas Hernández, 2009, «Modos de contar la barbarie en *Los peces de la amargura*, de Fernando Aramburu», *Letras de Deusto*, 2009, vol. 39, núm. 125, octubre-diciembre, págs. 223-231.

narrativos muy diversos: la perspectiva de un familiar («Los peces de la amargura», «Maritxu», «El hijo de todos los muertos»), la confesión al hijo todavía por nacer («Lo mejor eran los pájaros»), los recuerdos de infancia y de juventud que contrastan con la dureza de la vida presente («Golpes en la puerta»), la carta («Informe desde Creta»), el relato a través de la voz de un narrador cuya relación con el caso solo se revela al final («Madres»), o incluso la narración desde la perspectiva de personas marginalmente relacionadas con las víctimas («La colcha quemada», «Después de las llamas»). «El enemigo del pueblo», uno de los relatos más destacados, reconstruye los últimos días en la vida de un hombre injustamente acusado de chivato.

En resumen, *Los peces de la amargura* muestra las vidas truncadas de aquellos que sufren los atentados, la sumisión de muchas víctimas directas e indirectas al silencio y a la invisibilidad, por obra de la presión del ambiente y de un cierto sentido de culpa y de vergüenza y de negación de la realidad.

Otra de las obras destacadas de Aramburu es *Años lentos* (2010), donde cuenta la historia de una familia vasca humilde a finales de los años sesenta (concretamente, entre los años 1968 a 1971), una época crucial en que languidece la dictadura y emerge el terrorismo independentista vasco³.

La novela arranca con la llegada de un joven de 8 años procedente de Navarra a casa de unos familiares a San Sebastián, debido a la imposibilidad que tienen sus padres de mantener a toda la familia. Los ojos de ese joven, Txiki, rebautizado así por su primo (Julen), serán los que guiarán toda la narración, convirtiéndolo en un observador privilegiado. La historia de esta modesta familia que vive a las afueras de San Sebastián y que padece, entre otras adversidades, el embarazo prematuro de la hija adolescente (Mari Nieves) y la huida de un hijo (Julen) a Francia para evitar su captura por mezclarse con activistas de ETA.

Lo notable de *Años lentos* es la capacidad de narrar de manera sencilla y con vidas nada extraordinarias, la situación que vivía el País Vasco en los últimos años del franquismo, con sus sueños y también con sus decepciones, con la aparición del extremismo y de los temores de una nueva época. A esto se añade que la novela intenta explicar la aparición de ETA, que juega un papel muy importante en la trama, recurriendo a tres factores: ambiente represivo, nacionalismo social e influencia de la Iglesia vasca.

³ En relación con la sangría que ha causado el terrorismo de ETA en España, Fernando García de Cortázar en su obra *Leer España. La historia de nuestro país* destaca las obras de los autores Raúl Guerra Garrido (*Lectura insólita de El capital*), Fernando Aramburu (*Los peces de la amargura*) y J. Á. González Sainz (*Ojos que no ven*) como una forma de asomarse a la «miedocracia» implantada por el nacionalismo en el País Vasco, véase: F. García de Cortázar, *Leer España. La historia de nuestro país*, Barcelona, Editorial Planeta, 2010, págs. 489-502.

J. Á. GONZÁLEZ SAINZ, *OJOS QUE NO VEN*

J. Á. González Sainz (Soria, 1956), escritor, ensayista, profesor y traductor, destaca por una de sus obras más representativas sobre el conflicto vasco: *Ojos que no ven* (2010), una novela corta, que trata, entre otras cosas, sobre la historia de una familia, el problema de la inmigración interior (a la que fueron sometidas tantas gentes en España), el desprecio al diferente, el fanatismo del nacionalismo y el terrorismo del País Vasco (y las complejidades que lo alimentan) y la pervivencia del hombre justo, moral e íntegro (representado en la figura de su protagonista Felipe Díaz Carrión).

En esta obra, González Sainz se centra en la vida del protagonista, Felipe Díaz Carrión, y la relación con su entorno, especialmente con su hijo mayor y su mujer. Felipe se verá obligado a emigrar del campo castellano a una población industrial del norte de España tras la quiebra de la vieja imprenta local donde trabajaba. Allí, en un ambiente enrarecido por la violencia terrorista, su mujer y su hijo mayor se distancian progresivamente de él para acercarse a los grupos independentistas más radicales del lugar.

Felipe Díaz Carrión afronta el desprecio, la petulancia, el asco y la repulsión de su hijo mayor, y las maneras bruscas y coléricas de su esposa, que acabará abandonándolo. Este hombre solamente encontrará alivio en su hijo pequeño. Tras el secuestro del empresario dueño de la fábrica y la posterior venta de esta a una multinacional, Felipe Díaz Carrión se acoge a un plan de prejubilaciones y regresa a su tierra natal. Una vez allí se enterará que su hijo mayor es un etarra con delitos de sangre, pero aún así decidirá ir a visitarlo a la cárcel para hablarle. Esta visita lo deja marcado y lo hunde en un sentimiento de culpa, que lo lleva al borde del suicidio, pues contempla con horror la falta de arrepentimiento de su hijo: «¡Total por un madero de mierda! –empezó a gritar puesto en pie–, ¡por un maestrillo de mierda o un cagatintas tan mierdoso como tú, calzonzos de mierda, don nadie, que eres un don nadie y un facha y lo serás siempre!»⁴

Sin duda, lo interesante de la novela está en su eje trágico: la descomposición y la destrucción de una familia, donde el enfrentamiento no tiene lugar solamente entre bandos exteriores, sino dentro de la propia familia (hijo contra padre, esposa contra esposo y hermano contra hermano). Otra parte de esa tragedia recae en el padre que ve crecer a su hijo y convertirse en un extraño y se echa las culpas por su silencio, por no haber intervenido más.

CONCLUSIÓN

Todas ellas son novelas interesantes, tanto por su originalidad formal como por su ambientación. Es muy interesante ver en cada una de ellas cómo se in-

⁴ J. Á., González Sainz., *Ojos que no ven*, Barcelona, Anagrama, 2010, pág. 132.

sertan dos vertientes, el recuerdo y la memoria, en la que destacan la fidelidad o recreación de unos hechos, según los casos, y la creación literaria por otro.

En cada una de estas obras contemplamos que la voluntad de estos autores es dar cuenta del conflicto vasco y la barbarie etarra dando voz a hombres y mujeres anónimos, sus vidas, amores, decisiones y penalidades. Son, por tanto, ejemplos que demuestran cómo la literatura puede ayudar a recordar, al ser capaz de convertirse en un discurso portador de valores que trascienden lo meramente estético.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU, F., *Los peces de la amargura*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006.
— *Años lentos*, Barcelona, Tusquets, 2012.
- ATXAGA, B., *El hombre solo*, Barcelona, Ediciones B, 1999 (1.^a edición de 1994).
— *Esos cielos*, Barcelona, Ediciones B, 1996.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F., «Los gritos del silencio», *Leer España. La historia literaria de nuestro país*, Barcelona, Editorial Planeta, 2010, págs. 489-502.
- GONZÁLEZ SAINZ, J. Á., *Ojos que no ven*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- GUERRA GARRIDO, R., *Lectura insólita de El Capital*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001 (1.^a edición 1977).
- RIVAS HERNÁNDEZ, A., «Modos de contar la barbarie en *Los peces de la amargura*, de Fernando Aramburu», *Letras de Deusto*, 2009, vol. 39, núm. 125, octubre-diciembre, págs. 223-231.

CAPÍTULO 11

El conflicto vasco desde el prisma del teatro documental: nuevas perspectivas dramáticas

ALBA MONTERO CRUZ
Universidad de Salamanca

El Teatro Documental ocupa en el panorama escénico contemporáneo un lugar destacado, pero difuso; su producción despunta, sobre todo, en períodos en los que se evidencian traumas sociales e históricos colectivos, así como en situaciones de indefensión ciudadana frente a las consecuencias de determinadas decisiones políticas o la violación de los derechos humanos. A través de la aplicación de una serie de recursos técnicos y textuales basados en su naturaleza transmedial, numerosos lugares comunes recurrentes en la historia del teatro realista contemporáneo pueden ser abordados desde una perspectiva crítica y alternativa. En la siguiente comunicación, se pretende demostrar cómo dicho teatro ha ofrecido una perspectiva novedosa al tratamiento del conflicto vasco en la escena de las últimas décadas a través del análisis de varias obras de gran impacto dramático.

INTRODUCCIÓN: EL CONFLICTO VASCO, UNA TEMÁTICA ESCASA SOBRE LAS TABLAS

El retrato del conflicto vasco en el teatro viene motivado principalmente por dos elementos: la crisis de identidad nacional y el terrorismo de ETA (1959-2011). Este conflicto ha tenido, desde la época del tardofranquismo, una repercusión supraterritorial; sin embargo, en pocas ocasiones ha sido ob-

jeto de tratamiento directo en la literatura dramática. En los años en los que la violencia etarra fue más sangrienta se registra un número muy limitado de piezas que tratan de manera directa o indirecta el conflicto; poco más de una treintena de obras en los cincuenta años de historia de la banda no puede dar lugar a una producción «fecunda», tal y como la califica la autora de uno de los pocos artículos que tratan globalmente la dramatización del terrorismo en el teatro español, Manuela Fox¹.

Esta escasez tiene una explicación muy sencilla y remite al contexto de producción en el cual era potencialmente peligroso poner en escena dichos textos; por una parte, la autocensura que se instaura deriva de la presión y el miedo a sufrir represalias (no hay que olvidar que el terrorismo ha sido el tema que más ha preocupado a los españoles durante décadas, según las encuestas del Centro de Investigaciones Sociológicas), y por otra, la inmediatez del conflicto hace que muchos autores y dramaturgos eviten ofrecer una perspectiva que no caiga en la visceralidad de los sentimientos que produce un atentado terrorista. Para tratar con altura un tema tan grave como este es necesario tiempo, conocimiento y aceptación de la nueva situación postraumática; esto es, un período de duelo colectivo. Ilustran esta afirmación testimonios y ejemplos compartidos a través de los medios de comunicación y de sobra conocidos, como el del director Javier Hernández Simón, que en 2014, tres años después del cese al fuego definitivo de ETA, estrenó en el Teatro Español una versión de *Los justos* de Albert Camus, adaptada al contexto etarra en 1979, tratando de centrar el conflicto de la tragedia en la escisión entre miembros de la banda tras un dilema moral. En varias entrevistas el director afirma que estuvo esperando a estrenar la obra más de una década, porque si lo hubieran hecho cuando ETA estaba matando no habría obtenido la respuesta crítica deseada por parte del público, ya que ponerse de un bando u otro, sumándole la crispación nacional, no permitía una lectura sosegada y crítica de la obra. Por otra parte, se cuenta con ejemplos de autores que se han escondido bajo pseudónimo para firmar sus obras. Por calidad y trascendencia, hay que citar a Koldo Barrena, autor de una trilogía premiada pero cuya puesta en escena ha sido anecdótica.

Carole-Anne Upton, al estudiar el tratamiento a través del Teatro Documental de un acontecimiento que guarda muchos paralelismos con ciertos episodios en la historia del independentismo vasco (especialmente con el escándalo de los GAL), el *Bloody Sunday* en Irlanda, da ciertas claves para entender la recuperación del conflicto en los escenarios. Esta señala que tanto la verdad como el recuerdo, como síntomas de la realidad histórica, continúan siendo puestos en tela de juicio en el presente y que la documentación oficial, lejos de llevar la marca de autoridad, es vista como sospechosa de ser proselitista².

¹ M. Fox, «Teatro español y dramatización del terrorismo: estado de la cuestión», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 20, 2011, págs. 13-37.

² C. Upton, «The Performance of Truth and Justice in Northern Ireland: the Case of Bloody Sunday», *Get real: documentary theatre past and present*, Alison Forsyt y Chris Megson (eds.), Londres, Pallgrave MacMillan, 201, pág. 179.

PERSPECTIVAS DRAMÁTICAS EN TORNO AL CONFLICTO VASCO

El teatro documental tiene una función elemental como espacio de debate después de un acontecimiento traumático: es un espacio donde es posible reparar ciertas heridas y donde grandes sectores y personajes pueden reivindicar su espacio perdido dentro de la sociedad. La crítica anglosajona reconoce varias funciones seminales de este tipo de teatro; destacan las seis a las que alude Carol Martin³: la reapertura de conflictos en los que la aplicación de la justicia sobre ellos aún no ha concluido; la creación de testimonios históricos alternativos; la recreación de un acontecimiento para acercar al público a una versión certera del acontecimiento (aunque, los autores de la posmodernidad reconocerán una imposibilidad de lograr un acercamiento a la verdad); la búsqueda de puntos en común entre autobiografía e historia y la elaboración de una cultura de lo oral en el teatro.

Una función destacada de lo documental tiene que ver con la teoría de la recepción; esto es, es necesario estudiar si la intención del dramaturgo es, en efecto, influir en un público dirigido y comprender el efecto que la escenificación de espectáculos creados en base a documentos orales y escritos tiene en él. El Teatro Documental, a pesar de su evolución y sus derivas posdramáticas, parte del teatro político marxista de los años 30; es decir, entronca con una tradición en la que las fuerzas en pugna del drama rompían la cuarta pared, con el fin último de que el espectador asumiera que el conflicto social que develaba la obra tenía trascendencia en su propia vida y que, por ello, tenía que ser protagonista de la resolución del mismo (la propaganda política, entonces, era mucho más evidente)⁴. El terrorismo es, también, un tema que fácilmente puede propiciar la ruptura de la cuarta pared y la implicación emocional del público. Los espectadores que acuden advertidos del carácter documental de las obras suelen intuir que aquello que van a experimentar en escena está directamente relacionado con una realidad próxima (histórica, política o social) que están tratando de entender.

La identificación del espectador con lo que ve en una obra documental no es estable, sino dinámica y fluida. Según algunos psicólogos como Jean-Pierre Meunier lo que se vea en escena dependerá de la propia experiencia vital del espectador. En realidad, el significado de una obra documental se produce a través de las diferentes relaciones que se establecen en los lenguajes dramáticos. En las elipsis, la interpretación fragmentaria de los actores o en los cambios de escena, el espectador crea relaciones en función, también, de sus propias experiencias e ideas previas. Como firme heredero del teatro épico de Brecht, esta corriente dramática evita la catarsis, para privilegiar el reconocimiento crítico.

³ C. Martin, «Bodies of Evidence», *The Drama Review*, 50, 3 (T19 Fall), 2011, págs. 12-13.

⁴ C. Vicente Hernando, *La escena constituyente, Teoría y Práctica del Teatro Político*, Madrid, Centro de Documentación Crítica, 2013.

a) *La perspectiva tradicional sobre el conflicto*

Hay una pauta común a la hora de tratar el conflicto vasco en el teatro de las últimas décadas. Son escasas las obras que se centran en el retrato de la barbarie y el dolor de las víctimas del incomprensible y cruel terrorismo de la banda ETA. En general, los dramaturgos se han empeñado en reflejar los posibles conflictos internos de los terroristas y ex terroristas que protagonizan sus obras, evitando, inteligentemente, la contraposición maniquea de las dos fuerzas en pugna que configuran el *agón* real: víctimas y victimarios. Tal y como recoge John P. Gabrielle en un artículo al respecto, los estudiosos de la lacra del terrorismo a nivel mundial sugieren que hay un desequilibrio entre lo personal y lo social en las personas que cometen un acto terrorista⁵. Así, ante la perpetración de un atentado puede haber dos reacciones contrapuestas: o bien celebrar las consecuencias o, por el contrario, sentir fracaso y remordimiento ante el dolor causado. Es, precisamente, esta última la circunstancia en la que la mayor parte de los dramaturgos se han escudado para configurar sus personajes.

b) *«Basado en hechos reales»: estampas tempranas del Teatro Documental*

El surgimiento del Teatro Documental responde casi siempre a una necesidad y se produce de manera inconsciente y espontánea. Ejemplos tempranos de una prematura muestra de este teatro ligado al conflicto vasco son obras que incluyen referencias a anécdotas reales en forma de documento, con el objetivo de contextualizar e intentar racionalizar una situación dolorosa y traumática a través del dato, reaccionando así a la tendencia de retratarlo a través del mito y el símbolo. Se habla de inconsciencia porque no hay ninguna voluntad estética por parte de los dramaturgos de crear obras bajo la perspectiva documental. La trilogía de Koldo Barrena formada por *Eusk* (2002), *Zulo* (2004) y *Regreso (Itzultze)* (2008), se compone de ficciones «basadas en hechos reales», en las cuales se percibe una ligera vocación documental. No obstante, hay una diferencia de perspectiva respecto a las obras anteriores, ya que trata de retratar con crudeza las consecuencias que tiene la acción terrorista en los núcleos familiares de las víctimas, sin intentar profundizar la psicología del terrorista a la par que evita la catarsis que se daba en otras obras. Carlos Alba defiende así la estética del autor que se esconde bajo el pseudónimo de Koldo Barrena: «los dramaturgos que más eficacia obtienen en su acercamiento al terrorismo son

⁵ J.P. Gabrielle, «Tres imágenes del terrorismo recordado en el teatro español contemporáneo: Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo y Paloma Pedrero», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 20, 2011, pág. 41.

los que logran crear un equilibrio adecuado entre la actualidad del material y el distanciamiento que este exige para ser contemplado»⁶.

Es reseñable el caso de este autor, ya que introduce en la dramaturgia documentos reales camuflados. En *Regreso (Itzultze)*, por ejemplo, hay una escena en la que dos terroristas están construyendo un zulo. Uno de ellos saca un periódico en el que lee:

ZIGOR: ... ¡Joder! Esto es un agujero (*Silencio. Lee del periódico, en voz alta*).
«Cuando entras en ETA se acaba la democracia...».

(Telmo mira lo que lee Zigor)

TELMO: ¿Qué andas con ese periódico...?

ZIGOR: (*Sigue leyendo en voz alta*)... «la última decisión democrática que tomas es la de entrar o no entrar». ¿Has leído lo que dice Kepa Gamarra?

TELMO: Ese... es un traidor⁷.

Si se hace una búsqueda sobre Kepa Gamarra en las hemerotecas, no se encontrará vinculación alguna de esta persona con la banda terrorista. En realidad, su nombre se asocia con un personaje muy secundario en la historia del movimiento nacionalista vasco: en el libro de actas de las asambleas de la Junta Municipal del Partido Nacionalista Vasco (PNV) de Vitoria durante la Segunda República aparece como delegado de la Asamblea⁸. Sin embargo, si se busca el texto que lee Zigor, se puede comprobar que, en efecto, son unas declaraciones reales, registradas en el libro *ETA. El saqueo de Euskadi* (2002), de José Díaz Herrera e Isabel Durán, extractadas de una entrevista que se mantuvo con un miembro de ETA arrepentido. Estos datos son solo una muestra de la forma en que el autor construye la dramaturgia: a base de referencias reales cruzadas y camufladas.

Un punto de inflexión en esta breve pero encomiable producción dramática es la pieza *Betizu, el toro rojo* (1991), de Ignacio Amestoy, obra que lo catapultó como uno de los principales relatores del conflicto vasco en escena. Es una muestra de Teatro Documental de enorme proyección: no solo por retratar la vida de un ex militante de ETA, sino por las circunstancias de su creación, producción y puesta en escena. Amestoy trabajó codo con codo con Patxi Bisquert, quien fue miembro de ETA y pasó, por ello, varios años en la cárcel; este relató a Amestoy los pormenores de su periplo en la banda armada, así como las circunstancias y consecuencias que este hecho le produjo a nivel personal. Lo más destacable es que el actor elegido como protagonista para el estreno en la localidad de Barakaldo en 1992, fuera el propio Bisquert, quien se ha labrado,

⁶ C. Alba, «Regreso o la parábola del terror», en *Regreso (Itzultze)* de Koldo Barrena, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2008, pág. 21.

⁷ K. Barrena, *Regreso (Itzultze)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2008, pág. 68.

⁸ S. de Pablo, «Actas de la Junta del Partido Nacionalista Vasco de Vitoria (1930 -1936)» *Historia Contemporánea*, vol.1, Leioa, Bizkaia, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1988.

desde que salió de prisión, una amplia trayectoria como actor, participando en películas como *Tasio* (1984), de Montxo Armendáriz o *Celda 211* (2009) de Daniel Monzón. Definitivamente, nos encontramos ante una nueva dimensión de lo documental: el propio actor en escena como documento, bien por haber sido testigo o por haber motivado la creación de la obra. Es este un recurso muy demandado en el género del *Memoir* documental, del cual se cuenta con numerosos ejemplos en el ámbito hispánico: *Eta bihar... zer?* (2012), creación colectiva de las compañías Hortzmuga Teatroa, Traspasos Kultur y Gaitzerdi Teatro, nacida para celebrar «El Año de las Culturas por la Paz y la Libertad» en Euskadi 2012, contó con un montaje de gran potencia visual que constaba de cuatro actos en los que cuatro reporteros de guerra, Jon Sistiaga, Hernán Zin, Mikel Reparaz y Mayte Carrasco, se inmiscuían en el espectáculo para narrar sus experiencias en países en conflicto (sorprendentemente, a pesar de la temática, no hubo ninguna referencia al conflicto vasco). Hecha de material muy diferente, en la aclamada *Un trozo invisible de este mundo* (2013), de Juan Diego Botto, el propio actor y director cuenta el relato desasosegado que suscita no conocer el paradero de su padre, también actor, desaparecido durante la dictadura militar argentina.

c) *El Teatro Documental después de ETA*

Tras el cese definitivo de la actividad armada de ETA y el aumento de representación parlamentaria de la izquierda *abertzale*, numerosas voces han intentado normalizar la situación política en Euskadi para conseguir un nuevo modelo de convivencia pacífica, democrática y plural. Es, sin embargo, un proceso reciente y escamoso que no colma las expectativas de todos los sectores de la sociedad, de las asociaciones de víctimas del terrorismo y del espectro político, tanto a nivel regional como estatal. El teatro se ha erigido como una voz más desde la cual reivindicar una nueva etapa de entendimiento; el género documental, especialmente, ha copado la atención en el panorama escénico a través de una compañía de escasa trayectoria, pero con gran repercusión: Proyecto 43.2. Creada en 2011, su nombre remite a las coordenadas donde se encuentra el árbol de Guernika, símbolo de las libertades vascas. En un primer estadio de su trayectoria crearon un espectáculo que llevaba el mismo nombre, *Proyecto 43.2* (2013), dirigido por María San Miguel y estrenado en la sala Kubik Fabrik, una declaración de intenciones donde el núcleo de convicción dramática se centra en transmitir la necesidad de una nueva etapa en la historia del País Vasco. El texto se basa en las grietas familiares que ha producido el conflicto armado.

El motivo por el cual se menciona esta pieza de iniciación tiene que ver con la necesidad de comprender el posterior desarrollo de *La mirada del otro* (2015), obra que ha coronado a la compañía como adalid del Teatro Documental de temática vasca en España. Con un ritmo de montaje más acertado

y una dramaturgia más pulida, esta obra se construye a partir de entrevistas que la compañía ha mantenido con los participantes de un programa pionero de mediación entre víctimas de ETA y miembros de la banda arrepentidos que cumplían condena en la cárcel de Nanclares de Oca (Álava) en los años 2011 y 2012. No es la primera vez que se frecuenta la idea del diálogo entre víctimas y asesinos, ya en 1995 Roberto Herrero ganó el Premio Euskadi de Teatro con *Los abrazos perdidos*, texto de temática similar⁹. Las fuentes de la dramaturgia son, por tanto, directas: personas reales que participaron en dicho proceso. En el texto se pretende, por una parte, recrear aquellos encuentros a través de diversas escenas en las que se recoge el duro testimonio de los protagonistas de los encuentros; y, por otro, ofrecer una visión contenida de la complejidad del proceso, apostando por reivindicar una nueva etapa de entendimiento y reparación del dolor de las víctimas. En una entrevista a *Eldiario.es*, María San Miguel señala que es un montaje arriesgado, ya que muchos programadores de teatros, salas y ayuntamientos consideran temerario ofrecer una obra con un contenido tan sensible. En todo caso, la autora defiende su apuesta señalando: «yo entiendo el teatro como una herramienta pedagógica y para la recuperación de la memoria. Y no quiero que ocurra como con la Guerra Civil, que no se habló de ella durante años y aún hay muertos en las cunetas»¹⁰.

Así, la dramaturgia de *La mirada del otro* se basa en la suposición de una serie de escenas que permiten al espectador conocer las diferentes perspectivas de la situación, tanto por parte de víctima como de victimario, que generan un arco de tensión dramática encaminado hacia la escena del encuentro entre ambos. El espectador, en ese punto, ha experimentado el torbellino de sentimientos que afronta la hija de un concejal asesinado ante el inminente encuentro con el verdugo de su padre y los del ex terrorista arrepentido, el cual no sabe como reparar el inmenso daño producido. Las primeras palabras entre ellos son las siguientes:

ESTÍBALIZ: Catorce años por trescientos sesenta y cinco días son más de cinco mil días. Lo calculé anoche. Más de cinco mil pastillas para dormir (*Le habla durante un corto período en euskera*).

¿Sabes quién me enseñó euskera? Me lo enseñó mi *aita*. ¿Lo conocías?

AITOR: (*Silencio tenso y prolongado*) No sabía quién era.

ESTÍBALIZ: (*Enfadada*) ¿No sabías nada de él?

AITOR: No, nos pasaban el cuaderno escrito a mano, con la logística, la hora...

ESTÍBALIZ: Ya, la culpa era de ellos.

AITOR: No, yo no he dicho eso.

(*Estíbaliz se levanta de la mesa, quiere abandonar la sala. Marta, la moderadora, consigue que se vuelva a sentar.*)

⁹ M. Fox, ob. cit., pág. 22.

¹⁰ Entrevista recogida en el reportaje http://www.eldiario.es/cultura/teatro/teatro_eta_via_nanclares_0_385312460.html (Consultado el 09-04- 2016).

ESTÍBALIZ: ¿Qué pensabas esa mañana?

AITOR: Nada, no pensaba. Eres un soldado y tienes un objetivo. Nada más¹¹.

El desenlace de la obra muestra cómo Aitor y Estíbaliz fueron capaces de conversar durante varias sesiones después de que el ex terrorista le pidiera perdón. Al final, Aitor (trasunto de un ex terrorista real), tras concedérsele el tercer grado, acaba acudiendo todos los años con un ramo de rosas al homenaje que se le hace al hombre al que asesinó en un bar por la espalda. Quizá, este final, pueda ser tachado de inverosímil y edulcorado; sin embargo, las voces en *off* que se reproducen al final de la obra, narran este mismo testimonio y se corresponden a las de los protagonistas reales de la obra.

Finalmente, el repaso a las nuevas perspectivas dramáticas del conflicto vasco no puede ser completo si no se hace mención a un aspecto del conflicto que tiene que ver con los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación) y el llamado «terrorismo de estado» o «guerra sucia» contra ETA, que tuvo lugar entre 1983 y 1987. Este asunto ha sido ya tratado en otras obras como *Diente por diente* (1995), de Jesús Campos o ¡Han matado a *Prokopius!* (1996), de Alfonso Sastre. Sin embargo, hay que hacer mención a una sorprendente obra, tanto por el formato documental como por la calidad del texto: *Las guerras correctas* (2015) de Gabriel Ochoa, consistente en la dramatización, sin renunciar a escenarios de ficción, de la entrevista que tuvo lugar el 9 de enero de 1995 en el plató de Televisión Española entre el periodista Iñaki Gabilondo y el, entonces, Presidente del Gobierno Felipe González. Fue una entrevista de gran calado en la historia del periodismo, ya que el plató «echó chispas», pues se inquirió directamente sobre el probable conocimiento que tenía González de la existencia de los GAL y, además, se le preguntó, en horario de máxima audiencia, si él se escondía detrás de la identidad del «Señor X», máximo responsable de estas agrupaciones parapoliciales.

La pureza documental alcanza aquí altas cotas; pues, a pesar de que se dan una sucesión de escenas en las que se recrea lo contado por Gabilondo sobre aquellos días y sobre la tensa relación que mantuvo con el ex presidente a partir de entonces, se reproduce la entrevista palabra a palabra (esto es, *verbatim*, palabra con la que en el ámbito anglosajón se denomina a esta modalidad). Esto es, cualquier espectador puede acceder a la misma y comprobar que las intervenciones que se reproducen en escena son reales. El Teatro Documental busca ofrecer una visión alternativa de un acontecimiento, contando con la capacidad crítica del espectador: en este caso, las estrategias que se siguen para ambientar la entrevista y cuestionar si realmente hubo órdenes ministeriales de asesinar a miembros de ETA son múltiples. Se introducen escenas en hoteles, *tableaux vivants* cargados de humor e ironía, reuniones a puerta cerrada entre

¹¹ Ante la ausencia de una edición impresa, se transcribe aquí el texto, tomado de la grabación de la obra original: <https://www.youtube.com/watch?v=jLvJ93BR87Y> (Consultado el 09-04-2016)

González, Gabilondo y Rubalcaba y la recreación de encuentros posteriores a la entrevista entre el periodista y el político. Aunque cuentan con una elaboración estética, siguen el guión marcado por un defensor del periodismo de datos, por lo tanto hay que presuponer una gran verosimilitud a lo marcado en escena. La conversación final entre ambos revela la tesis del texto¹²:

FELIPE GONZÁLEZ: O estás dentro o no estás. Iñaki, si hoy día disfrutamos de una democracia plena, funcione como funcione, en parte es gracias a que se hizo lo que se hizo. Todos somos peores en esta guerra. Tú también. No será una guerra justa, pues igual no, pero yo de verdad te digo que es lo más correcto que conozco.

IÑAKI GABILONDO: Una de las peores cosas que te pueden pasar en la vida es que quieras decir la verdad y no te salga. (*Silencio*) ¿De verdad, Felipe, crees que alguna vez ha habido alguna guerra correcta?

CONCLUSIÓN

En efecto, el conflicto vasco no ha gozado de una fecunda producción dramática, pero sí cuenta con un tratamiento multidisciplinar y caleidoscópico. La emergencia del Teatro Documental con obras como *Las guerras correctas* o *La mirada del otro* ha favorecido, así, esta circunstancia. Es difícil evaluar hasta qué punto esta corriente dramática es efectiva en su empeño de reabrir conflictos cuya solución ha sido dudosa, crear de testimonios colectivos o transmitir al público una visión certera de un determinado acontecimiento. En los últimos meses ciertos medios de comunicación recogen una nueva sensibilidad hacia cómo afrontar los últimos coletazos del conflicto vasco con una actitud más abierta y conciliadora. Ahora bien, ¿es la cultura (y en este caso, el Teatro Documental) la chispa del cambio? ¿O sucede todo lo contrario: la voluntad de cambio tiene su reflejo en la cultura? Este es el dilema que separa la perspectiva realista de la documental, uno de los grandes desafíos para el estudio del documento escénico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA, C., «Regreso o la parábola del terror», en *Regreso (Itzultze)* de Koldo Barrena, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2008.
- BARRENA, K., *Regreso (Itzultze)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2008.

¹² A falta de una edición escrita del texto, la autora de la comunicación transcribe las réplicas de los personajes tomadas de la grabación del espectáculo, disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=Zudj1Q-P0eU> (Consultado el 09-04-2016)

- FOX, M., «Teatro español y dramatización del terrorismo: estado de la cuestión», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 20, 2011, págs. 13-37.
- GABRIELE, J.P., «Tres imágenes del terrorismo rememorado en el teatro español contemporáneo: Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo y Paloma Pedrero», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 20, 2011, págs. 39-58.
- MARTIN, C., «Bodies of Evidence», *The Drama Review*, 50, 3 (T19 Fall), 2011, págs. 8-15.
- PABLO, S. DE, «Actas de la Junta del Partido Nacionalista Vasco de Vitoria (1930 -1936)» *Historia Contemporánea*, vol.1, Leioa, Bizkaia, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1988.
- PAGET, D., «The “Broken Tradition” of Documentary Theatre and its Continued Powers of Endurance», *Get real: documentary theatre past and present*, Alison Forsyt y Chris Megson (eds.), Londres, Pallgrave MacMillan, 2011, págs. 224-238.
- UPTON, C., «The Performance of Truth and Justice in Northern Ireland: the Case of Bloody Sunday», *Get real: documentary theatre past and present*, Alison Forsyt y Chris Megson, Londres (eds.), Londres, Pallgrave MacMillan, 2011, págs. 209-223.
- VICENTE HERNANDO, C., *La escena constituyente, Teoría y Práctica del Teatro Político*, Madrid, Centro de Documentación Crítica, 2013.

CAPÍTULO 12

La Cataluña de Salvador Espriu en los escenarios madrileños¹

SERGIO SANTIAGO ROMERO

Universidad Complutense de Madrid - Instituto del Teatro de Madrid

Salvador Espriu (1913-1985) es considerado de forma unánime uno de los poetas de esa Edad de Oro de la poesía catalana que constituyó el siglo xx. Poemarios como *Cementeri de Sinera* (1946) o *Les cançons d'Ariadna* (1949) son reconocidos al mismo nivel que los de Carles Riba o Joan Brossa. Su papel como dramaturgo, en cambio, ha quedado siempre ensombrecido frente a la general aclamación de su poesía. Las pruebas más evidentes de esta minusvaloración son el desfase con el que, en general, sus piezas dramáticas subieron a las tablas y la escasa recepción que su teatro ha encontrado fuera de Cataluña. A ello contribuyeron múltiples factores, entre los que destaca la concepción geopoética de Espriu, para quien el binomio lengua-tierra era una unión inextricable.

¹ Este trabajo está enmarcado dentro del proyecto de investigación para la elaboración de un *Diccionario de teatro comparado* [ref. 930128] del Seminario de Estudios Teatrales (SET) de la Universidad Complutense de Madrid. Además de las referencias citadas aquí también se han tenido en cuenta: C. L. Álvarez, «Ronda de mort a Sinera, en el Teatro Infanta Beatriz», *ABC* [20-V], 1996; M. Bensoussan, «Los mitos de Antígona, de Esther y de Fedra en el teatro de Salvador Espriu», -V- *Didáctica de lenguas y culturas. III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Universidad de La Coruña, 1993; C. Miralles, *Sobre Espriu*, Universidad de Barcelona, 2006; Roda, F., «Notas al estreno de la primera versión de *Antígona*», *Primer Acto*, 60, 1965, págs. 38-39.

Como decimos, a pesar de ser autor de obras de innegable interés dramático, el conocimiento del teatro de Espriu ha quedado reducido prácticamente al genial espectáculo que Ricard Salvat preparara con la dramaturgia de algunos de sus más memorables textos narrativos, poéticos y teatrales: *Ronda de mort a Sinera*, estrenada en 1965. Es difícil negar, como han indicado Javier Huerta *et alii*, que «ninguna de las aportaciones dramáticas de Espriu [...] supera en importancia a esta pieza concebida como un espectáculo, muy influida por las técnicas brechtianas»².

Tras una primera aproximación a la labor dramática en 1936, momento en que Espriu realiza una versión libre en catalán de la *Fedra* del poeta mallorquín Llorenç Villalonga, nuestro autor emprendió una nueva empresa basada en la actualización de otro gran tema del teatro griego. Nos referimos a su notable *Antígona*, redactada originalmente en el 39, publicada en su versión definitiva en el 55 y estrenada en el 58. La diferencia de veinte años entre la fecha de composición y aquellas en que el texto fue dado a conocer es de vital importancia, pues implica que Espriu escribió su versión de la *Antígona* sofoclea —icono por excelencia de los desastres de las guerras— al calor del conflicto civil español. Espriu elabora un texto de gran tensión que traslada el epicentro de la tragedia desde el conflicto entre la ley y el parentesco —tal como lo desarrolla Sófocles— hasta la lucha fratricida, la «insensata guerra que tanta destrucción nos trae», la «insensata batalla entre hermanos», como dice el personaje de Astimedusa³. En la obra de Espriu las nefastas consecuencias que conlleva no restaurar la memoria de los vencidos pasan a ser el agón principal.

A pesar de la relevancia histórica de *Antígona*, las obras teatrales más importantes del dramaturgo catalán aparecieron años más tarde: *Primera historia d'Esther* [*Primera historia de Esther*] (publicada en 1948 y estrenada en 1951), y *Una altra Fedra, si us plau* [*Otra Fedra, si gustáis*] (1979), última pieza teatral de Espriu, escrita a instancias de Nuria Espert, cuya solicitud al autor de «otra Fedra» explica el brechtiano título.

Si por algo destaca el compromiso poético de Espriu es por un catalanismo moderado, centrado en una defensa incansable de la lengua, la tierra y las tradiciones, elementos que siempre laten en el fondo de sus obras, incluso cuando estas están ambientadas en un pasado mítico remoto o en la historia de alguna otra nación. Es reiterado, en este sentido, el paralelismo que establecen las obras de Espriu entre Cataluña y la nación judía, condenada a la eterna errancia y a un entendimiento siempre difícil con aquellos estados en los que hubo de integrarse —Babilonia, en el caso de *Primera historia de Esther*, o la Sepharad serfardí en el caso de *La piel de toro*—. Es importante incidir en el carácter nada frentista de Espriu, que para hablar de la relación entre Cataluña y España se vale de metáforas vinculadas con la pugna entre hermanos —Eteocles y Polinices—, el

² J. Huerta Calvo *et al.*, «Ronda de mort a Sinera», *Diccionario español [de la A a la Z]*, J. Huerta Calvo *et al.*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, pág. 621.

³ S. Espriu, *Antígona. Fedra*, Palma de Mallorca, Moll, 1955, pág. 23.

amor desigual —Esther y Asuero— o la relación conflictiva de una madre con sus hijos —Sepharad con los judíos españoles—. Todo ello está inspirado por una raíz crítica que vindica la necesidad de respeto mutuo y de la preservación de los elementos culturales propios, pero desde una catalanidad completamente alejada de la intolerancia, el fundamentalismo o el enfrentamiento. Prueba de ello es de modo muy especial el bellissimo poemario *La pell de brau* [*La piel de toro*] (1960), en el que la voz poética adopta la máscara de un sefardí expulsado de España, a la que ama y a la que reprocha la falta de comprensión, talante y afecto:

A vegades és necessari i forçós
que un home mori per un poble,
però mai no ha de morir tot un poble
per un home sol:
recorda sempre això, Sepharad.
Fes que siguin segurs els ponts del diàleg
i mira de comprendre i estimar
les raons i les parles dels teus fills. [...]

Que Sepharad visqui eternament
en l'ordre i en la pau, en el treball,
en la difícil i merescuda
llibertat⁴.

Desde este prisma —la patria madre y madrastra, la diáspora cultural de una nación— contempla Espriu las relaciones de Cataluña y España, con la sombra acosadora de la Guerra Civil como telón de fondo: «Jo sóc d'una vella y cansada raça que ha peregrinat i ha escoltat», diría el autor en el prólogo de su *Antígona*⁵. En otro lugar hemos indicado que, en nuestra opinión, la huella que dejó la Guerra Civil en Espriu debe ser considerada casi el eje vertebral de su escritura dramática, puesto que las principales obras —*Antígona* y *Primera historia de Esther*, sobre todo— pueden leerse como una gran exhortación en contra del guerracivilismo⁶. La construcción del espacio mítico de Sinera —anagrama de Arenys de Mar— es un geo-mitema privilegiado entre otras muchas transfiguraciones de la geografía catalana que realizara Espriu en otras obras —Lavínia, Alfaranja, Konilòsia...—. Sinera aparece ya en textos muy tempranos, y desde el principio se articula como un vehículo simbólico para la transmisión de la catalanidad. El símbolo mítico redimensiona la geografía, los espacios, los ambientes y la cultura, y permite la traducción de Cataluña a un registro de universalidad. En dicho proceso —traducir la tierra, lograr hacer inteligible un modo de ser y encontrarse en el mundo definido por el lugar que uno habita— la lengua cata-

⁴ S. Espriu, *Antologia poética*, Barcelona, Edicions 62, págs. 130-131.

⁵ S. Espriu, *Antígona. Fedra*, ob. cit., pág. 16.

⁶ S. Santiago, «Salvador Espriu», *Diccionario de la recepción escénica en España*, J. Huerta Calvo (coord.), 2016 [en prensa].

lana será un baluarte de primera magnitud. Espriu ejerce una presión inusitada sobre el catalán, que queda elevado a su máxima expresión sintáctica y léxica, al recuperar vocabulario, expresiones y modismos perdidos desde la Edad Media. El catalán queda convertido en sí mismo en un espacio geopoético de significación, en símbolo mítico por excelencia de la tierra catalana: el idioma se transmuta en espacio. Así lo prueba un espectáculo del 79 en el que este valor geopoético de la lengua catalana queda explicitado sin fisuras. Nos referimos a *D'una vella i encercada terra*, estrenado en el Palau de la Música Catalana; un espectáculo del músico Manuel Valls en el que Espriu participaría y que buscaba ser una «propuesta de excursión por los Països Catalans». El espectáculo recorre toda la geografía bañada por la lengua mítica, la lengua madre catalana, de modo que es el lenguaje el que vivifica y llena de ser el espacio: una suerte de conversión topográfica de corte muy heideggeriano mediante la que el lenguaje espriuano se convierte en un lugar donde ser en el mundo.

Estas mismas características que tanto adornan e individualizan la obra de Espriu —Cataluña como referente mítico y el catalán como mitema básico— condicionaron negativamente la salida de los dramas espriuanos fuera de su *vieja y rodeada tierra*, y dificultó en grado sumo su comprensión por parte del público español. Para explorar estas dificultades observaremos los recursos de significación lingüístico-espaciales que fueron empleados en los estrenos madrileños de sus dos principales piezas teatrales: *Una altra Fedra, si us plau* y *Primera història de Esther*.

Una altra Fedra, si us plau comienza con un prólogo metateatral donde la influencia de Brecht es innegable. Mediante un interesante *Verfremdungseffekt* que conecta directamente la obra con las circunstancias en que fue redactada —el encargo de escribir la obra— se presenta a La Gran Actriz, *alter ego* de Nuria Espert, desarrollando una bella loa al catalán, una lengua «parlada per pocs, però no petita. Fresca, forta, neta, renovada, rejuvenida»⁷. El otro elemento original de esta breve versión del mito de Fedra es la introducción de un coro de tres personajes extraído de los arquetipos catalanes contemporáneos: Doña Magdalena Blani, Doña Tecla Marigó y PuclroTrompel-li. La función del coro es, al modo clásico, la evaluación moral de la acción, pero a este cometido se incorpora otro, nuevamente brechtiano: la evaluación de la construcción dramática de la escena, es decir, el juicio sobre su teatralidad y sobre el buen o mal hacer del dramaturgo. La compañía de Espert estrenó en catalán *Otra Fedra, si gustáis* el 24 de febrero del 78 en el Teatre Municipal de Girona; la dirección estuvo a cargo de Lluís Pascual y la escenografía la firmó Fabià Puigserver. El espectáculo podía ser representado indistintamente en catalán o español, lo que demuestra la vocación transregional con que fue concebido⁸. Llegó al Teatro de la Comedia de Madrid el 17 de enero del 79 con gran expectación del público y la prensa, si bien la recepción posterior resultó sorprendentemente fría. La representación,

⁷ S. Espriu, *Otra Fedra, si gustáis*, Madrid, Arte Escénico, 21, 1984, pág. 16.

⁸ Á. Laborda, «*Fedra*, de Espriu, por Nuria Espert» [17-I], 1979, pág. 52.

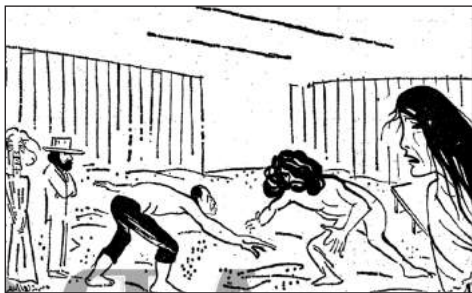


Figura 1.—Caricatura del montaje escénico de *Una altra Fedra, si usplau* aparecida en *ABC* el 24-I-79



Figura 2.—Nuria Espert en *Una altra Fedra, si usplau* con la maqueta del barco

que sumaba material escénico a los 45 minutos del texto de Espriu, disgustó a espectadores, a críticos y al propio autor, que halló con sorpresa que el introito en loor del catalán —lo que verdaderamente le había motivado para escribir la obra— fue suprimido en el montaje. El autor reconoció años después que, por esta supresión, la obra no había sido aún estrenada con fidelidad al espíritu con el que fue escrita⁹.

Pasqual decidió vestir escenográficamente la escena en una clave puramente mediterránea: una playa de clara arena cercada por una valla, también blanca, con el mar delante —aludido reiteradamente por algunos efectos escénicos, como la maqueta de un barco— definen un espacio escénico que a ratos sabe abandonar su apacible aspecto para convertirse en una arena de lucha (Figs. 1 y 2). Un vestuario blanco y costero, propio de un clima cálido —indiano, como lo ha definido algún crítico—, el marcado acento catalán de Espert, que según Llovet la actriz se encargó oportunamente de exagerar, y la sofisticada música de un chelista con frac situado en un lateral de la escena terminaron por presentar el mito griego dentro de una atmósfera catalana.

Como decimos, las críticas en Madrid —generalmente proclives al aplauso de todo cuanto haga Espert y, en aquel momento, de todo el teatro que viniera de Cataluña— resultaron desalentadoras. «Frío» es un adjetivo compartido por la crítica de Lorenzo López Sancho —que habla de una «tragedia congelada»¹⁰— y la de Enrique Llovet, que describe un espectáculo «bello, noble, helado y fallido». Llovet, que titula su crítica con el preclaro nombre de «Otro Espriu, si gustáis», achaca el problema precisamente a que el texto se ha traducido al español, pues «ese Espriu que escribe en castellano no le llega a la suela de los zapatos al que escribe en catalán». Aun así, elogia el montaje, que califica de «bellísimo»: «Fabiá Puigserver ha creado un espacio escénico de alta densidad lírica que no permite

⁹ S. Espriu, *Otra Fedra, si gustáis*, ob. cit., pág. 7.

¹⁰ L. López Sancho, «Primera historia de *Esther*, de Espriu, en versión del Teatre Lliure», *ABC* [19-XI], 1982.

olvidar un instante al poeta»¹¹. Desliza, sin embargo, algún áspero comentario sobre el teatro espriano en general —«el dramaturgo Espriu es inconcebible sin Ricard Salvat»— y sobre los defectos de esta *Fedra*, en la que el brechtiano coro contemporáneo de espectadores, dice Llovet, al ironizar sobre la tragedia, la «cerebraliza y la refriega», haciéndole perder toda la tensión.

Mucho menos indulgente fue la demoledora crítica de López Sancho en *ABC*, de cuyos acicates no se libran ni el texto, ni el esteticismo de la escenografía, ni la afectada interpretación de Espert: «Salvo que el texto catalán —indica López Sancho—, que el crítico desconoce, sea un prodigio de belleza poética, esto que aquí se da, no es más que un pobre entretenimiento bien escrito»¹². No hay en el texto, dice López Sancho, «ninguna investigación especial ni en el mito, ni en la pasión humana, ni en el comportamiento de los héroes». En el coro, añade, «ni hay poesía, ni original agudeza, ni ingenio»¹³. Más adelante, se ensaña con el montaje: «Dentro de este esteticismo frío, refinado y fundamentalmente falso en el que el mito se debilita, Nuria Espert compone una Fedra que estaría en situación culminantemente trágica, en paroxismo si los excesos del juego interpretativo no produjeran la impresión de que nos hallamos ante un ejercicio, casi ante una prueba de examen ante una academia de interpretación de teatro trágico. Nuria Espert se excede desde el primer instante»¹⁴. Concluye el crítico que «es curioso que un espectáculo bellamente concebido produzca tal aburrimiento. Que una pasión artificiosamente exasperada, nos congele. Que unas calidades aisladamente refinadas, se fundan tan mal y den tan pobre resultado». Una *Fedra*, termina López Sancho, «exquisitamente malograda»¹⁵.

Primera historia de Esther, definida por su autor como una «improvisación para títeres», es para Pinyol-Balasch «la pieza del teatro catalán más importante de todos los tiempos y una de las más importantes de este siglo»¹⁶. No lo creía así Espriu, quien siempre dudó que la pieza fuera representable. Prueba de ello es la presencia de una única didascalía en todo el texto, dirigida al improbable director de escena: «Imagina els trucs escenogràfics que et convinguin»¹⁷. Espriu plantea su visión del mito de Esther a medio camino entre la técnica farsesca de Valle, el influjo de la metateatralidad de Brecht, y un planteamiento escénico versátil, proteico y novedoso en aquel momento. Pero *Primera historia de Esther* destaca sobre todo por la expansión de los límites del catalán. La presión que se ejerce sobre la lengua llega al extremo de que incluso para los catalanoparlantes del momento era a ratos ininteligible. Una ininteligibilidad de la que se burlan los propios personajes de la obra. Tras una ristra de palabras catalanas en desuso

¹¹ E. Llovet, «Otro Espriu, si gustáis», *El país* [20-I], 1979.

¹² L. López Sancho, ob. cit.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ S. Espriu, *Primera historia de Esther*, tr. J. R. Masoliver y R. Pinyol-Balasch (tr.), Barcelona, Moll, 1986, pág. 17.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 26.

por parte de Esther, el Rabino exclama: «Quin grec més incompreensible!». El Rey responde en clave metateatral, pidiendo al público que aprenda esa lengua que tan incompreensible parece («Apreneu-lo! Carat, que prou hi som a temps»), lo cual recibe el apoyo de Esther: «Apreneu-lo, i tant! A mi em resulta útil de saberlo»¹⁸. Aunque esto ha llevado a muchos a sostener que la obra es una elegía por la muerte del catalán, nos parece más acertado el juicio de Francesc Arroyo, para quien este es «un texto que no es exequia, sino renacimiento de una lengua»¹⁹. La obra culmina, una vez más, con una apoteosis de la tolerancia y de la reconciliación entre dos pueblos enfrentados: «Otorgaros mutuamente la moneda del perdón y la tolerancia. Evitad el crimen más grande, la guerra entre hermanos, y pensad que el espejo de la verdad se rompió en el origen en minúsculos fragmentos. Y que cada uno de ellos recoge, sin embargo, una migaja de auténtica luz»²⁰.

La puesta de largo de la *Esther* fue una lectura dramatizada en el Instituto Francés de Barcelona en 1951. Tras un intento de los Sans-Uriach de estrenar el texto en su casa²¹, pudo verse en catalán desde el 13 de marzo de 1957 a cargo de la Agrupació Dramàtica de Barcelona. El 22 de septiembre del 62 se estrenó de nuevo en el Teatre Romea a cargo de la Escolad'Art Dramàtic Adrià Gual, con dirección de Ricard Salvat, decorados de Josep M. Subirachs, música de Manuel Valls y figurines de Fabià Puigserver. Faltaban veinte años para que la *Esther* espriuana saliera de Cataluña. Lo haría con el montaje del Teatre Lliure, con dirección de Lluís Pascual, escenografía y vestuario de Puigserver y las interpretaciones de figuras como Ana Lizarán, Inma Colomer, Vicenc Manuel Colomer, Francesc Balcells o QuimLecina. Este montaje se presentó en catalán en la madrileña Sala Olimpia el 16 de noviembre de 1982.

Puigserver supo organizar a la perfección los tres niveles discursivos en los que discurre el espectáculo: el plano del ciego Altísimo, que presenta la historia como si fuera un romance que se cantase en la plaza de un pueblo; el plano de Sinerá y sus habitantes, asistentes a la representación del Altísimo; y el tablado de marionetas donde sucede la historia de Esther. Cada espacio, ubicado en una calle de la caja escénica, recibió los expertos cuidados de Xavier Clot, histórico iluminador del Lliure, que disponiendo unos laterales altos en cada calle supo crear interesantes efectos lumínicos que relajan o acentúan la distancia entre cada uno de estos planos (Fig. 3). Cataluña como espacio se hace presente en varios niveles: *a*) el nivel simbólico, en el que el pueblo judío es una metáfora del catalán; *b*) en el nivel lingüístico, porque el catalán se exhibe en todo su esplendor como un espacio, como una auténtica piel que recubre todo el espectáculo; *c*) en el nivel escenográfico, por la arquitectura costera catalana que bordea el espacio de la representación a derecha e izquierda; *d*) en el nivel de

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ F. Arroyo, «El teatro de Salvador Espriu, con *Primera historia de Esther*, vuelve hoy al Romea», *El País* [25-V], 1982.

²⁰ S. Espriu, *Primera historia de Esther*, ob. cit.

²¹ *Ibíd.*, pág. 22.



Figura 3.—Fotografía de *Primera història de Esther* donde se aprecia uno de los juegos de luces de X. Clot

la representación, porque Pasqual sustituyó los títeres originarios por grandes fantoches que evocan ciertas tradiciones teatrales catalanas muy arraigadas (los espectáculos de *Elsgeants*, *Elspastorets*, la Passio, etc.), tal como señala Arroyo en su magnífica crítica (Fig. 4).

A pesar de que la ejecución escénica fue impecable, las críticas, si bien no negativas, carecieron de entusiasmo. López Sancho reconoce las virtudes de Espriu como poeta, pero lo encuentra «indotado de imaginación creadora», por lo que, en su opinión «Espriu no es, realmente, un autor dramático». Considera, no obstante, que «Lluís Pascual anima con vigoroso talento» el conjunto y lo «convierte en un luminoso y alegre espectáculo total» que se le antoja «incitante y formalmente bello», aunque el texto se le parezca una «confusa mezcla de poesía lírica, narración filosófica, teatro de títeres, danzas populares de evidente rebusca en lo medieval»²². A Terenci Moix el montaje le pareció también «sublime». Destacó, frente a la lectura trivial de la «progresía madrileña», la actualidad universal del texto de Espriu y de su «terrible moraleja sobre qué pueden hacer los vencidos cuando no saben ser vencedores»²³. Eduardo Haro Tecglen, habitualmente tan grueso en sus valoraciones, resultó bastante indulgente con un montaje que le pareció «sencillamente correcto»: «Fabiá Puigserver ha creado un espacio limpio y bien iluminado, unos figurines adecuados a la parte bufa de la obra; y Lluís Pasqual ha ejercido una vez más su calidad de dirección; pero ni uno ni otro han querido sobrecargar con invención y creación propia el valor del texto»²⁴. Sí manifiesta, eso sí, sus reticencias con

²² L. López Sancho, «Primera historia de Esther...», ob. cit., pág. 67.

²³ T. Moix, «La Esther catalana», *El País* [20-XI], 1982.

²⁴ E. Haro Tecglen, «El idioma de un gran poeta», *El País* [18-IX], 1982.



Figura 4.—Fotografía de *Primera història de Esther* con gigantes y fantoches en escena

respecto al registro lingüístico del catalán que presenta la obra, y que impide su «exportación» fuera del ámbito de dicha lengua: se trata, nos dice, de «un texto cuyas bellezas se pierden en gran parte para quien no conozca a fondo el idioma catalán»²⁵. Tras aludir a que el propio Pasqual considera en el programa de mano que el texto es *intraducible*, Haro Tecglen concluye en un alarde de inusitada humildad: «no me siento capacitado para hacer una crítica completa de la obra, privado como estoy de entrar en la profundidad del lenguaje en que se basa»²⁶. La misma postura con respecto al efecto distanciador que produce el registro lingüístico del texto manifestó años después Marcos Ordoñez en un artículo de título esclarecedor: «La invención de Espriu». Allí, tras despachar a la *Fedra* como «gélida y decepcionante», hace una acusación velada sobre el excesivo valleinclanismo de la *Esther*, no sin antes calificarla como «una de las obras más abstrusas, formal y argumentalmente, de la historia del teatro catalán»; un texto, dice, que «oscila entre lo mimético y lo literalmente ininteligible»²⁷.

Todo esto nos permite concluir que la llegada del teatro de Salvador Espriu a los escenarios madrileños ha estado caracterizada, en primer lugar, por el enconado esfuerzo del dramaturgo, a nivel textual, y de los teatristas, en el escénico, por verter su idea de la catalanidad y la esencia, topográfica y espacial de Cataluña entre las paredes de una caja de espectáculos. En segundo lugar, por el parcial fracaso de dicha traslación —del espacio geográfico al espacio lingüístico y simbólico, y de ellos al espacio escénico—, atendiendo al color y tono de las críticas que tales esfuerzos recibieron en Madrid. Pareciera que la capital, al

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ M. Ordoñez, «La invención de Espriu», *El País* [4-V], 2002.

mismo tiempo que abría de par en par sus puertas al teatro de Espriu, cerraba para él su corazón, incapaz de sincronizarse con los latidos de un teatro alto y bello cuya máxima aspiración fue siempre la restauración del vínculo perdido entre dos pueblos. Es difícil que esta evidente incomunicación no evoque el presentimiento de una herida oscura cuya sutura está hoy, quizás, más distante que nunca. «Escassa imaginació i excés de geni, defectes nacionals de Pèrsia, admetem-ho», dice Espriu sobre aquellos aqueménides que no comprendieron al pueblo de Israel.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, C. L., «*Ronda de mort a Sinera*, en el Teatro Infanta Beatriz», *ABC* [20-V], 1996.
- ARROYO, F., «El teatro de Salvador Espriu, con *Primera historia de Esther*, vuelve hoy al Romea», *El País* [25-V], 1982.
- BENSOUSSAN, M., «Los mitos de Antígona, de Esther y de Fedra en el teatro de Salvador Espriu», -V-*Didáctica de lenguas y culturas. III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Universidad de La Coruña, 1993.
- ESPRIU, S., *Antígona. Fedra*, Palma de Mallorca, Moll, 1955.
- *Ronda de muerte en Sinera*, S. Espriu (tr.), Madrid, Alianza, 1974.
- *Otra Fedra, si gustáis*, Madrid, Arte Escénico, 21, 1984.
- *Primera historia de Esther*, J. R. Masoliver y R. Pinyol-Balash (tr.), Barcelona, Moll, 1986.
- *D'una vella i encerclada terra*, Valencia, Tres i Quarto, 2013.
- HARO TECGLÉN, E., «El idioma de un gran poeta», *El País* [18-IX], 1982.
- HUERTA CALVO, J., PERAL VEGA, E. y URZÁIZ TORTAJADA, H., «Salvador Espriu», *Teatro español [de la A a la Z]*, J. Huerta Calvo et alii Madrid, Espasa, 2005, pág. 261.
- LABORDA, Á.: «*Fedra*, de Espriu, por Nuria Espert» [17-I], 1979.
- «*Ronda de mort a Sinera*», *Diccionario español [de la A a la Z]*, J. Huerta Calvo et alii, Madrid, Espasa, 2005, pág. 621.
- LLOVET, E., «Otro Espriu, si gustáis», *El país* [20-I], 1979.
- LÓPEZ SANCHO, L., «*Primera historia de Esther*, de Espriu, en versión del Teatro Lliure», *ABC* [19-XI], 1982.
- MOIX, T., «*La Esther catalana*», *El País* [20-XI], 1982.
- MIRALLES, C.: *Sobre Espriu*, Universidad de Barcelona, 2006.
- ORDOÑEZ, M., «La invención de Espriu», *El País* [4-V], 2002.
- RODA, F., «Notas al estreno de la primera versión de *Antígona*», *Primer Acto*, 60, 1965, págs. 38-39.
- SANTIAGO ROMERO, S., «Salvador Espriu», *Diccionario de la recepción escénica en España*, J. Huerta Calvo (coord.), 2016 [en prensa].

CAPÍTULO 13

La brújula digital: hacia una nueva narrativa castellanoleonesa «glocalizada» y experimental

ROBERTO VELASCO BENITO
Universidad de Salamanca

A nadie se le escapa ya que los últimos años del siglo xx y los primeros del xxi han supuesto una nueva «vuelta de tuerca» en la historia de la humanidad. Las transformaciones operadas por el capitalismo financiero global, su simbiosis con la estética y los *mass media*, y, especialmente, la revolución acaecida de la mano de lo digital y las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación —*capitalismo artístico* lo denominan Gilles Lipovetsky y Jean Serroy¹— han transfigurado la vida cotidiana de los habitantes de buena parte del mundo, especialmente de Occidente, alterando también los resortes de la creación artística.

Como explica el esteta francés Nicolas Bourriaud, debido a la globalización y a la facilidad ofrecida por las TIC para acceder y vincular todo tipo de información², ahora se crea a través del apropiacionismo y el reciclaje (*postproducción*) de signos y símbolos de todo el orbe. De este modo, los autores y receptores se convierten en *radicantes* y *semionautas*³; errantes que vagan, asumen y vinculan nuevos significantes y significados tomados de cualquier tradición, género y lugar, siguiendo la pulsión entre lo local y lo global —lo *glocal*— descrita por

¹ G. Lipovetsky y J. Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en los tiempos del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015 (1.ª edición 2013).

² Véase también J. L. Brea, *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007.

³ N. Bourriaud, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

Paul Virilio⁴. Todo ello, según Bourriaud, conlleva la aproximación del arte a un nuevo flujo vanguardista, pero una «vanguardia que ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte [en las vanguardias históricas] tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles»⁵.

La narrativa es uno de los resquicios artísticos en los que mejor se pueden percibir estos fenómenos, especialmente en algunas obras producidas a partir de la década de 1990, fecha paradigmática del inicio de la masificación de Internet y de la globalización capitalista; y, sobre todo, a partir de 2001, cuando estos fenómenos se recrudecen y surgen múltiples espacios de disensión a lo largo del orbe. Así lo han reseñado ya importantes teóricos a través de múltiples denominaciones como, por ejemplo, *Narrativas del ensamblaje mediático*⁶, de la *conciencia mediática*⁷, *metaficción virtual*⁸, *literaturas ergódicas*⁹, *pangeicas*¹⁰, *postnacionales*¹¹, *afterpop*¹², *postautónomas*¹³, *mutantes*¹⁴, o *realismos del simulacro*¹⁵.

Estas nomenclaturas entrañan diversas particularidades y características propias, pero todas ellas reseñan unas particularidades comunes apoyadas, como señalan Fernando Rodríguez de la Flor y Daniel Escandell, en una transformación de la figura del escritor. Este ha abandonado su «torre de marfil» y una metodología de creación de «clara resonancia “faústica”» para situarse frente a las TIC, «el cuarto conectado» con el mundo, tanto dispuesto para recibir señales suyas como para emitir las. De ellas recoge los múltiples datos y signos —las «escrituras del aire»— que puede aprovechar en sus creaciones¹⁶. Así «el

⁴ P. Virilio, «Red Alert in Cyberspace», *The New York Times*, 1997 (1.ª edición 1995).

⁵ N. Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, págs. 10-11 (1.ª edición 1998).

⁶ J. Johnston, *Information Multiplicity, American Fiction in the Age of Media*, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 1998.

⁷ E. Paz Soldán y D. Castillo (eds.), *Latin American Literature and Mass media*, New York/London, Garland Publishing, 2001.

⁸ L. Carrera, *La metaficción virtual*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2001.

⁹ E. J. Aarseeth, «No linealidad y teoría literaria», *Teoría del hipertexto*, G. P. Landow (coomp.), Barcelona, Paidós, 1997, págs. 71-108.

¹⁰ V. L. Mora, *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

¹¹ B. Castany-Prado, *Literatura Posnacional*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007.

¹² E. Fernández Porta, *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice, 2007.

¹³ J. Ludmer, «Literaturas postautónomas», en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 17, 2007.

¹⁴ J. Ortega, Julio, y J.F. Ferré, Juan Francisco (eds.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba Berenice, 2007.

¹⁵ J. Montoya, *Realismos del Simulacro: imagen, medios y tecnología en el Río de la Plata*, [Tesis doctoral], Granada, Universidad de Granada, 2008.

¹⁶ F. Rodríguez de la Flor; D. Escandell Montiel, *El gabinete de Fausto. «Teatros» de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital*, Madrid, CSIC, 2014, pág. 185.

la escritura de los mecanismos digitales a través del hipertexto, la velocidad, el fragmentarismo o la brevedad.

Los primeros ejemplos de esta tendencia se produjeron en el ámbito anglosajón, siendo muy conocidas novelas como *Infinite Jest* (1996) de David Foster Wallace y *House of leaves* (2000) de Mark Z. Danielewski. Si bien, también los narradores del dominio panhispánico se adhirieron a este modelo desde fechas muy tempranas con títulos de gran proyección mediática como la trilogía *Nocilla Project* (2006-2009) de Agustín Fernández Mallo o *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora²¹. De hecho, las particularidades que fomentan este tipo de escritura han provocado que surjan obras en este sentido incluso en aquellas zonas que tradicionalmente han estado sumidas en las periferias artísticas y en el conservadurismo creativo.

Así ocurre con Castilla y León, que, por lo general, produjo a lo largo de la última centuria buenos ejemplos de una narrativa con tramas localistas a través de estructuras clásicas, lineales, con un número cerrado de personajes, una tendencia hacia la unidad de tiempo y lugar, etc. Sin embargo, con las postrimerías del siglo xx y el comienzo del tercer milenio, sus ciudadanos se han incorporado al contexto *glocalizado*, adquiriendo esas *prótesis culturales*, como sugiere Fernando Broncano, «constituidas por sistemas de signos y símbolos que transforman el modo de pensar de los humanos»²². De este modo la narrativa allí producida se ha sumado a ese polo de tensión señalado anteriormente: entre lo local y lo global, lo telúrico y lo digital.

De esta manera se percibe en ciertas producciones de autores nacidos en este territorio, como *Elogio de lencería* (2006) de Roberto Lumbreras (Segovia, 1963), *Barra Americana* (2013) de Javier García Rodríguez (Valladolid, 1965), *Colapsos* (2005) y *Hay un millón de razas* (2008) de Ángel Vallecillo (Valladolid, 1968), *La peste bucólica* (2003) y *Quemar las naves* (2004) de Alejandro Cuevas (Valladolid, 1973), o *El cielo de Pekín* (2011) y *La ciudad y los cerdos* (2013) de Miguel Espigado (Salamanca, 1981).

Todos estos escritores han entornado sus viejos referentes e influencias y han dejado rodar la nueva brújula digital y globalizada para asumir tramas contextualizadas en grandes ciudades o lugares ajenos a esta región, pero plenamente conocidos a través de los *mass media* o las posibilidades que otorgan los medios de transporte, como indican María Pilar Celma y Carmen Morán en *Geografías fabuladas. Trece miradas al espacio en la última narrativa de Castilla y León* (2010); insertar toda una serie de referencias culturales o semi-culturales, como ropa, moda, famosos, frikis, música, etc. que constituyen la base de la nueva mitología del tercer milenio, apoyada en el carácter frenético del cambio de

²¹ Pueden encontrarse más casos: *Guerra ambiental* (2002) de Javier Montero, *Cero absoluto* (2005) de Javier Fernández, *La gente de papel* (2005) de Salvador Plascencia, la trilogía *80M84R-D3R0* (2005-2010) —*Bombardero: Ground Zero* (2005), *Bombardero: Estamos en el aire* (2009) y *Bombardero: Himno aéreo* (2010)— de César Gutiérrez, *Últimas 2 horas y 58 minutos* (2008) de Miguel Ángel Maya, o *Menos joven* (2012) de Rubén Martín Giráldez.

²² F. Broncano, *La melancolía del ciborg*, Barcelona, Editorial Herder, 2009, pág. 21.

las modas; reflejar la sobrecarga de información y estímulos que el individuo recibe a diario a través de múltiples tramas y personajes, diferentes tiempos y escenarios, intertextos, etc. según analiza Carmen Morán en *Los nuevos mapas. Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León* (2012); o dar cuenta de la hibridez del lenguaje actual, utilizando diferentes tonos, como la jocosidad, el drama, la ironía y el ensayo cuasi-científico, apoyándose los discursos narrativos entre la realidad y la ficción, y, sobre todo, utilizando recursos escriturales como el fragmentarismo, la tendencia a la brevedad, el hipertexto, etc.

Así se puede comprobar en *Colapsos* (2005), la novela de Ángel Vallecillo que, contextualizada preferentemente en Estados Unidos, se basa en una gran crisis económica que asola la sociedad mundial. La obra se divide en tres partes ordenadas siguiendo un criterio cronológico —«Precolapso», «Colapso» y «Post-colapso»— en las que relata las causas, efectos y consecuencias socio-culturales y económicas del crack económico. Se desarrolla entonces un entramado de múltiples escenarios, tiempos, personajes e historias que configuran una narración fragmentaria y poliédrica, reveladora de la sensación de caos ante un fenómeno desgraciadamente tan en boga como el hundimiento económico.

Esta impresión se refuerza a través de la combinación de otros recursos formales: la inserción de frases y párrafos breves e inconexos, intertextos, discursos teóricos o ensayos, conversaciones o monólogos interiores expresados a través de técnicas como el diálogo telescópico o la voz plural o pluridimensional; o el uso de elementos *paratextuales* según la nomenclatura de Genette, como notas a pie de página o bibliografía. Todos ellos producen lo que Jara Calles denominó *disolución o descentramiento de los discursos*²³. Esto es, la ruptura de la linealidad de las tramas y las estructuras para dejar paso a los flashes de información a la manera de lo percibido en los medios de comunicación.

La única ligazón entre los diferentes elementos y tramas se basa en el requerimiento de un lector activo, un *semionauta*, que «navegue» a través de un recurso heredado de los medios digitales: el hipertexto. Bien es cierto que de una forma que se podría denominar «analógica»: cuando en una de las diferentes historias, escenarios o tiempos se hace referencia a otro personaje, tiempo, escenario o historia se deja lugar a estos. Así se favorece la involucración de quien se acerque a esta obra y se favorece el dinamismo en el proceso de lectura.

Algo similar ocurre en *El cielo de Pekín* (2011) del salmantino Miguel Espigado. Ambientada netamente en una localización tan atípica para un castellanoleonés como la capital de China, el autor consagra a Pekín como protagonista de la novela²⁴. En esta ciudad lo peor del sistema comunista y capitalista parece convivir haciendo de ella un espacio híbrido y absurdo, «una urbe travestida»,

²³ J. Calles, *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*, [tesis doctoral], Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.

²⁴ No en vano el propio autor ha vivido en Pekín desarrollando su labor docente en la Peking University y en la BLCU (Universidad de Lengua y Cultura de Pekín).

como indica el personaje Li Zheng, de cinismo y pop, que busca «reciclar el pasado revolucionario, darle un rollo naif y quitarle hierro»²⁵.

En torno a esta se hilvanan diferentes tramas caleidoscópicas encabezadas por los cinco personajes principales: Manuel, un español recién llegado a Pekín como profesor de español; Yiyang, una joven pekinesa de 17 años que se enamora de un artista bohemio llamado Li Zheng con quien transgrede la férrea moral china; Társila Janaina Boschi, una periodista brasileña que cubre los fastos por el sesenta aniversario de la Revolución China; Daniel, un marine de California con claros delirios esquizofrénicos; y Marlene, una estudiante estadounidense que encarna el egocentrismo y las relaciones hedonistas. Todos ellos dan rienda suelta a sus pulsiones más básicas hasta que los condicionantes de uno y otro régimen —comunismo y capitalismo— los cohiben e introducen en una atmósfera asfixiante. De este modo se combinan escenas delirantes descritas a través del sarcasmo y el kitsch con otras cargadas de dramatismo o de una fuerte carga ideológica que evidencian la realidad de las grandes urbes actuales, que liberan y cautivan a un mismo tiempo.

El autor, por tanto, ejerce como un *radicante* y un *postproductor*, como se puede percibir a través de la codificación formal, estructural y diegética de la novela. Las laberínticas tramas y escenas encabezadas por los diferentes relatos protagonizados por cada uno de los personajes anteriores se suceden y alternan sin un orden preciso. A esto hay que sumar la inserción de interdiscursos de todo tipo, las continuas digresiones teóricas (reflexiones del narrador o de los personajes de naturaleza metaliteraria e incluso explicaciones científicas) o el tratamiento especial del espacio-tiempo, que se alterna sin una lógica causa-efecto.

Todos estos elementos provocan que el ritmo de lectura no resulte fácil, pues se vuelve lento y meditativo, suponiendo un cierto riesgo de pérdida y sobrecarga para el lector que poco a poco se interna en ese *jet lag* que, según el narrador, condiciona al hombre moderno²⁶. Por ello ha de ejercer como un *semionauta* e ir recorriendo y recomponiendo la diversa y excesiva información (tramas, personajes, escenas, referencias reales o tiempos) atomizada en multitud de códigos y estructuras que convierten al texto en un ejemplo del fragmentarismo narrativo castellanoleonés actual.

Con estos dos ejemplos, por tanto, puede evidenciarse cómo se han implementado metodologías narrativas en Castilla y León que transgreden la codificación clásica del género en este territorio. Así se produce a través de los nuevos procedimientos formales, referencias, entramados diegéticos, etc. que se vinculan entre sí pudiéndose explicar según las nociones de la *estética relacional* de Nicolas Bourriaud. Unos recursos innovadores que emanan de las transformaciones socio-culturales producidas en la idiosincrasia de esta región durante los últimos años: integrada en esa pulsión entre lo local y lo global señalada por Virilio²⁷,

²⁵ M. Espigado, *El cielo de Pekín*, Madrid, Lengua de Trapo, 2001, pág. 176.

²⁶ *Ibid.*, págs. 18-19.

²⁷ P. Virilio, «Red Alert in Cyberspace», *The New York Times*, 1997 (1.ª edición 1995).

son las implicaciones de la *sociedad de la información*, internet, la globalización y el postcapitalismo, las que explican y dan sentido a las nuevas fórmulas de escritura y lectura narrativa de sus ciudadanos.

No en vano, autores y lectores han abandonado sus *gabinetes faústicos*, sus referentes telúricos y sus roles tradicionales para crear y leer a través de los nuevos condicionantes del mundo que habitan: atomizado, pero tendente a la relación, reutilización y vinculación de sus fragmentos. Aquellos compartidos por buena parte de Occidente, donde también operan, dando lugar a una corriente más amplia en la que estos autores castellanoleoneses se integran y a la que ofrecen sus contribuciones.

Motivos estos más que suficientes para que estas obras hayan de interpretarse en estrecha vinculación con las modas, teorías, culturas y características de todo el orbe que interactúan con los habitantes de esta comunidad. De ahí que deban definirse como manifestaciones intersticiales, en el cruce de caminos situado entre la «tierra y la pantalla», entre lo telúrico y lo digital, entre lo local y lo global, entre la tradición y la vanguardia, en el entretiem po que define sociológicamente el contexto actual de Castilla y León.

BIBLIOGRAFÍA

- AARSETH, E., «La literatura ergódica», *Literatura y cibercultura*, Domingo Sánchez-Mesa (comp.), Madrid, Arco/Libros, 2004, págs. 117-146.
- APARICIO MAYDEU, J., *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*, Madrid, Cátedra, 2005.
- BOURRIAUD, N., *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008 (1.ª edición 2008).
- *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004 (1.ª edición de 2001).
- *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- BREA, J. L., *La era postmedia. Acción contemplativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Editorial Centro de Arte de Salamanca, 2002.
- *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- BRONCANO, F., *La melancolía del ciborg*, Barcelona, Editorial Herder, 2009.
- CALLES, J., *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*, [tesis doctoral], Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.
- CASTANY-PRADO, B., *Literatura Posnacional*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007.
- CASTELLS, M., *La Era de la Información. Vol. I: La Sociedad Red*, México, México, D. F., Siglo XXI Editores, 2002 (1.ª edición de 1996).
- *La Era de la Información. Vol. II: El poder de la identidad*, México, México, D. F., Siglo XXI Editores, 2001 (1.ª edición de 1997).

- CELMA VALERO, M.^a P., y MORÁN RODRÍGUEZ, C. (eds.), *Geografías fabuladas. Trece miradas al espacio en la última narrativa de Castilla y León*, Madrid/Fránkfort, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- CUEVAS, A., *La peste bucólica*, Madrid, Losada, 2003.
- *Quemar las naves*, Valladolid, Multiversa, 2004.
- DANIELEWSKI, M. Z., *House of Leaves*, Nueva York, Pantheon Books, 2000.
- ESCANDELL, D., *Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación a comienzos del siglo XXI*, [tesis doctoral], Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- ESPIGADO, M., *El cielo de Pekín*, Madrid, Lengua de trapo, 2011.
- *La ciudad y los cerdos*, Madrid, Lengua de trapo, 2013.
- FERNÁNDEZ, J., *Cero absoluto*, Córdoba, Berenice, 2005.
- FERNÁNDEZ MALLO, A., *Nocilla Dream, Barcelona, Candaya, 2006*.
- *Nocilla Experience*, Madrid, Alfaguara, 2008.
- *Nocilla Lab*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- FERNÁNDEZ PORTA, E., *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba, Berenice, 2007.
- FOSTER WALLACE, D., *La broma infinita*, Marcelo Covián (trad.), Barcelona, Debolsillo, 2012, (1.^a edición de 1996).
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J., *Barra americana*, Salamanca, Editorial Delirio, 2013.
- GENETTE, G., *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989 (1.^a edición de 1962).
- *Umbrales*. Madrid, Siglo XXI, 2001.
- GUTIÉRREZ, C., *Bombardero: Ground Zero*, Lima, Grupo Editorial Norma, (1.^a edición de 2005).
- *Bombardero: Estamos en el aire*, Lima, Grupo Editorial Norma, 2009.
- *Bombardero: himno aéreo*, Lima, Grupo Editorial Norma, 2010.
- HOPENHAYN, M., *Ni apocalípticos ni integrados, aventuras de la modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- JOHNSTON, J., *Information Multiplicity, American Fiction in the Age of Media*, Baltimore, Johns Hopkins U.P., 1998.
- LIPOVETSKY, G., y SERROY, J., *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015 (1.^a edición de 2013).
- LUDMER, J., «Literaturas postautónomas», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 17, 2007, <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> [22/03/2015].
- LUMBRERAS, R., *Elogio de lencería*, Valladolid, Difácil, 2006.
- MARTÍN GIRÁLDEZ, R., *Menos joven*, Zaragoza, Jekyll & Jill Editores, 2012.
- MAYA, M. Á., *Últimas 2 horas y 58 minutos: (primera o segunda parte)*, Madrid, Lengua de trapo, 2008.
- MOLINUEVO, J. L., *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*, Salamanca, Archipiélagos, 2010.

- MONTERO, J., *Guerra ambiental*, Valencia, Numa, 2002.
- MONTOYA JUÁREZ, J., *Realismos del Simulacro: imagen, medios y tecnología en el Río de la Plata*, [tesis doctoral], Granada, Universidad de Granada, 2008.
- MORA, V. L., *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.
- «El porvenir es parte del presente. La nueva narrativa española como especies de espacios», *Hofstra Hispanic Review* 8-9, 2008, pp. 48-65.
- «Conferencia sobre blogs y literatura», *Diario de Lecturas*. (2009) <<http://vicente-luismora.blogspot.com.es/2009/06/conferencia-sobre-blogs-y-literatura.html>> [26/08/2016]
- *Alba Cromm*, Barcelona, Seix-Barral, 2010.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (ed.), *Los nuevos mapas. Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2012.
- ORTEGA, J., y FERRÉ, J. F. (eds.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007.
- PAZ SOLDÁN, E. y CASTILLO, D., «Beyond the Lettered City», Edmundo Paz Soldán y Debra Castillo (eds.), *Latin American Literature and Mass media*, Nueva York/Londres, Garland Publishing, 2001, págs. 1-18.
- PLASCENCIA, S., *La gente de papel*, Barcelona, Random House / Mondadori, 2007, (1.^a edición de 2005).
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., y ESCANDELL MONTIEL, D., *El gabinete de Fausto. 'Teatros' de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital*, Madrid, CSIC, 2014.
- ROMERO, D., «La literatura digital en español: estado de la cuestión», *Texto Digital*, vol. 7, núm. 1, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, 2011: págs. 38-66.
- VALLECILLO, Á., *Colapsos*, Valladolid, Difácil, 2005.
- *Hay un millón de razas*, Valladolid, Difácil, 2008.
- VIRILIO, P., «Red Alert in Cyberspace», *The New York Times on the web*, 5, 1997 (1.^a edición de 1995). <<http://partners.nytimes.com/library/cyber/surf/020597surf-redalert.html>> [15/08/2016].

PARTE II
DOMINIOS

CAPÍTULO 14

La insularidad represiva del espacio utópico en *Sinapia*

CARLA ALMANZA-GÁLVEZ
University of Sheffield

El espíritu utópico español fue plasmado por primera vez en el manuscrito anónimo titulado *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral*, más conocido en la forma abreviada de *Sinapia* y escrito probablemente hacia 1680. Sin embargo, fue impreso por primera vez hace solo unos 40 años, después de haber sido encontrado en Madrid en el Archivo de Pedro Rodríguez, Conde de Campomanes, uno de los ministros más influyentes del gobierno de Carlos III¹.

En el marco de la definición de utopía —palabra proveniente del griego y acuñada por el humanista inglés Tomás Moro en su obra homónima de 1516— como «lo que está en ningún lugar» o «el buen lugar que no existe», *Sinapia* es una república imaginaria que actúa como reflejo utópico de España al presentar una versión mejorada y, al mismo tiempo, represora del estado español en su intento por reformarlo, según se argumentará en el siguiente análisis. Más aún, el hecho de que *Sinapia* sea el anagrama de la palabra «Hispania», el nombre latino

¹ El manuscrito fue dado a conocer en el *Catálogo del Archivo del Conde de Campomanes*, compilado por el bibliotecario Jorge Cejudo López en 1975 (J. Cejudo López, *Catálogo del Archivo del Conde de Campomanes (fondos Carmen Dorado y Rafael Gasset)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, pág. 34). La revelación de su existencia dio lugar a la publicación casi simultánea de las ediciones hechas por Stelio Cro en Canadá en 1975 [S. Cro (ed.), *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral: A Classical Utopia of Spain*, Hamilton, Ontario, McMaster University, 1975] y por Miguel Avilés Fernández en España en 1976 (M. Avilés Fernández (ed.), *Sinapia: una utopía española del Siglo de las Luces*, Madrid, Editora Nacional, 1976].

de España, constituye una forma de reflejar lingüísticamente la trasposición o inversión de la realidad española.

Tomando en cuenta la interacción formal e ideológica entre el texto anónimo y el modelo narrativo de la tradición utópica europea, así como su alejamiento del mismo, el presente trabajo busca demostrar cómo la rígida configuración del espacio utópico y la calculada organización de los habitantes de Sinapia suponen una insularidad espacial y cultural como medio para la construcción de una sociedad ideal y feliz. La propuesta de este sistema social alternativo requiere, asimismo, ser evaluada a la luz de la mentalidad innovadora de la época, llamada de los novatores, en vísperas de la Ilustración.

EL AUTORITARISMO DEL ESTILO DESCRIPTIVO

Sinapia es una península situada en el mítico continente austral o tierra desconocida del hemisferio sur, cuya descripción, según asegura la voz narrativa, está basada en los «apuntamientos» del viaje que hizo el navegante holandés Abel Tasman en dicha zona inexplorada y que se encuentran contenidos en la traducción de un manuscrito en francés. El hallazgo de los apuntamientos de Tasman, el primer europeo en descubrir Nueva Zelanda en 1642, no es solo un guiño a la técnica cervantina del manuscrito encontrado, sino que sirve para dar credibilidad histórica a la presentación de los componentes espacio-administrativos de la sociedad utópica sinapiense.

Este deseo por encubrir, o al menos atenuar, el carácter inverosímil de la remota e idílica Sinapia lleva al autor anónimo a preferir la narración puramente descriptiva en vez de emplear el dinamismo de un relato dialogado que permita cuestionar la validez del programa de cambios propuesto en el texto, tal como es el caso en la *Utopía* de Moro, *La Ciudad del Sol* (1623) de Tomás Campanella y *La nueva Atlántida* (1627) de Francis Bacon, las tres utopías clásicas que conforman el modelo utópico renacentista. La objetividad que transmite el estilo altamente informativo de *Sinapia* persuade al lector de la eficacia de un sistema social que ha resultado satisfactorio en una nación que constituye una realidad geográficamente inversa y antagónica a la de España: «en el sitio como en todo lo demás, es esta península perfectísimo antípode de nuestra Hispania»². No obstante, el dogmatismo de este estilo expositivo es el indicador más evidente de la índole autoritaria que va a adquirir el texto durante el delineamiento de los principios que rigen la vida de los ciudadanos sinapienses.

Siguiendo la convención narrativa renacentista de ubicar el territorio utópico en una isla, Sinapia se presenta como una nación autónoma y ejemplar a través de cuya grandeza y prosperidad se construye una crítica directa de la situación existente en el país al cual se anhela transformar. Sin embargo, Sinapia no llega a contraponerse plenamente a todos los aspectos del orden español vigente, espe-

² M. Avilés Fernández (ed.), ob. cit., pág. 134.

cialmente en cuanto a su respaldo al papel protagónico de la Iglesia y la religión cristiana. Esta fuerte impronta religiosa es producto del desplazamiento masivo de los persas que introdujeron el cristianismo durante el proceso de colonización del que nació la república utópica sinapiense, la cual es fruto de la compleja fusión de pueblos malayos, peruanos, chinos y persas.

LA CONSTITUCIÓN SOCIO-ESPACIAL DE SINAPIA

La intervención de culturas sofisticadas y de la ortodoxia cristiana en la constitución de Sinapia da forma a un innovador sistema de poblamiento en el que se combinan los avances de antiguas culturas dominantes con los de otras menos sobresalientes. Todas ellas deben someterse a procesos civilizadores cuyo objetivo final es la conversión religiosa y el vasallaje al príncipe persa Sinap. Así, los tres fundadores de Sinapia —el príncipe Sinap Ardxird, el patriarca cristiano Joseph Codabend y el filósofo chino Siang— «fueron amansando y domesticando la ferocidad de los malayos y rusticidad de los peruanos [...]. Fueron poco a poco abrazando la religión cristiana y al mismo tiempo sujetándose a la obediencia del príncipe»³. Civilización y cristiandad son, pues, los pilares que sostienen el diseño estructural e ideológico de Sinapia.

Una importante manifestación del sesgo represivo del modelo sinapiense es la naturaleza híbrida y contradictoria de su forma de gobierno: «Es la forma de esta república monárquica, mezclada de aristocrática y democrática»⁴. Además, se radicaliza la deshumanización del monarca al identificarlo como una representación metonímica de las leyes. La organización espacial y administrativa de Sinapia está elaborada con una rigurosidad geométrica en la que las familias son la institución que sirve de base para la confección del plano urbano y la distribución de habitantes en las ciudades o villas, así como para fijar las directrices del funcionamiento de la península. Según Jorge Pérez-Rey, «El orden espacial dominante no deja ningún resquicio posible para la negación del orden social imperante. Con Sinapia es, probablemente, la primera vez que empieza conscientemente a abrirse camino [...] la función preventivo-represiva del modelo espacial»⁵.

Cada familia vive en una casa y no puede tener más de doce miembros, incluyendo una pareja de esclavos y sus hijos. Diez casas forman un barrio y ocho barrios componen una villa. Una ciudad tiene la misma composición que una villa, pero está dividida en parroquias. De estas ciudades, la que se encuentra en el centro de la región es la metrópoli, donde tienen su asiento la iglesia y los obispos. A su vez, la corte es la metrópoli de la provincia de Ni-sa, que está en

³ *Ibíd.*, pág. 75.

⁴ *Ibíd.*, pág. 86.

⁵ J. Pérez-Rey, «*Sinapia*, una utopía en el mundo hispánico del siglo XVIII: la imagen especular invertida de la nación real», *Communautés nationales et marginalité dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Tours, Université de Tours, 1981, págs. 49-57, pág. 54.

el centro de la península y es el lugar de residencia del príncipe (o sinapo), del senado y del arzobispo.

Imitando a Tomás Moro cuando describe las ciudades de Utopía, el autor anónimo español precisa que todos los asentamientos en Sinapia son exactamente iguales, a pesar de algunas diferencias en los detalles de construcción: «Quien ha visto una villa, las ha visto todas, pues todas son iguales y semejantes; y quien ha visto estas, ha visto las ciudades, las metrópolis y la corte misma, pues solo se diferencian en el número de los barrios, en la mejoría de los materiales y en la grandeza de los edificios públicos; y en todo lo demás son uniformes»⁶. La igualdad territorial y la extremada precisión simétrica en el trazado de las ciudades llevan a Carlos Sambricio a sostener que «Sinapia no se formuló [...] como “comunidad imaginada” sino como nación soberana consciente de cuáles eran sus fronteras [...] definiéndola como territorio donde las provincias contaban con estructura socio-espacial colectiva»⁷.

La disposición de los pobladores en el espacio público está lógicamente determinada por la estructura social de la comunidad, la cual consta de una jerarquía piramidal en la que la cima es el príncipe; el cuerpo son los magistrados; y el pueblo, constituido por las familias, es la base. El príncipe es visto como un centinela que supervisa la labor de los magistrados y tiene, además, la facultad de controlar el balance poblacional de la península: «Naturaliza a los forasteros, da la libertad a los esclavos, [...] hace enviar fuera de la isla colonias cuando sobra el número de los moradores, hace venir de las colonias el número de moradores que faltan»⁸. La sociedad sinapiense es estrictamente patriarcal, de ahí que los magistrados reciban el nombre de padres. Las familias reproducen el mecanismo que rige la dinámica institucional de la sociedad; por tanto, el padre de familia tiene el deber de aplicar el modelo de control social en su hogar, aun cuando pueda parecer demasiado severo: «Ejercitan su jurisdicción en todas las personas de la familia, a quien mandan absolutamente y castigan con prisión, ayuno y azotes. A ellos incumbe guardar y hacer guardar la ley de Dios, las leyes sinapienses [...] y aumentar la iglesia con buenos cristianos y la república de buenos ciudadanos»⁹. La felicidad y el progreso de la república dependen del adecuado gobierno de las familias y de la buena educación de sus integrantes. La familia es también el soporte de las actividades agrícolas e industriales en tanto que es el núcleo de la sociedad y la fuerza que equilibra la vida en comunidad.

Un elemento clave del paradigma utópico presente en *Sinapia* es la ausencia de propiedad privada, lo que se cree imposibilita la aparición de conflictos entre los ciudadanos: «Careciendo del mío y el tuyo, se libran de la envidia y de la infinidad de pleitos civiles, de ventas, de herencias, de tratos, etc. [...]

⁶ M. Avilés Fernández (ed.), ob. cit., pág. 85.

⁷ C. Sambricio, «Sinapia: utopía, territorio y ciudad a finales del siglo XVIII», *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 18, núm. 475, Barcelona, 2014, <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-475.htm>.

⁸ M. Avilés Fernández (ed.), ob. cit., pág. 91.

⁹ *Ibíd.*, pág. 86.

careciendo de pobres y viviendo en perfecta comunidad»¹⁰. Asimismo, otro medio para preservar la igualdad social es la inexistencia de nobleza hereditaria. El rechazo de cualquier indicio de aristocracia no solo impide que los sinapienses sean dominados por la soberbia y ambición, sino que acaba con la presencia de gente pobre y de plebeyos en el panorama social, así como con las amenazas de posibles levantamientos. El desprecio por una aristocracia no meritatoria se opone directamente a los cimientos de la tradicional organización social española, en la que la nobleza de sangre desempeñaba una función central. Este es un tema que cobrará gran importancia en la posterior crítica ilustrada dieciochesca. Como en la *Utopía* de Moro, la indiferencia ante la aristocracia, el dinero y la propiedad privada es fundamental en *Sinapia* puesto que, aunque son constructos culturales derivados de procesos civilizadores, no hacen más que corromper a la sociedad.

CONTROL SOCIAL DISCIPLINARIO

La tendencia coercitiva del programa sociopolítico de Sinapia se percibe igualmente en la necesidad de reimplantar la autenticidad del cristianismo primitivo de los persas, «los cuales trajeron la luz del evangelio y con ella la verdadera política»¹¹. En tal sentido, las autoridades tienen la misión de refrenar los excesos irracionales que son difíciles de desterrar de la naturaleza humana. Dichos comportamientos reprobables son vigilados en celebraciones públicas, tanto sagradas como seculares: «En todas se prohíben, por las leyes, todos los desórdenes de bandos o parcialidades, de palabras o acciones poco honestas, de murmuraciones picantes o doctrinas contrarias a la república y buenas costumbres, para lo cual hay nombrados celadores que asisten para notar los excesos, castigándolos al punto y sin remisión»¹². La severidad con que las conductas inaceptables son castigadas evidencia la implementación de un régimen resueltamente absolutista.

Las leyes sinapienses tienen la finalidad de reprimir la libertad inherente a la facultad de libre albedrío, y la eficacia de las sanciones contempladas es totalmente legitimada por el gobierno. A pesar de que ocurren muy escasos crímenes, «La administración de justicia es breve y rigurosa. Toda se reduce a precio y castigo»¹³. El sustento esencialmente racional del estilo de vida en Sinapia parece estar inspirado en el ideal de vida virtuosa que proclamaban las reducciones jesuitas hispanoamericanas, específicamente las instauradas en Paraguay en 1609. El crítico Stelio Cro ha identificado una notable vinculación ideológica entre *Sinapia* y el programa de reforma evangelizadora de las misiones

¹⁰ *Ibíd.*, págs. 131-132.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 73.

¹² *Ibíd.*, págs. 111-112.

¹³ *Ibíd.*, pág. 113.

de los jesuitas en cuanto a sus afinidades en organización espacio-institucional y sistema educativo¹⁴.

El código disciplinario de Sinapia concibe la dimensión hostil de la naturaleza como espacio de penitencia al hacer que los infractores se enfrenten a las adversidades y humillaciones de sobrevivir en un ambiente no civilizado. Por ejemplo, la pena del exilio, la condena máxima en Sinapia, consiste en ser abandonado en medio de una vasta e inhóspita isla desierta: «La pena de destierro [...] se da a los rebeldes a Dios y a la república [...]. Esta se ejecuta llevando al reo a una de muchas islas desiertas que hay hacia el oriente, donde lo dejan con víveres para un mes, instrumentos para cavar y cortar madera y para hacer fuego, vasos y semillas»¹⁵. El desterrado es provisto de las mínimas herramientas necesarias que lo ayuden a sobrevivir. Es decir, el fin correctivo de la sentencia es el enfrentamiento con un estado pre-civilizado, pero este vergonzoso retorno a un bárbaro —aunque prístino— primitivismo implica necesariamente una connotación negativa y degradante de la naturaleza al punto de que el convicto es condenado a muerte si intenta regresar a Sinapia. El contraste entre el vacío de la isla desierta y la fertilidad de la isla sinapiense alude a la improductividad de cualquier realidad pre-social.

La esclavitud es otra medida disciplinaria tomada de la tradición utópica, y considerada más efectiva que la pena de muerte porque la labor de los esclavos beneficia a la comunidad. El afán de erradicar todas las acciones contrarias a los principios morales por medio de la esclavitud conlleva la idea de que la civilización obstaculiza el desarrollo de la naturaleza humana en un espacio libre de la artificialidad y opresión de la sociedad civil. Sin embargo, *Sinapia* no promueve cambiar la naturaleza humana o la manera como los seres humanos interactúan con el mundo natural, sino que privilegia una experiencia contemplativa de la naturaleza en lugar de abordar el tema de su confrontación crítica con la humanidad. En última instancia, el reino de la naturaleza puede terminar por ser un espacio tiránico e inadecuado para la planificación del gobierno de una sociedad.

LA SUSPICACIA HACIA LO NUEVO Y LO FORÁNEO

Otro aspecto que denota la orientación restrictiva del orden social en Sinapia son sus relaciones con el mundo exterior. El deseo de prevenir la infiltración de innovaciones dañinas a través del contacto con extranjeros fomenta la aversión de los sinapienses a viajar fuera del país y a permitir la entrada de visitantes foráneos:

¹⁴ S. Cro, «Las reducciones jesuíticas en la encrucijada de dos utopías», *Las utopías en el mundo hispánico: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Jean-Pierre Étienne (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, Universidad Complutense, 1990, págs. 41-56.

¹⁵ M. Avilés Fernández (ed.), ob. cit., pág. 114.

Logra esta república con lo demás del mundo de un comercio ventajosísimo, pues, pudiendo tener todo lo bueno que hay fuera de ella, está libre de que se le introduzca lo malo y, sacando todo lo inútil y sobrado, se queda con todo lo útil y provechoso. Esto consiguen teniendo prohibido a los naturales el salir de la península sin licencia del senado y toda comunicación con extranjeros y a estos, el poner pie en la península sin permiso¹⁶.

La reticencia de Sinapia a interactuar libremente con otras naciones diferencia el texto español de *La nueva Atlántida* de Francis Bacon, en donde se critica la negligencia de no incentivar la práctica de viajar. La semejanza entre la isla utópica de Bacon y Sinapia es que ambas tienen la capacidad de obtener bienes y conocimiento de otras culturas sin poner en peligro sus propios recursos y sabiduría. Este recelo da lugar a que, bajo la apariencia de un intercambio recíproco, el comercio en Sinapia sea, en realidad, unilateral: «Lo que sale de la península es lo que en ella sobra de frutos y manufacturas¹⁷ [...]. Lo que se trae son drogas medicinales, materiales para algunas manufacturas, las nuevas invenciones de artes y ciencias, buenos libros, modelos de artificios que no hay en Sinapia y mapas puntuales y cartas de marear de todas partes»¹⁸.

Una política similar en cuanto a la circulación de ideas caracteriza a la sociedad utópica de *La Ciudad del Sol* de Tomás Campanella, cuyos gobernantes envían espías a otros países para conocer sus costumbres y mejorar así las de su propia nación. Aunque pueda parecer paradójico, la insularidad que otorga a una utopía el poder de ser autónoma y autosuficiente no implica una consecuente alienación de otras realidades culturales, aun cuando el hermetismo de ciertos espacios utópicos alcance claras intenciones xenófobas.

La práctica de viajar no es solo un proceso educativo que provee al viajero de un significativo capital cultural, sino que es también un encuentro dinámico entre el viajero y los eventos sociohistóricos que experimenta durante el viaje. En consecuencia, el acto de viajar involucra una experiencia transformadora y cuestionadora de la realidad, lo cual entabla ciertamente un conflicto con la estrechez ideológica del programa social de Sinapia. Cualquier actividad humana que suponga cambiar una determinada forma de pensar es entendida como una amenaza latente para el orden establecido. De igual modo, la observación de otras sociedades convierte al viaje en una fuerza conciliadora entre el espacio físico y el social. A pesar de ello, es desconcertante que una práctica tan altamente civilizadora como la de viajar sea enfáticamente omitida en el modelo sinapiense. El hecho de que la técnica narrativa de *Sinapia* no recree el convencional proceso del viaje a través del cual el lugar utópico es desvelado y presentado al lector reafirma la indiferencia del texto anónimo hacia la función epistemológica del

¹⁶ *Ibid.*, pág. 123.

¹⁷ La palabra aparece transcrita así en el manuscrito, reproducido en S. Cro (ed.), *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral*.

¹⁸ M. Avilés Fernández (ed.), *ob. cit.*, pág. 124.

viaje, un aspecto que será más bien preconizado posteriormente por los ideales de la Ilustración española.

El único saber foráneo que es aceptado en la península es aquel considerado realmente beneficioso y correctamente filtrado durante el proceso de traducción a la lengua sinapiense. Esta actitud de inspección y censura de toda producción intelectual exterior recuerda la actividad represora de la Inquisición española: «Los libros de los extranjeros son prohibidos, si no están traducidos en sinapiense, por orden del senado, el cual hace imprimir con gran cuidado todas las obras que por su orden escriben los académicos»¹⁹.

Con el fin de aprovechar al máximo el conocimiento traído de fuera, existe en Sinapia una red de intelectuales que llevan a cabo una meticulosa labor de organización y refinamiento de la información recolectada: los mercaderes de luz peregrinan por todas partes recogiendo material escrito para el mejoramiento de las ciencias y artes; los recogedores extraen toda la información que sea útil para el avance científico; los repartidores clasifican la información recogida; los mineros infieren o corrigen definiciones científicas; los destiladores formulan teoremas basados en las definiciones; los bienhechores resuelven problemas usando tanto las definiciones como los teoremas; y, finalmente, los aumentadores plantean conclusiones iluminadoras en función de los descubrimientos realizados. Este tratamiento utópico de la difusión del conocimiento es claramente influido por la estructura de la sociedad de científicos descrita en la utopía de Francis Bacon. La Casa de Salomón, también llamada el Colegio de los Trabajos de los Seis Días, se jacta de haber dominado la naturaleza a través de un quehacer racional y conjunto. Sin embargo, a diferencia de la perspectiva utópica de Bacon que funda el éxito de una nación ideal en su capacidad de ampliar y enriquecer su conocimiento mediante el cuestionamiento de prácticas humanas arraigadas, la desconfianza de los sinapienses hacia todo lo que esté fuera de su territorio deviene en una intolerancia ideológica que obstaculiza el progreso humano.

Puesto que toda forma de subjetividad es juzgada como sospechosa e inútil en Sinapia, el cultivo de las artes no es tan valorado como el de las ciencias ya que las disciplinas artísticas son vistas como engañosas e improductivas. La única vía para acceder al verdadero conocimiento es el uso de métodos considerados racionales: «Válense para descubrir la verdad [...] de las vías matemáticas de división y de unión, procurando evitar todos los errores de los sentidos, de las pasiones y de la educación [...]. Del artificio retórico hacen poco caso, como de cosa que disminuye el crédito y solo tiene eficacia mientras engaña. La poesía usan por la armonía y agrado de la música, pero muy natural, quitando todo relumbrón, juego de palabras y agudeza pueril»²⁰.

Cualquier invención práctica o intelectual es tratada con suspicacia y solo puede ser implementada tras recibir aprobación oficial de las autoridades: «Todo inventor, con aprobación del senado, puede servirse de su invención para sí y

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 127.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 128.

para su familia, pero no los demás, hasta haber el senado permitido en común el uso de ella»²¹. Más aún, las invenciones no aprobadas quedan registradas por escrito, una medida que se asemeja a los procedimientos de la Inquisición durante la compilación de listas de textos literarios prohibidos: «De las invenciones cuyo uso no permite el senado, conserva por escrito en sus archivos la noticia, los modelos y las muestras»²².

Se aprecia, entonces, que *Sinapia* es una utopía que no estimula el desarrollo de habilidades creativas porque constituyen el germen de proyectos innovadores y alternativos que pueden interferir con la uniformidad ideológica del país. Como fiel creyente del pragmatismo, el autor anónimo destaca la importancia de mantener siempre un objetivo útil, especialmente en el ámbito estético. La poesía, la pintura, la arquitectura y la escultura deben ser estimadas principalmente en cuanto a sus contribuciones prácticas para el perfeccionamiento de la vida en Sinapia. Aunque en el texto las artes son concebidas como manifestaciones naturales de las necesidades humanas físicas y del pensamiento, son también tipificadas como áreas superfluas y corruptibles del conocimiento, lo cual se opone por completo al posterior debate ilustrado en torno a la confrontación entre naturaleza y cultura.

CONCLUSIÓN

El enfoque constrictivo del idealizado modelo social en *Sinapia* es proyección directa de un ordenamiento rígido y disciplinario del espacio colectivo en tanto que reflejo utópico de una España reformada y perfeccionada. La propuesta de una sociedad patriarcal regida por un cristianismo inflexible conduce lógicamente a pensar que el autor haya sido un eclesiástico favorable a una activa participación de la Iglesia en el terreno político. A pesar de carecer del espíritu tanto escéptico como abierto a la novedad propio del ideario de la época de los novatores en que fue compuesta, *Sinapia* ofrece un acercamiento alternativo ante cómo el aparato sociopolítico español puede ser mejorado gracias a los avances en el conocimiento y la ciencia. La importancia concedida al progreso de la educación y la cultura es lo que, en último término, encumbra a Sinapia como una civilización sofisticada conformada por ciudadanos cristianos ejemplares.

BIBLIOGRAFÍA

- AVILÉS FERNÁNDEZ, M. (ed.), *Sinapia: una utopía española del Siglo de las Luces*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- CEJUDO LÓPEZ, J., *Catálogo del Archivo del Conde de Campomanes (fondos Carmen Dorado y Rafael Gasset)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.

²¹ *Ibíd.*, págs. 129-30.

²² *Ibíd.*, pág. 130.

- CRO, S. (ed.), *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral: A Classical Utopia of Spain*, Hamilton, Ontario, McMaster University, 1975.
- «Las reducciones jesuíticas en la encrucijada de dos utopías», *Las utopías en el mundo hispánico: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Jean-Pierre Étienvre (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, Universidad Complutense, 1990, págs. 41-56.
- PÉREZ-REY, J., «Sinapia, una utopía en el mundo hispánico del siglo XVIII: la imagen especular invertida de la nación real», *Communautés nationales et marginalité dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Tours, Université de Tours, 1981, págs. 49-57.
- SAMBRICIO, C., «Sinapia: utopía, territorio y ciudad a finales del siglo XVIII», *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 18, núm. 475, Barcelona, 2014, <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-475.htm>.

CAPÍTULO 15

Ibiza: paraíso de las libertades en la obra *Los europeos* de Rafael Azcona

BEATRIZ CEPEDA BENITO
Universidad de Salamanca

RAFAEL AZCONA, UN AUTOR EXTRAORDINARIO

Rafael Azcona fue uno de los escritores más relevantes del siglo xx en España y una de las figuras clave de la historia del cine en nuestro país. Desarrolló su carrera artística, fundamentalmente, como articulista, novelista y guionista, profesión, esta última, en la que cosechó más éxito y fue más productivo: noventa y siete de sus guiones llegaron a ser rodados. Ha trabajado con grandes directores a nivel nacional e internacional, como Luis García Berlanga, José Luis Cuerda y Marco Ferreri, y es el guionista que más premios Goya ha recibido.

La mayoría de los estudios que se han llevado a cabo hasta el momento se centran en su papel dentro del cine. No es de extrañar, pues destacó con maestría en el campo de la comedia y aún hoy en día se le sigue considerando un referente. Sin embargo, Azcona, aunque guionista, fue más que un guionista. Fue un autor, y sus principales características y sus rasgos definitorios pueden ser encontrados en todas sus obras, independientemente del formato en el que estas fueran escritas.

La notoriedad de su trabajo como guionista ha contribuido a relegar su obra literaria a un segundo plano, aunque puede decirse que la principal causa de que sus publicaciones escritas no obtuvieran la relevancia que merecen, tanto en el

momento de ser publicadas como en la actualidad, se deba al propio Azcona, que nunca consideró sus novelas como algo que mereciera ser destacado (ni tan si quiera reeditado, y llama la atención que cuando habla de la publicación de *Estrafalario I*, obra que recoge sus tres primeras novelas, no pierde ocasión de matizar que este volumen no habría visto la luz de no haber sido por la insistencia de Juan Cruz, un amigo)¹.

No obstante, los que nos hemos dejado atrapar por su particular estilo y visión de la vida sabemos, como ya dijo Ríos Carratalá², que «la obra creativa de Rafael Azcona crea adicción». Para conseguir ese estilo tan natural, su método de trabajo consistió durante toda su carrera en algo tan sencillo como sentarse a observar y dejarse inspirar por su realidad más próxima, y también más ordinaria. Las historias y los personajes que llenaron sus páginas no diferían demasiado de la vida que se le presentaba ante sus ojos y día a día al autor riojano. Según contó él mismo en una entrevista³, la vida ya estaba perfectamente rimada, su trabajo como escritor solo consistía en darle una vuelta de tuerca a su realidad para exagerarla un poco. Su manera de ver, de aproximarse a la realidad de un modo tan peculiar, fue clave para transformar lo más ordinario (en un sentido de cotidianidad, no de vulgaridad) en literatura única, extraordinaria.

EL ESTILO DE RAFAEL AZCONA

A mediados del pasado siglo xx un grupo de escritores reivindicaba el realismo como la única forma de expresión posible de la literatura española. Ignacio Aldecoa, Juan Goytisolo, Juan Marsé o Carmen Martín Gaité son algunos de los narradores más representativos de lo que se conoce como la Generación del 50, generación a la que Rafael Azcona pertenecería por año de nacimiento pero en la que nunca fue incluido, principalmente porque en su obra no había juicios morales o ideológicas políticas.

El realismo de Azcona se diferenciaba del realismo impuesto por esta generación, principalmente, en su fuente de inspiración y su finalidad. Este escritor bebía de su experiencia como lector (fue un gran admirador de la picaresca y de la obra de Pío Baroja) y de la observación de la realidad más inmediata, buscando el testimonio social más cercano, sin recurrir nunca al juicio de valor fruto de una ideología. No buscaba este autor hacer de su entorno un símbolo ni de una época ni de un ideario predeterminado, sino escarbar en él para encontrar lo que más le interesaba: lo estrafalario, lo pintoresco.

¹ J. Cantavella, «Rafael Azcona, escritor y guionista de cine: “Escribo guiones porque me resultan más cómodos que las novelas”», *Diario de Navarra*, 20-XI-99: «Sin falsas modestias te diré que me habían hablado de reeditar estos textos, pero siempre había dicho que no. Ha sido el editor Juan Cruz, que es un individuo insistente, el que me lo ha dicho tantas veces que al final lo ha conseguido.»

² J. A. Ríos Carratalá, *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Universidad, 2009, pág. 14.

³ J. M. Amibilia, «Rafael Azcona, escritor: “Para mí, escribir es penoso”», *La Razón*, 30-X-99.

Ríos Carratalá ha estudiado a fondo su obra literaria y explica que las características principales de las novelas de Rafael Azcona podrían reducirse a que todas ellas son obras con una trama principal muy sencilla, situadas en un espacio-tiempo muy preciso, con personajes no del todo protagonistas, puesto que tiende a los retratos corales, con relatos compuestos por la sucesión de diálogos directos y descripción de la acción, como en una búsqueda natural de un estilo cinematográfico. Sus personajes no suelen estar descritos más que con unas pinceladas y no tiene el autor interés en mostrarnos sus rasgos psicológicos, aunque la mayoría comparten la característica «azconiana» del impulso de la vida; quieren vivir, y es esa idea de vivir la vida que cada uno de sus personajes tiene lo que los convierte en seres extravagantes, a veces con tintes grotescos⁴.

ESPAÑOLES Y EUROPEOS

Rafael Azcona se trasladó a Madrid siendo bastante joven porque quería vivir de lo que le gustaba: las letras. Los comienzos no fueron fáciles, pero poco a poco consiguió hacer de la escritura su medio de vida. Las tertulias a las que era asiduo le propiciaron el estar en el lugar adecuado en el momento adecuado, y así pudo hacer sus primeros contactos relacionados con el mundo del humor. Pronto empezó a publicar en las colecciones de diversas revistas y periódicos, como *La Codorniz*, una de las más famosas del momento, y a apalabrar sus primeros contratos editoriales. A excepción de su última novela, *Los europeos*, el resto de sus trabajos habían respondido a encargos a los que no podía negarse si quería seguir viviendo de su oficio de escritor. Después de esta, el autor se dedicará exclusivamente a la escritura de guiones, no volviendo a preocuparse por la literatura hasta los últimos años de su vida, cuando otros deciden por él que sus novelas podrían ser reeditadas buscando la versión original que nunca hubiera podido ser publicada a mediados del siglo xx por los problemas con la censura en España.

Precisamente por eludir la censura franquista, en el año 1960 aparece, como publicada en París, la novela *Los europeos*. En esta última obra, considerada por la crítica como novela de madurez, el escritor riojano se aleja del humor que le había dado a conocer para plasmar un estilo más próximo al realismo costumbrista, que será seña de identidad en sus posteriores trabajos cinematográficos.

A finales de la década de los cincuenta España cumplía veinte años sometida a la dictadura franquista. Durante las décadas anteriores, el poder militar se había afianzado mediante la represión política y el control autárquico de la economía. En la década de los sesenta comenzaba una nueva etapa, conocida como desarrollismo económico, que permitió la mejora del nivel de vida de los españoles de manera notable, favoreciendo la aparición de una clase media. Por fin con Franco

⁴ J. A. Ríos Carratalá, *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Universidad, 2009, págs. 26-35.

se comenzaba a vivir mejor, y era prácticamente inevitable acomodarse a esta nueva forma de vida que había logrado dejar atrás las hambrunas y las miserias en favor de los automóviles y las lavadoras. La represión, ya no política, sino sobre todo religiosa, ya había calado en la sociedad y las normas no escritas de esta dictadura ya estaban más que explicadas y aprehendidas. La gente corriente se había acostumbrado a vivir bajo el régimen de Franco, y ahora que tenían más oportunidades de prosperar y trabajar no se iban a quejar. De hecho, muchos de esos trabajadores empezaban a disfrutar de algo que años atrás era solo cosa de los más ricos: las vacaciones.

Rafael Azcona había veraneado en Ibiza en numerosas ocasiones, entre los años 1952 y 1964. Como cuenta en la serie de tertulias que mantuvo con Manuel Vicent y Ángel S. Harguindey, recogidas por este último, él consideraba que «Ibiza era entonces un sitio muy habitable, aparte la baratura del sol, del mar y del *suisé* [...], las extranjeras te sonreían cuando les sonreías y te hablaban cuando les hablabas sin pensar que eso era pecado mortal»⁵.

Explica Ríos Carratalá que esta novela que nos ocupa seguramente estuviera inspirada en el verano de 1957, cuando Azcona viajó a Ibiza acompañado por Fernando-Guillermo de Castro, y en los veranos que le siguieron, cuando estos dos amigos deciden alquilar juntos un apartamento en San Antonio⁶.

A principios de los años sesenta Ibiza sufre un incremento frenético del turismo, propiciado, en un primer momento, por la llegada de los hippies, y más tarde, después de la apertura del aeropuerto en 1958 y posterior puesta a punto, por la cantidad de vuelos chárter provenientes de todos los rincones de Europa⁷.

Para los españoles, viajar a Ibiza a finales de los años cincuenta no suponía un gran desembolso, aunque no hay que olvidar que en aquel momento no todo el mundo podía permitirse unas vacaciones. Sin embargo, aquellos que elegían veranear allí no lo hacían por el ahorro, sino por disfrutar de ese ambiente de libertad fingida que allí se respiraba: además del sol, las playas y la brisa del mar, quien optaba por esta isla como destino para sus vacaciones buscaba, sobre todo, alejarse de la España franquista, del Madrid «gris», como el propio Azcona lo describió, para probar, aunque solo fuera por unos días, cómo se vivía siendo europeo: extranjeras en bikini, chicas con las que poder hablar, absenta, fiestas privadas, calas apartadas, barullo y muy poca, o prácticamente inexistente, representación de la autoridad, tanto civil como religiosa.

Antonio, un joven que ya va teniendo una edad y eterno estudiante de arquitectura mantenido gracias al capital de su padre, convence a Miguel, treintañero de provincias que trabaja como delineante, precisamente, en la empresa

⁵ A. S. Harguindey; R. Azcona, y M. Vicent, *Memorias de sobremesa*, Madrid, Santillana, 1998, pág. 73.

⁶ J. A. Ríos Carratalá, *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Universidad, 2009, pág. 138.

⁷ J. R. Cardona y A. Serra Cantallops, «Historia social del desarrollo turístico en Ibiza (décadas de 1960 y 1970). Análisis desde perspectivas historiográficas», *Investigaciones Turísticas*, núm. 5, 2013, págs. 88-89.

del padre de Antonio, para veranear en Ibiza, garantizándole que allí vivirán uno de los veranos de sus vidas rodeados de todos los placeres terrenales: buen clima, buena comida y buenas mujeres europeas que no han sido educadas por sus madres para mantenerse decentes. Juntos parten hacia la isla prometida con cientos de planes gestados todos ellos en torno a la idea de mantener cuantas más relaciones sexuales, mejor, y allí se instalan y se adaptan enseguida al modo de vida de la isla: levantarse tarde, beber alcohol desde primera hora, bajar a la playa, hablar con unos y con otros, comer, echar la siesta y salir cada noche a descubrir en qué rincón de esta isla está la fiesta. A Antonio le entra por los ojos prácticamente cualquier tipo de mujer, aunque luego él no sea muy diestro a la hora de «entrar» a dichas mujeres. Miguel, sin embargo, comienza a sentir algo por una de las turistas más enigmáticas, Odette, una joven francesa que no habla mucho y siempre está leyendo.

Miguel, creyéndose enamorado de Odette, intenta cortejarla por todos los medios que conoce, hasta que finalmente consigue su propósito. Después de acostarse juntos, la pareja comienza una relación, a veces de verano, teniendo presente que las vacaciones terminarán y cada uno tendrá que regresar a su lugar de origen, a veces eterna, en los contados momentos en los que la pareja cree posible el continuar viéndose cuando salgan de Ibiza. Este jugueteo amoroso se trunca cuando Odette se da cuenta de que se ha quedado embarazada. La noticia devuelve bruscamente a Miguel a la realidad, a su realidad, a la pensión en la que vive en Madrid, a su trabajo de delineante, a su vida mediocre pero resuelta en la que no tienen cabida ni una novia francesa ni un bebé concebido fuera del matrimonio, así que propone a Odette el aborto como única solución a su problema. La pareja deja Ibiza para viajar a Barcelona donde ella podrá abortar clandestinamente y él la dejará coger un tren antes de lo previsto sin oponer mucha resistencia, dando así por terminado su verano.

IBIZA SOÑADA POR ANTONIO Y VISTA POR MIGUEL

La característica narrativa principal de esta novela es el modo en que la acción avanza. La historia se construye prácticamente a base de diálogos directos, pues hay muy pocas descripciones, ya sea de los personajes o de los espacios en los que se mueven. Quizás por esto llame aún más la atención el recurso utilizado por Azcona para presentarnos, por fin, y mediante los ojos de los dos personajes principales, a la gran protagonista de esta novela: la isla de Ibiza.

Aunque la Ibiza ideal, la Ibiza imaginada en la mente de Antonio, ya había sido introducida al lector desde el primer capítulo, y había quedado ya definida por este mismo personaje cuando trata de convencer a su colega Miguel diciéndole «aquello es Europa, Miguelito», no es hasta el capítulo seis que Antonio y Miguel consiguen por fin avistarla. Ibiza hace por fin acto de presencia en la novela y lo hace, primero, descrita por el narrador:

La costa describía una amplia y casi completa circunferencia, y en el espejo de las aguas del puerto, encalmadas por su abrazo, se reflejaba la ciudad de Ibiza. El caserío, sin sombras ni relieves a la blanda luz de la mañana naciente, trepaba por una ladera con la ingenua apariencia de un dibujo infantil: ascendiendo, la capital de la isla se oscurecía con la sequedad de la piedra de una muralla sombría, y encaramada sobre sus sucesivos lienzos se erguía la catedral, la torre perfilada contra un cielo lívido que ya empezaba a ser azul⁸.

No parece este el estilo de Azcona, sencillo, directo y con especial atención a lo costumbrista. Ibiza es dibujada con deje poético, bucólico, idealista, lo que nos indica que esta Ibiza es un lugar más cercano a lo paradisiaco que a lo terrenal, más cercano a Europa, como había dicho anteriormente Antonio, a esa Europa que es el opuesto de España, tierra que dejaron atrás estos dos personajes en busca de este otro edén al que acaban de llegar.

Antonio viaja a Ibiza llevando consigo una guía sobre la isla, y aprovecha el lento ritmo del barco aproximándose al puerto para sacarla y leerle a Miguel la impresión que recoge este folleto:

Desde la cubierta, el viajero mira. No se cansa de mirar la ciudad, abierta en el extremo de una amplísima bahía de cinco kilómetros de extensión, un puerto único, mitad construido por los hombres y mitad... [...]. En la hora matinal de atracar el vapor, pocas personas acuden al muelle. Desde el barco empezamos a ver el oscuro ropaje de las campesinas, tocadas con pañuelos de seda rubia y crujiente, por los que asoma, colgándoles por la espalda, el ébano de la trenza⁹.

A través del diálogo, puesto en boca de Antonio, que lee directamente de su guía, Azcona completa su presentación de la isla con un nuevo pasaje que de nuevo no se corresponde con su estilo, pero ahora no importa porque no es suyo, sino del escritor de la guía de viaje, que mantiene ese mismo toque sublimador que podía apreciarse en el fragmento anteriormente analizado.

Esta realidad maravillosa que ha presentado primero el narrador, y después Antonio, se quiebra de inmediato con la primera apreciación que Miguel hace de la isla: «Mentira. [...] Mira lo que se empieza a ver: unos tipos en mangas de camisa y tres taxis»¹⁰. Miguel, personaje con los pies más en la tierra que su compañero Antonio, no se deja engatusar por fantasías, por muy acogedoras que resulten, y es el único que puede afirmar que lo que le están contando sobre Ibiza es falso, ya que su mirada le ofrece una visión diferente. Será Miguel también quien, cuando avance la trama, vuelva a quebrantar el verano idílico en Ibiza volviendo a la gris realidad en cuanto se entere de que ha dejado embarazada a una mujer. Conviene recordar que esa realidad es para Miguel la realidad es-

⁸ *Ibíd.*, pág. 61.

⁹ *Ibíd.*, pág. 62.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 62.

pañola de los últimos años cincuenta, una realidad concebida por una manera de pensar retrógrada y machista, valores fomentados por el régimen franquista.

Por último, en el mismo capítulo se vuelve a describir Ibiza, esta vez a través de un mapa, la representación más certera de un espacio:

El mapa, muy simplificado, recortaba en amarillo la isla sobre un mar azul por el que navegaban dos vapores y tres veleros, silueteados en blanco. De Ibiza ciudad salían hasta cinco líneas rojas hacia el litoral atravesando unos pueblecitos escritos en letra muy pequeña; estos pueblos constituían casi un santoral: San Francisco de Paula, San Jorge, San Agustín, San José, San Rafael, Santa Gertrudis, San Carlos, San Mateo, Santa Inés, San Miguel, San Lorenzo, San Juan Bautista, San Vicente... Dos nombres aparecían en caracteres más grandes: Santa Eulalia del Río, en la costa oriental, y San Antonio Abad, en la occidental, pegado al borde de un gran entrante del tipográfico mar azul. El santoral desaparecía en la costa y los topónimos se hacían extraños: Cala Llentrista, Cala Vadella, Cala Tarrida, Cala Bassa y Cala Grasió –las dos últimas en los extremos de la bahía de San Antonio-, cabo d'Eubarca, Cala Xarraca, Portinatx, Punta Grossa, playa d'es Caná, Cala Llonga...¹¹

El empeño del autor en presentar Ibiza desde varios puntos de vista termina con esta última descripción. Es significativo que sea Miguel, el personaje más sensato, quien sea capaz de ver Ibiza en el sentido más plano posible, como plano es el mapa que está mirando. Miguel llega a la isla casi resignado, traído casi a la fuerza por su compañero, y es incapaz de ver el paraíso que Antonio le ha descrito anteriormente. Miguel arrastra consigo la mentalidad mediocre de la clase acomodada española de aquella época, y aunque por un momento parece contagiarse del entusiasmo de los europeos que conoce durante estas vacaciones, contagiarse también de su vida europea, pronto volverá al letargo de la mentalidad franquista que es, al fin y al cabo, el tema de esta novela.

RESIGNADOS A MADRID

Cuando Azcona se sienta a reescribir esta novela, más de cuarenta años después de su publicación, ha de volver a Ibiza, lugar donde llegó a sentirse libre. No obstante, siendo como él fue un hombre tan sensato, no mostró, ya en pleno siglo XXI, cuando Ibiza se había convertido en un lugar completamente opuesto al que él había conocido, un ápice de nostalgia. «Todos los paraísos andan perdidos», le contesta a Ríos Carratalá cuando tratan este tema¹².

¹¹ *Ibíd.*, págs. 66-67.

¹² J. A. Ríos Carratalá, *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Universidad, 2009, pág. 139.

Puede que Ibiza no fuera ya un lugar significativo para el autor riojano, pero sin duda lo había sido para sus personajes. *Los europeos* no deja de ser la historia de un hombre mediocre que, aunque llega a creerse las promesas de su compañero de viaje, no puede dejar de ser producto de su propia mentalidad franquista, mentalidad que le arrebatará un paraíso del que llegó a encapricharse y le devolverá a su entorno cotidiano en donde él ya se había acostumbrado a sobrevivir.

Sobrevivir en Madrid era lo contrario a vivir en Ibiza. Este es el contrapunto que nos ofrece la última novela de Rafael Azcona. Ese Madrid *grisrealista*, capital de una ideología franquista que ya no necesitaba autoensalzarse ni reafirmarse y se resignaba a continuar hacia delante; un Madrid que no tenía nada que ver con la Ibiza que Miguel y Antonio consideraban Europa, porque la idea que tenían de Europa era la de un lugar donde todo estaba permitido. Ellos quisieron ser europeos, quisieron liberarse de las ataduras franquistas por un par de meses, pero no lo consiguieron porque venían de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- AMABILIA, J. M., «Rafael Azcona, escritor: “Para mí, escribir es penoso”», *La Razón*, 30-X-99.
- AZCONA, R., *Los europeos*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- CANTAVELA, J., «Rafael Azcona, escritor y guionista de cine: “Escribo guiones porque me resultan más cómodos que las novelas”», *Diario de Navarra*, 20-XI-99.
- CARDONA, J. R. Y SERRA CANTALLOPS, A., «Historia social del desarrollo turístico en Ibiza (décadas de 1960 y 1970). Análisis desde perspectivas historiográficas», *Investigaciones Turísticas*, núm. 5, 2013, págs. 86-109.
- HARGUINDEY, A. S.; AZCONA, R. y VICENT, M., *Memorias de sobremesa*, Madrid, Santillana, 1998.
- RÍOS CARRATALÁ J. A., *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Universidad, 2009.

CAPÍTULO 16

Los espacios de la violencia en las *Nises* de Jerónimo Bermúdez

EMILIO PASCUAL BARCIELA
Investigador independiente

*En aquella severísima sala,
entre la grave nobleza de la blanca piedra desnuda,
a la luz apagada y difusa de una mañana de otoño,
las brumas de la leyenda embozaronme el corazón.*

UNAMUNO

INTRODUCCIÓN

La estética del espacio ha sido fundamental en la producción y la recepción literaria a lo largo de la historia. Y en este sentido el espacio teatral se ha erigido, desde la *Poética* de Aristóteles, en epicentro del debate teórico-crítico y en vértice de la representación¹. En la dimensión espacial del teatro destaca el subgénero dramático de la tragedia, donde se emplean unos enclaves paradigmáticos que son los espacios de la transgresión ética y moral por la realización de acciones violentas, como también sucedía en la Antigüedad².

¹ M.^a C. Bobes Naves *et al.* (eds.), *Historia de la teoría literaria. I*, Madrid, Gredos, 1995.

² J. P. Enrile Arrate y A. Fernández Sinde, *Arquitectura y puesta en escena en la Antigua Grecia*, Madrid, Fundamentos, 2009.

El escenario trágico, como espacio antropológico, refleja dinámicas violentas con fin ejemplarizante y catártico, convirtiéndose en un espejo a través de la mimesis ficcional que ofrece al espectador una reflexión filosófica y política a través del dolor. Esta línea de pensamiento continúa en la tragedia moderna, como sucede, por ejemplo, en el teatro español del Renacimiento³, cuyo corpus tiene una gran importancia en la actualidad para estudiar los espacios trágicos⁴. En este caso, analizaremos dos obras representativas del siglo XVI: *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez⁵.

ESPACIOS EN LAS NISES DE JERÓNIMO BERMÚDEZ

En estas tragedias se diferencian dos espacios: por un lado, los «lugares nefandos», donde se producen los lances violentos, y, por otro, los «lugares amenos», que se vinculan al entorno natural, un territorio para las cuestiones de amor y la huida de la cruel realidad. Trataremos de construir una interpretación sobre el espacio en torno a la tipología, la descripción y la escenografía. Este trabajo, por tanto, pretende aportar algunos matices hermenéuticos sobre el espacio y la violencia en la dramaturgia trágica renacentista.

1. *Nise lastimosa: del conflicto individual al crimen político*

Nise lastimosa recrea un episodio trágico de la historia portuguesa del siglo XIV que se ha transmitido en crónicas y fuentes literarias. Es uno de los mitos modernos más emotivos. El infante de Portugal, don Pedro («el Cruel»), se enamoró de la gallega doña Inés de Castro, con quien contrajo matrimonio en secreto. La relación no fue aprobada por la corte, ni por el monarca don Alfonso IV de Portugal («el Bravo»). Ante el temor de la usurpación del trono por una descendencia familiar que la corona no veía con buenos ojos porque haría tambalear la estabilidad institucional, el rey aceptó la injusta muerte de la joven a manos de Álvaro González, Pedro Coello y Diego López Pacheco.

El crimen se cometió, según las crónicas, en el Monasterio de Santa Clara, un lugar de recreo residencial, el siete de enero de 1355, aunque también pudo suceder en la Quinta de las Lágrimas, un espacio ameno cercano al palacio en el que Pedro e Inés tenían sus encuentros amorosos. Ahora, el agua que brota del manantial representa las lágrimas de los amantes. Y las marcas rojizas de la

³ A. Hermenegildo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.

⁴ A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

⁵ G. dos Santos y J.M. da Costa Esteves, «Castro d'António Ferreira (1528-1569)», Ch. Couderc y H. Tropé (eds.), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, págs. 31-42.

roca remiten simbólicamente a la sangre derramada tras el asesinato⁶. Antes de morir, don Pedro ordenó que le enterrasen junto a su amada. Ambos descansan en dos túmulos situados en el Monasterio de Santa María de *Alcobaça*.

1.1. El entorno natural de Coímbra como *locus amoenus*

El primer macroespacio es la ciudad de Coímbra. Tenemos constancia textual en los primeros compases de la obra. El infante, que se encontraba en Castilla, alude de forma retrospectiva al territorio portugués, ofreciéndonos su visión idílica: «Otro cielo, otro sol me parece este / del que gozaba yo sereno y claro / allá de donde vengo. ¡Ay, triste cielo, / cómo en ti veo el trance de mis hados!» (*Nise lastimosa*, vv. 1-4)⁷. Esta predisposición anímica se revela con una modernidad que podríamos considerar sentimental, ya que encontrará su justificación en el hecho de que en Coímbra hubiera dejado a su amada, por lo que don Pedro se presenta como un héroe caracterizado por la desazón que le provoca la ausencia de la mujer que ilumina el oscuro sendero por el que conducía su vida, de ahí que eleve su amor a motivo de introspección psicológica: «¡Ay, que donde no veo aquellos ojos / que alumbran estos míos; cuanto veo / me pone horror y grima, y se me antoja / más triste que la noche y más oscuro!» (vv. 5-8).

La añoranza amorosa se funde con profunda emocionalidad ante la contemplación del espacio natural, que reconvierte por sublimación en un lugar mítico: «Allá, ¡ay dolor!, los dejo, allá en Coímbra, / tierra donde paró la edad dorada» (vv. 9-10). Así retoma el *locus amoenus* asociado a la vida tranquila, lejos del violento mundo cortesano⁸:

INFANTE ¡Oh!, que no es tierra aquella: paraíso
 la llamo de deleites y frescuras.
 Allí tan claro es todo que aun la noche
 más día me parece que de día.
 Allí es esmalte del florido suelo
 más que estrellado cielo representa.
 Allí el contento de las avecillas
 es un reclamo dulce de las almas.
 Allí son tan vivíficos los aires
 que no dejan morir a los mortales (vv. 11-20).

⁶ P. Romero Portilla, «Implicaciones gallegas en el caso de Inês de Castro», *Revista da Faculdade de Letras*, 2, 15, 1998, pág. 1498.

⁷ Citamos por J. Bermúdez, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, edición de A. Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002. En las páginas que siguen únicamente aludiremos al número de versos.

⁸ M. L. Freund, «Algunas observaciones sobre *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez», *Revista de Literatura*, 19, 37-38, 1961, pág. 104, valoró la «naturaleza estilizada».

El héroe se dirige con el deíctico de lugar («allí») al entorno de «Coimbra» (v. 9), que describe con tono elogioso. La alabanza cívica y naturalista engloba los cuatro elementos e idealiza Coímbra, que concibe como una «tierra donde paró la edad dorada» (v. 10), un «paraíso» (v. 11) de «deleites y frescuras» (v. 12), donde la «noche» (v. 13) es tan clara que parece «día» (v. 14). Los factores espaciales pasan por el filtro de la memoria para realizar una *laudatio* del paisaje natural. Funde las fases diurna y nocturna en el esquema antropológico, simbolizando un contraste entre luz/oscuridad y tristeza/felicidad.

En un logrado alarde estilístico aparece la metáfora terrestre y cromática en que la «campiña [...] verde» (v. 24) se transforma en el «esmalte del florido suelo» (v. 15), una fusión que traza un movimiento ascendente de verticalidad en tanto que se asemeja a un «estrellado cielo» (v. 16). También penetran en su visión las especies animales en una poética del vuelo, cuando menciona las «avecillas» (v. 17). La materialidad se enfoca a los «aires [...] vivíficos» (v. 19). El viento intangible ofrece la sensación de amplitud y se une con otro componente esencial del entorno natural como es el agua, el líquido que fluye en el río Mondego, el cual baña el «valle y su llanura» (v. 29).

Lo acuoso nos lleva a ese histórico manantial en la Quinta de las lágrimas en la que tenían sus encuentros amorosos, o a sus paseos a través de la margen del río testigo de su relación. Todo simbolizará el dolor ante el injusto crimen. Del mismo modo que el infante ante la ausencia de Inés se refería al agua como espejo cristalino que le revela la muerte de su amada («las fuentes se me antoja / que están vertiendo en llanto / su líquido tesoro» [vv. 1725-1727]), el ama, cuando trate de aplacar los temores que asediaban su corazón por la tardanza de don Pedro, apela al líquido como un medio especular en la revelación del amor que entre las almas existía, cuya memoria ni el paso del tiempo podría borrar:

AMA ¿No ves cómo las aguas d'este río
 corren a saludarte a tus amores?
 De allá te oye, señora; ellas le traen
 a la memoria, en ti sola empleada,
 este aposento tuyo, donde mora
 contigo siempre su dulcísima alma (vv. 1063-1068).

El dramaturgo ha desplegado una sugestiva exploración idealizada de la naturaleza que se proyecta en la interioridad del protagonista. Esta imagen descriptiva del espacio natural en el que se desarrolla la acción actuará como contrapunto ante la violencia que aparecerá más tarde en el *locus horridus* propio de la vertiente trágica.

1.2. El palacio real como lugar del secreto

La acción continúa en una escala gradual por varios espacios. De la idealización de la Naturaleza pasamos a una estancia (el salón del trono) en el palacio real de Coímbra. El enclave arquitectónico albergará el sema de la violencia. Hay una contraposición entre la libertad del paisaje externo y el asfixiante interior de la corte que bajo sus muros cobija la mentira. En ese ambiente se produce la transgresión política que proyecta el conflicto entre individuo y Estado, aporía que se resuelve con la agresión, cuando los cortesanos y el monarca pactan asesinar a doña Inés por «el bien común» (v. 586)⁹.

1.3. La estancia palaciega como escenario criminal

En el cuarto acto se efectúa el asesinato por los consejeros. La clave hermenéutica la ofrece el palacio real. La violencia se ejerce en un ámbito dirigido por el poder político en el que se depositaba un derecho que debía velar por la integridad de los ciudadanos. La acción se desarrolla en una de las estancias. Podría ser un espacio interior, alejado de la zona que caracterizó la escena en que Pedro expresaba sus sentimientos. Quizá la víctima y los verdugos están en el salón central, lugar oculto reservado a la realeza en el que se urde, secretamente, la ejecución de Inés por razones políticas¹⁰.

1.4. El simbolismo de los elementos escenográficos

a) Los *iura regalia*

El término *iura regalia*, compuesto por *ius* (derecho) y *regalia* (que proviene de *rex/regis*, es decir, «rey»), se refiere a los objetos que simbolizan el poder real, los cuales se clasifican en espada, cetro y corona. En *Nise lastimosa* el «sceptro» es el objeto emblemático que porta don Alfonso¹¹. Le caracteriza físicamente. Pero también lo hace en una perspectiva simbólica. Inés lo alude como argumento persuasivo cuando el monarca le profiere la decisión

⁹ M.^a Zambrano, *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Madrid, Anthropos, 1992, pág. 44, explica que «la historia ha sido representación trágica, pues solo bajo la máscara el crimen puede ser ejecutado. El hombre que no mata en su vida privada es capaz de hacerlo por razón de Estado».

¹⁰ M. García-Bermejo Giner, «Estando letras y armas en su punto: el teatro y los aledaños del poder en España a fines del siglo XVI», F. Gernert et al. (eds.), *Del pensamiento al texto. Textualización del saber en el Renacimiento español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, págs. 85-122.

¹¹ El *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) define cetro como «vara de oro u otra materia preciosa, labrada con primor, que usaban solamente emperadores y reyes por insignia de su dignidad».

de avalar su sacrificio: «Pon los ojos, / señor, en ese sceptro y alto nombre / que Dios te dio» (vv. 1404-1406). La joven intenta que vea el cetro para que comprenda su misión benefactora. La solución trágica difumina el valor que lo identifica al poder real.

Por su injusta actuación el rey queda rebajado a la máxima degradación política. El cetro (σκήπτρον/*sceptrum*), símbolo de una autoridad salvífica, en manos del monarca se transforma, metafóricamente, en un arma homicida, la cual más tarde se corresponderá con la espada que los cortesanos utilizarán para cometer el crimen. Suponemos que don Alfonso avala la sentencia trazando con el cetro un movimiento proxémico que imprime una ralentizada verticalidad descendente. Esta actuación evoca, mediante un *continuum* temporal, el gesto violento que los sicarios realizarán con el instrumento punzante para perpetrar el asesinato de Inés.

Una transición escénica enmarca la acción en una estancia palaciega. Así lo connota la acotación implícita en la que González da paso al sacrificio: «Ya, doña Inés, la puerta está cerrada» (v. 1408). Las espadas («duros hierros») serán las armas homicidas. Quizá el espacio se subdivida en un interior, donde se produce la agresión fatídica, y un exterior, que sería la zona en la que se encuentra el público. El espectador escucha el mandato («vamos muera» [v. 1607]) pronunciado por González. La tragedia llega al clímax cuando Coello y López Pacheco asesinan a la joven: «duros hierros [...] tan delicadas carnes traspasaban» (vv. 1662-1664). Aquí se establece la fusión simbólica entre el cetro y la espada, y se evidencia el espacio palaciego como el escenario de la violencia.

b) Las libaciones de agua y sangre

La técnica es similar en la utilización del elemento líquido que, probablemente, se emplea de forma conjunta como recurso escenográfico y símbolo connotativo. Cuando se plantea la necesidad de ajusticiar a Inés, don Alfonso duda un instante. La mujer, por el contrario, se sume en la desgracia en ese lapso temporal. El tiempo está en su contra y la muerte casi la alcanzaba. El rey teme sobrepasar los límites del poder, transgrediendo la conducta del buen gobernante. Al final, cae en el error porque cede su autoridad.

El elemento acuoso en este espacio palaciego evidencia su faz negativa. Cuando el monarca afirma «Mis manos lavo yo de aquesta sangre» (v. 1602), gestualidad para limpiar su propia culpa, como un rito de purificación, el valor positivo del agua de la tradición idealizante desaparece para auspiciar lo sangriento en la imagería ritual, su derramamiento como libación terrestre. Si el agua cristalina del río portugués connota lo apacible, al descubrir el infante la muerte de la joven adelanta con la metáfora material la venganza hiperviolenta: «En pura sangre / las aguas del Mondego se conviertan» (vv. 1862-1863). En este caso se emplea como purificación de la acción nefanda. La escena evoca el episodio bíblico en el que Pilatos hundía sus manos en agua antes de permitir la muerte de Cristo. En ese espacio se funden,

simbólica y físicamente, agua y sangre, eslabones de la cadena que anticipan la catástrofe en el palacio. Inés, sacrificada a hierro, yacerá en una superficie tapizada con el cromatismo de sangre inocente.

El ámbito real, como sepulcro ctónico, anticipa la muerte de los asesinos, a quienes don Pedro, reconvertido en héroe furioso encargado de recuperar el honor de su amada, dará macabro castigo («con mis manos abra aquellos pechos; / d'ellos arranque aquellos corazones» [vv. 1879-1880])¹². El sema de la sangre domina el espacio: «de su sangre / se regarán los campos» [vv. 1887-1888]). La violencia, que alcanzará una ritualidad sádica, se traslada en *Nise laureada* a dos espacios: la cárcel y el sepulcro.

2. Nise laureada: *de la macabra coronación a la venganza sangrienta*

En *Nise laureada* se pueden diferenciar tres macroespacios (Portugal, Coímbra y el palacio real) y tres microespacios (sepulcro, tálamo y cárcel). Todos están marcados por la violencia. El espacio se caracteriza por el uso gradual de elementos escenográficos. En los ámbitos sepulcral y nupcial destacan los objetos de *atrezzo* (tálamo, cetro y corona). En la zona carcelaria se mencionan de una forma explícita en el escenario e implícita en el discurso instrumentos de tortura (cepo, azote, potro y brete), así como posibles efectos especiales (sangre). Don Pedro, el alcalde y el verdugo son los actantes de la agresión, mientras que los cortesanos son quienes reciben el daño. La metateatralidad del episodio es evidente mediante las intervenciones del coro, que, como si fuese un espectador en el contexto de la propia obra, observa con estupefacción la trágica muerte de doña Inés.

2.1. El sepulcro de doña Inés y la transgresión ritual

El primer espacio dramático es fúnebre. Allí se inflige una violencia ritual, simbólica y macabra en la que los objetos escenográficos son relevantes desde el punto de vista de la teatralización. Nos referimos al sepulcro donde se halla el cadáver de doña Inés. Se trata de uno de los episodios más conocidos y sorprendentes de la leyenda. En Coímbra don Pedro se proclama rey de Portugal tras la muerte de don Alfonso. Para restituir el honor de su esposa acude a la tumba para exhumar su cuerpo y realizar una ceremonia truculenta, donde la convierte en reina portuguesa. El coro, como director de escena, guía su visión para que descubra el cadáver («Mira el sepulcro abierto» [v. 1200]).

¹² R. Guirard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995, pág. 22, indicó que «ante la sangre derramada, la única venganza satisfactoria consiste en derramar a su vez la sangre del criminal».

2.2. El tálamo nupcial y el rito mortuorio

La teatralización de la ceremonia macabra acaece en el tálamo. El cadáver de Inés se sitúa en el lecho con objetos de *atrezzo* para su coronación y su casamiento póstumos. Esta acción le devolvía su honor, como reina y esposa de don Pedro. Imaginamos la disposición del espacio con el cuerpo en el centro junto al condestable y el coro, y el monarca que le entrega los atributos del poder (cetro y corona), como evidencia su parlamento: «Y tú, señora mía, que lo has sido, / y lo serás en muerte como en vida, / rescibe esta corona y este sceptor» (vv. 1421-1423). La acción supone el reconocimiento simbólico de la identidad de Inés y la recuperación de su estatus: «el mundo te conozca y reconozca / por reina d'este reino» (vv. 1427-1428). Aunque la violencia ha profanado el espacio sagrado del reposo fúnebre.

2.3. La cárcel y el ritual de la hiperviolencia

El rey, el verdugo y las víctimas se encuentran en un espacio carcelario, donde se producirá la ceremonia ritual. En este lugar alejado de las salas palaciegas acontecerá la representación hiperviolenta. Don Pedro se convierte en un héroe *furiosus* que quiere vengar el injusto asesinato de Inés. Por eso captura a los culpables, a quienes encierra en la cárcel real que, según las fuentes históricas, se encontraba en los sótanos, espacio que el autor describe como una «oscura y lóbrega mazmorra» (vv. 1583-1584)¹³.

La primera expresión de la violencia se produce a través de un proceso de animalización. Quienes antes fueron los verdugos, ahora se convierten en presas. Así lo evidencia uno de los guardias: «Ya no se nos irá por pies la caza. / Caído han los venados en las redes» (vv. 1571-1572). Este aspecto no solo es metafórico en tanto que se les define como «buitres» (v. 2018) y «tigres» (v. 2021). La animalidad discursiva cobra corporeidad porque los reos aparecen inmovilizados con elementos de tortura con los que se ejercerá una violencia psicológica, verbal y física que culmina en la muerte. Los insultos y la intimidación dan paso al ensañamiento, cuando el guardia escupe al rostro de los condenados.

2.4. El simbolismo de los elementos escenográficos

La importancia del espacio dramático se amplifica con la utilería escenográfica que se utiliza para infligir la hiperviolencia. Se trata de objetos de tortura. El

¹³ M.^a Zambrano, ob. cit., pág. 42, apunta cómo «no hay palacio renacentista, ni castillo medieval que no tenga la prisión bajo sus salones. [...] la misma prisión es palacio, solo que su interior es mazmorra».

nivel textual nos permite certificar la posible presencia de cuatro objetos rituales que sirven para consumir la sádica venganza. Y a nivel espectacular potencian una representación aterradora.

a) Los objetos para la tortura

El primer instrumento era el cepo que les mantenía inmobilizados, como explicita el reo: «[...] nos ves atados a este cepo» [v. 1632]¹⁴. Asimismo, el verdugo se refiere a otros aparatos de tortura que se podrían emplear como decorado en la posible representación. Se trata de una violencia verbal basada en la amenaza. Para intimidar a los cortesanos, dice que se calmarán si les envía «un rato al potro y otro rato al brete» (v. 1887)¹⁵. Quizá la acción se traslade a la sala contigua, como evidencia la orden del monarca: «Envía ya por ellos; salgan luego» (v. 2044). La escena es desmesurada, una especie de ceremonia ritual. El verdugo se ensaña con los reos en el plano físico y psicológico, aprovechando que están «desnudos» y «maniatados» (v. 2067). El primer signo de violencia se produce cuando el monarca les golpea con el azote en el rostro. El coro exclama: «¡Oh, qué golpe / el Rey, de ver su aspecto denodado, / al Coello le ha dado por la cara / con el azote que tenía en la mano!» (vv. 2060-2063)¹⁶. Las demás acciones extreman el ritual rebosando el límite: evisceración, antropofagia y cremación. Así culmina el rey su sádica venganza.

CONCLUSIÓN

Las *Nises* de Jerónimo Bermúdez evidencian un profundo dinamismo espacial. A partir de la mezcla entre historia y ficcionalidad, se desarrolla un traslado de la leyenda a la recreación teatral, de los espacios históricos a la espacialidad mítica de la literatura. Si al inicio la acción acontece en un exterior diáfano, que es el paisaje natural de Coímbra vinculado a la vida sosegada y al recreo sentimental, a medida que la trama progresa se produce, textual y simbólicamente, un movimiento mediante el cual los personajes se recluyen en un espacio interno, arquitectónico, donde se planean intrigas políticas, se ocultan secretos, se ejecutan crímenes y se cometen sangrientas venganzas.

De la naturaleza idealizada se nos conduce al nefando palacio, al sepulcro y la cárcel, que son los espacios de la transgresión ética y moral. Este trazado dinámico también se proyecta en el protagonista, como si el palacio contaminado determinara su actitud. Don Pedro vive su felicidad con Inés en el campo, un

¹⁴ El cepo (del latín *cippus*) es «un instrumento construido con dos maderos gruesos, que unidos forman en el medio unos agujeros redondos, en los cuales se aseguraba la garganta o la pierna del reo, juntando los maderos» (DRAE).

¹⁵ El potro, o ecúleo, era un «aparato de madera en el cual sentaban a los procesados, para obligarles a declarar por medio del tormento» (DRAE).

¹⁶ El azote es un «instrumento de suplicio formado por cuerdas anudadas y a veces erizadas de puntas, con que se castigaba a los delincuentes» (DRAE).

espacio que servía como refugio de los peligros de la Corte. Pero la desgracia que le acontece ciega su juicio, convirtiéndose en héroe *furiosus* que cae en un estado de ira. Las fronteras espaciales entre la realidad y la locura se quiebran con el injusto crimen de Inés, lo que desata el instinto depredador del rey atormentado por el sufrimiento para precipitarse en la tragedia¹⁷. El dramaturgo renacentista a través de los «espacios de la violencia» ofrece una reflexión filosófica: la necesidad de la templanza y la moderación en las acciones humanas.

BIBLIOGRAFÍA

- BERMÚDEZ, J., *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. de A. Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- BOBES NAVES, M.^a C. et al. (eds.), *Historia de la teoría literaria. I*, Madrid, Gredos, 1995.
- DOS SANTOS, G. y DA COSTA ESTEVES, J. M., «Castro d'António Ferreira (1528-1569)», Ch. Couderc y H. Tropé (eds.), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe-XVIIe siècles)*, París, Sorbonne Nouvelle, 2013, págs. 31-42.
- ENRILE ARRATE, J. P. y FERNÁNDEZ SINDE, A. *Arquitectura y puesta en escena en la Antigua Grecia*, Madrid, Fundamentos, 2009.
- FREUND, M. L., «Algunas observaciones sobre *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez», *Revista de Literatura*, 19, 37-38, 1961, págs. 103-112.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, M., «Estando letras y armas en su punto: el teatro y los aledaños del poder en España a fines del siglo XVI», F. Gernert et al. (eds.), *Del pensamiento al texto. Textualización del saber en el Renacimiento español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, págs. 85-122.
- GUIRARD, R., *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- HERMENEGILDO, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, España, 2001.
- ROMERO PORTILLA, P., «Implicaciones gallegas en el caso de Inés de Castro», *Revista da Faculdade de Letras*, 2, 15, 1998, págs. 1493-1508.
- UNAMUNO, M. de, «Alcobaça, Salamanca, diciembre de 1908», en Miguel de Unamuno, *Por tierras de España y Portugal*, Madrid, Alianza, págs. 133-142.
- «La tragedia de Inés de Castro», *La Nación*, 9 de julio de 1914.
- ZAMBRANO, M.^a, *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Madrid, Anthropos, 1992.

¹⁷ Miguel de Unamuno, «La tragedia de Inés de Castro», *La Nación*, 9 de julio de 1914.

CAPÍTULO 17

Campo, monte y corte: los espacios y su valor dramático en algunas obras de Guillem de Castro

ANTONIO BOCCARDO

Università del Salento – Universitat de València

Hablar de espacios en la obra dramática de Guillem de Castro y Bellvís (1569-1631) significa, en primer lugar, remitir brevemente a los lugares físicos donde desarrolló su experiencia biográfica. Nació el autor en la Valencia de finales del siglo XVI y, tras un breve paréntesis italiano en el reino de Nápoles, murió en Madrid¹. En muchas de sus obras hay explícitas referencias a Valencia y a Nápoles, como ocurre en *El perfecto caballero* o *El pretender con pobreza*. Por otra parte, sin embargo, la mayoría de su producción teatral se sitúa en espacios lejanos, sobre todo Hungría (*El amor constante*, *La justicia en la piedad* o *Los enemigos hermanos*), pero también, y siguiendo las fuentes de las que se surte, Inglaterra, Escocia o Tracia.

El estudio de los espacios en el *corpus* del valenciano no ha catalizado demasiado interés en la crítica. No obstante, centrarse en el análisis de los espacios dramáticos tiene una relevancia considerable de cara al estudio de la labor literaria de Castro y a su estilo teatral, por el que se determinan tendencias fundamentales que constituyen patrones en su elaboración escénica.

¹ Para la biografía de Castro, véanse los trabajos de C. Faliu-Lacourt, *Un dramaturge espagnol du siècle d'or. Guillén de Castro*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1989; L. García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976 y F. Martí Grajales, «Bío-bibliografía de Guillén de Castro», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, núm. 4, 1931, págs. 171-220, que siguen siendo las referencias imprescindibles para las investigaciones sobre Castro.

TABLA 1.—Los espacios en *Los enemigos hermanos*, *Cuanto se estima el honor* y *El nieto de su padre*. Las letras entre paréntesis corresponden a lugares diferentes en un mismo ámbito espacial

Acto	<i>Los enemigos hermanos</i>	<i>Cuanto se estima el honor</i>	<i>El nieto de su padre</i>
I	monte (A) monte (B) palacio del Duque	casa de Celia casa de placer del príncipe: jardín	delante de la casa de Armesinda: montes montes (A)
II	palacio del Duque terrero cerca del palacio real habitación del Palacio sala del Palacio	casa de Celia habitación de Palacio sala de Audiencia pública	monte (cerca de robles) montes (A) vega
III	escondite de Otón Palacio real cárcel del Duque delante de la cárcel cerca de una cueva palacio real	casa de placer del príncipe cerca de la cárcel del Duque: selva palacio real	monte (B) monte (C) monte, cerca de una cueva

En este trabajo, por tanto, voy a centrarme en la distribución de los espacios y sobre todo en su valor dramático analizando tres obras. Dos de estas, *Los enemigos hermanos* y *Cuanto se estima el honor*, se publicaron en la *Segunda parte* de las comedias del autor (Valencia, 1625, Miguel Sorolla); *El nieto de su padre*, en cambio, se publicó en la *Parte décima* de las *Nuevas escogidas* (Madrid, Imprenta Real, 1658) con atribución al autor que nos ocupa, algo que consideramos más que probable a raíz de las investigaciones de Fausta Antonucci, quien en un artículo sobre este tema concluye: «datos textuales e ideológicos incontrovertibles acercan *El nieto de su padre* a comedias auténticas del dramaturgo valenciano»². Anteriormente, Faliu-Lacourt había evidenciado la coincidencia de algunos rasgos de la obra con otras de autoría cierta, en contraste con lo que había afirmado Bruerton: «I do not think it can be attributed definitely to Castro without further proof»³. Antes de adentrarse en el análisis de los espacios dramáticos, es imprescindible tener una idea clara de los diferentes lugares en los que se desarrollan las tramas de las tres obras que considero. Para individualizarlos, he tenido en cuenta, en la gran mayoría de los casos, las referencias interiores a los textos que permitían identificar implícitamente el sitio donde Castro había pensado situar la obra.

² F. Antonucci, «Algunas notas sobre la autoría de *El nieto de su padre*», *Criticón*, núm. 51, 1991, págs. 7-20.

³ C. Bruerton, «The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, XII, 1944, págs. 89-151.

Como se puede apreciar, cada obra muestra un tipo de ambientación diferente: desde una alternancia entre espacios abiertos y cerrados en *Los enemigos hermanos*, hasta la predominancia total de ambientes abiertos en *El nieto de su padre*, pasando por una mayoría de espacios cerrados en *Cuanto se estima el honor*. Como veremos, los espacios abiertos, que coinciden con ambientes naturales como el monte o la selva, pueden tener diferentes implicaciones. Por ejemplo, la referencia teicoscópica a estos espacios aumenta la dimensión del tablado, como también lo hace la presencia de espacios *latentes*, según la terminología de García Barrientos. Semánticamente, además, monte y bosque marcan la diferencia con respecto a los espacios del poder, manifestando de esta forma su valor positivo. Para sintetizar de forma coherente las observaciones sobre los diferentes lugares, voy a referirme al espacio de las obras en relación a tres perspectivas: los personajes, el tema de la obra y, finalmente, el género de pertenencia del texto. Se trata de ámbitos extremadamente conectados entre sí y progresivamente más abstractos, cuyo análisis permitirá evidenciar el valor dramático de los lugares de representación.

El primer parámetro que considero es la relación de los espacios con los personajes. En *Los enemigos hermanos*, tanto Briseida como Otón se encuentran en una situación de simbiosis con el monte. En primer lugar, la dama es descrita a menudo en referencia a la naturaleza; ella misma dice vivir en un castillo:

BRISEIDA de cuyas almenas altas
ve los campos que le alegran
y los montes que le guardan (pág. 105a-b)⁴.

Ceslau, uno de los enemigos hermanos y pretendiente de Briseida, la define «ninfa de la selva, / y del monte cazadora» (pág. 103). Los espacios relacionados con Briseida, naturales y positivos por oponerse a la corrupción de la corte, reflejan la actitud de la dama protagonista a lo largo de la obra, ya que, en el acto segundo, Briseida respeta la jerarquía social establecida renunciando a Otón, que es el objeto de los amores de la Infanta:

BRISEIDA Conmigo seré cruel,
dejándome a mí sin mí,
por lo que te estimo a ti,
y lo que le quiero a él;
pues tengo el alma tan fiel,

⁴ Para las citas textuales de *Los enemigos hermanos* y de *Cuanto se estima el honor* utilizo la edición de la *Segunda parte de las comedias de don Guillen de Castro* (G. de Castro y Bellvis, *Cuanto se estima el honor*, y *Los enemigos hermanos* en *Segunda parte de las comedias de Guillén de Castro*, Valencia, Miguel Sorolla, 1625). Para *El nieto de su padre* sigo la edición de J. Martínez (G. de Castro y Bellvis, *Obras de don Guillén de Castro*, E. Juliá Martínez (ed.), Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, III vols., págs. 1925-1927). Remito entonces solo a los números de página, a falta de disponer de una edición con numeración de versos.

que casi me representa
 que cuando muriendo sienta
 el celaros y el perderos,
 ha de consolarme el veros,
 rey a Otón y a ti tan contenta (pág. 126a-b).

Asimismo, cuando Otón cae en desgracia por la falsa acusación de su madre la Duquesa, Briseida le propone dejar la corte y volver a los montes para gozar juntos de la vida en la naturaleza:

BRISEIDA Deja vanidades locas,
 solo atento a ser mi amante;
 hacienda tengo bastante
 y un castillo entre unas rocas;
 retírate allá conmigo,
 donde serás más dichoso,
 en mi pecho, amado esposo,
 y en mis brazos, dulce amigo (pág. 133b).

En definitiva, Briseida se configura como un personaje positivo que refleja perfectamente los rasgos del *locus amoenus* del que procede. Otón, por su parte, al descubrir que no es hijo del Duque (en esto consiste la falsa acusación de la Duquesa), a lo largo del acto tercero remite tres veces a su voluntad de refugiarse en los montes. En la primera ocasión lo expresa justo al principio del acto a su criado Lombardo:

OTÓN Iré a fenecer mis días
 entre asperezas extrañas,
 que en los montes habrá entrañas
 tiernas a las quejas mías (pág. 132b).

Poco después, cuando está hablando con su amada Briseida, vuelve a afirmarlo:

BRISEIDA ¿Qué dices?
 OTÓN Que en semejante
 desdicha me dejes ir
 entre montes a vivir,
 donde las peñas quebrante,
 y donde, Briseida bella
 rompa la tierra al aralla,
 sino para cultivalla,
 para sepultarme en ella (pág. 134a).

Y finalmente, cuando ha ido al castillo-cárcel de su padre el Duque, Otón vuelve a repetirlo vestido de villano (como especifica la acotación):

OTÓN con todo así he venido,
 por no ser de las guardas conocido;
 y porque quiere el cielo soberano
que en un traje villano,
que a quien soy corresponda,
me retire corrido, y que me esconda
en tales horizontes,
que habite selvas y enterezca montes (pág. 138).

La vuelta a los montes representa, para los protagonistas desdichados, la huida hacia un sitio de consuelo, aunque, en realidad, en el caso de Otón se configura también como una vuelta a los orígenes, ya que en el desenlace de la comedia Cesarino, padre de Briseida, aclara que fingió haber muerto a Otón y dice: «hice entre montes crialle» (pág. 145a). Una vez más, espacio y personalidad del personaje son un connubio perfecto, ya que los rasgos que pertenecen a Otón son extremadamente positivos. Lombardo los describe casi al final del acto primero:

LOMBARDO Las veces que juntos van
 con la emulación entre ellos
 corre el vulgo y dice al vellos:
 el mayor es más galán.
 Y están en lo cierto, pues
 en cuanto hicieron, mostró
 el que primero nació
 que en todo primero es (pág. 108a).

Cuanto se estima el honor presenta una relación muy interesante entre espacios y personajes sobre todo en referencia al príncipe de Sicilia. Al comienzo de la obra, Celia explica a su criada Teodora que está a punto de ir con la Princesa a ver al príncipe:

CELIA en la casa de placer,
 donde su ciega pasión
 dilata tan largos días,
 que ya sus melancolías
 fábulas del mundo son (pág. 148b).

La casa de placer a que remite Celia es un espacio hasta entonces solo aludido o, según la terminología de Cantalapiedra, *enuncivo*⁵. Como puede ocurrir, el

⁵ F. Cantalapiedra, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.

espacio en cuestión pasa a ser *enunciativo* en el cuadro siguiente, donde se ve efectivamente al príncipe en su casa, en un espacio que coincide con el jardín, por lo menos si nos atenemos a las pocas indicaciones textuales que nos ofrece el autor. De hecho, al anunciar la llegada de la princesa, Aurelino dice: en *Cuanto se estima el honor*: «viene haciendo estos jardines / y esta casa un paraíso» (pág. 157a). Poco después, la misma princesa pregunta a su marido:

PRINCESA ¿Alivio, ya que no fin,
 no da a tu melancolía
 la verde, hermosa alegría
 de este florido jardín? (pág. 157b-158a).

Al estar en un jardín, los personajes se encuentran en un espacio que representa una naturaleza artificial y cerrada, que bien refleja la personalidad ambivalente del príncipe, que quiere a Celia y aborrece a la princesa. A lo largo de la obra, además, el príncipe siempre está relacionado con espacios ambiguos, centrales o periféricos, abiertos y cerrados a la vez, como el jardín o la misma casa de placer: atormentado por su condición, el príncipe se aleja de los corruptos espacios de la corte, y su actitud ambivalente corresponde perfectamente al tipo de espacios en los que se encuentra. Si en los casos de *Cuanto se estima el honor* y *Los enemigos hermanos* se escenifican los lugares del poder y estos reflejan la actitud de los personajes, en *El nieto de su padre* la Corte luce por su ausencia como espacio dramático representado. A pesar de esto, las acciones de los dos pretendientes al trono, Ataulfo y Alarico, son una muestra evidente de los valores de prepotencia y arrogancia propios de los ambientes cortesanos. En la guerra para conseguir el poder, los dos atormentan a los pobres villanos, que se quejan diciendo:

PINDO ¡Hay semejantes delitos!
 Boemundo nos destruye
 si a Ataulfo nos rendimos;
 si al tío damos favor,
 nos amenaza el sobrino;
 pues Alarico, arrogante
 perturbador, atrevido,
 abrsa nuestras cabañas
 y roba nuestros cortijos (pág. 222b).

En este caso, son los personajes quienes influyen en el ambiente donde se encuentran connotándolo de rasgos negativos, ya que su presencia siempre se relaciona con la guerra y con la expresión de sentimientos violentos. También cabe considerar que, a pesar de la falta de ambientación en palacios y salas reales, los espacios se califican desde el principio como *Corte*, como refiere Ataulfo cuando intenta convencer a su amada Armesinda a que abandone su castillo en los montes:

ATAULFO Deja esta Corte que ha sido
 nube a este reino español
 y ve a su Corte, que el sol
 no ha de estar siempre escondido (pág. 200a).

El segundo parámetro de análisis es la relación de los espacios con el tema de las obras: las tres comedias tratan sobre todo del abuso del poder, pero lo hacen de forma diferente. En *Cuanto se estima el honor* nos encontramos con un tirano (el príncipe de Sicilia) que cede a su pasión ilegítima hacia una dama (Celia). Además, el carácter híbrido de la obra incluye otros temas como el acceso al poder (ya que hacia el desenlace el Rey de Sicilia no quiere que su hijo herede el trono), el amor entre clases sociales diferentes (porque se le acusa a Celia de no ser la hija del Duque y por tanto se le impide casarse con el noble Alejandro), o las necesidades del honor (el Duque, padre de Celia, quiere matar a su hija para respetar las obligaciones de la honra social). Los conflictos relacionados con el poder ocurren principalmente en la sala de palacio donde se realiza la audiencia pública, y se concentran al final de los actos segundo y tercero. El espacio, por tanto, se carga de nudos temáticos que implican confusión y problemas: intrigas de palacio, falsas acusaciones, deshonras públicas. Frente a esto, se nos presenta un lugar en el que se reducen y solucionan los problemas creados en el Palacio: se trata de un macro espacio abierto y ajeno a la corte, alrededor de la cárcel del Duque, donde Celia habla con su padre sin revelar su identidad; en este mismo lugar, sale poco después Alejandro que añora a su amada, se duerme, y sufre el ataque del príncipe, del cual se salva gracias a la intervención de Celia. Este espacio, por tanto, permite matizar los conflictos que se habían creado en el cuadro anterior. El monte y la selva, además, son los sitios adecuados para expresar el amor, como hace Alejandro. En definitiva, tras estas breves consideraciones, es posible notar en la obra dos espacios diferentes que están relacionados con los temas desarrollados: la corte, negativa, y su contrapuesto positivo, el monte y la selva. En *Los enemigos hermanos*, una muestra bastante clara de la relación entre espacios y temas es el paralelismo de los lugares en los actos segundo y tercero: en la misma habitación del palacio real se desarrollan las bodas de uno de los hermanos con la infanta para acceder al poder: al final del acto segundo, sin embargo, la Duquesa interrumpe la unión entre Otón y la princesa, actuando supuestamente para evitar que un impostor herede el poder, tal y como hace Costanza en *Cuanto se estima el honor*. Dice la Duquesa:

DUQUESA Espera, tente.

Llega Otón a dalle la mano, levántase el Rey y la Infanta, y la Duquesa detiene a Otón.

Rey poderoso, Rey magno,
 ya veo en esta ocasión

que atrevidamente paro
 el rapto de las estrellas,
 el influjo de los hados;
 mas no ha de ser Rey de Hungría
 por culpa mía un villano (pág. 129a-b).

Al final del acto tercero, en cambio, Cesarino, el Duque y Otón interrumpen las bodas entre Ceslau y la Infanta:

REY Ya, Ceslau, en tu persona
 renuncio el ser soberano;
 dale a la Infanta la mano,
 y daréte la corona.

Como le va dando la mano, va saliendo el Duque, Otón, Cesarino y Lombardo
 (pág. 144b).

No hace falta considerar que el sitio donde se desarrollan las escenas, al ser una sala del palacio real, es un lugar solemne y privilegiado en la jerarquía social, en definitiva, un ambiente completamente relacionado con el poder. Más en general, en *Los enemigos hermanos* se notan dos espacios bien diferenciados entre ellos: las zonas de poder (representadas por el palacio del rey y el del duque) y la naturaleza (representada por la cueva de Cesarino y por el lugar de procedencia de Briseida). Estas dos zonas desarrollan el tópico literario de *menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, directamente explicado por el lacayo Lombardo a Briseida antes de que esta vaya a la corte como privada de la Infanta:

LOMBARDO tú llorarás lo que dejas
 cuando veas donde vas.
 No pienses que es ir cazando,
 y en los montes que estás viendo,
 matar las fieras corriendo,
 y las águilas volando,
 pues verás en ocasión
 fiera con tales antojos,
 que con flechas de sus ojos
 mate al vuelo tu opinión,
 y águila, te certifico
 que habrá, si no coronada,
 con nariz menos corvada,
 y más penetrante pico (pág. 108b).

Desde el principio de la obra, entonces, los espacios adquieren valores positivos y negativos que se mantienen a lo largo de toda la comedia y se reflejan, como hemos visto con respecto a los personajes, en las actitudes de Briseida o de Otón. La situación que se plantea en *El nieto de su padre* también parece responder a una relación entre los espacios y el tema tratado que, como en *Los enemigos hermanos*, es la lucha al poder. Sin embargo, el desarrollo de esta relación aparece de forma distinta en comparación con las demás obras, ya que esta comedia no está articulada alrededor del doble eje espacial entre Corte y ambientes ajenos a ella. Lo que se nota, en cambio, es una fuerte oposición entre los personajes que, como hemos visto, encierran en su actitud las características de su espacio de procedencia. La corte del rey Boemundo tiene rasgos peculiares relacionados con el tema del poder: tanto de su abuso, ya que la trama se basa en un rey que ha engendrado un hijo en su propia hija, como de la lucha para conseguirlo, con dos pretendientes al trono que desencadenan una guerra. A la confusión de este desorden social se contraponen una jerarquía totalmente idealizada, representada por Avido y su concepción del Estado. Se trata de la perfecta sociedad de las abejas, cuyo funcionamiento explica el salvaje protagonista a los villanos, antes de que estos le elijan como rey. En definitiva, la naturaleza sirve de ejemplo para la Corte y, como acertadamente afirma Antonucci: «El espacio periférico adquiere entonces un valor enteramente positivo: como en las demás comedias de Guillén de Castro, es allí donde se prepara la renovación de la Corte, es de allí de donde sale el joven héroe victorioso que acabará con los errores del poder tiránico»⁶.

Cabe considerar, además, que la única referencia a la ciudad se hace justo en el desenlace de la obra, remitiendo semánticamente a la reconciliación de los espacios:

AVIDO Toca y entremos triunfando
en la ciudad que me aguarda,
y del padre de su nieto
aquí la comedia acaba (pág. 235b).

Finalmente, vamos a analizar la dimensión espacial de las obras con respecto a su género de pertenencia. A pesar de sus diferencias, la estructura de los textos que considero parece responder a un mismo molde dramático que permitiría adscribirlos al género del drama palatino: en todos los casos se presentan personajes procedentes de clases sociales elevadas; los temas, como acabamos de ver, se relacionan con el poder y con las intrigas de palacio y, finalmente, la ambientación espacial y cronológica es indeterminada o lejana del *hic et nunc* del público de la época. Con este último elemento se satisface la expectativa de ilusión que tenía el corral de comedias al ver este tipo de obras. Además, la

⁶ F. Antonucci, *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Toulouse, Anejos de RILCE, L.E.S.O., 1995, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/>.

lejanía espacial permitía que los dramaturgos trataran temas delicados como la tiranía sin atacar directamente el poder establecido. En la obra, este elemento se traduce en la ambientación de Hungría o Bohemia, pero también en un lugar más cercano a la realidad española como Inglaterra, Francia, Nápoles o Sicilia, lo cual, no obstante, es compatible con una ambientación fundamentalmente indefinida.

El espacio de las comedias analizadas se concretiza en tres procesos diferentes: *Los enemigos hermanos* se sitúa explícitamente en el reino de Hungría, un sitio privilegiado para la ambientación palatina que aparece tanto en otras obras de Castro, por ejemplo *El amor constante*, *La justicia en la piedad*, o *El caballero bobo*, como en otras de Lope (*La ventura sin buscarla* y *El animal de Hungría*). De ambientación más cercana a la realidad española es *Cuanto se estima el honor*, que sí se sitúa en Sicilia, pero en una época remota y de forma muy difuminada. De hecho, a pesar de la cercanía geográfica, los espacios se configuran como meros marcos narrativos, ya que la historia ocurre en Sicilia y la princesa es hija del rey de Nápoles, pero no hay otras referencias a lugares concretos. La falta de precisión es interpretable como un recurso narrativo necesario para alejar la acción del ambiente español (de hecho, la trama podría desarrollarse en Bohemia o en Inglaterra sin problemas). Como prueba de esto, también cabe considerar que la guerra contra Nápoles que se cita al final del primer acto solo sirve para justificar que el rey tenga que dejar el poder en manos del príncipe. Además, esta se interrumpe dos veces a lo largo de la obra y siempre por razones escénicas, nunca históricas.

De la misma forma, también en *El nieto de su padre* nos encontramos con sitios a-tópicos que remiten a España, pero carecen de una determinación espacial y cronológica: la España a la que se refieren los personajes, de hecho, adora a los dioses del Olimpo, está compuesta por las provincias bética y tarraconense, y llama Betis al Guadalquivir. En definitiva, en este caso, Guillén de Castro utiliza una lejanía cronológica que supone un espacio totalmente diferente del de la España del Siglo de Oro. Otro elemento que tiene relación con el género de las obras es el recurso de la ocultación de la identidad, a su vez relacionado con los espacios. En *Cuanto se estima el honor*, Celia se esconde en casa de la princesa cuando todos creen que ha muerto; en *Los enemigos hermanos*, se le acusa a Otón de no ser hijo del Duque; en *El nieto de su padre*, Avido desconoce su verdadera identidad y no sabe que es nieto e hijo del rey. Al relacionar este recurso con los espacios, se nota que la ocultación de la identidad se realiza en un sitio que está lejos de la corte. Celia, al principio del acto segundo de *Cuanto se estima el honor*, sale vestida de villana (como especifica la acotación) y la princesa remite al lugar donde está escondida: «Bien lo hace el labrador/ que te aposenta en su casa» (pág. 177b). Otón, como hemos visto antes, cuando piensa tener una identidad diferente de la suya, quiere irse a los montes para esconderse; en *El nieto de su padre*, Avido ha sido criado en los montes por el viejo Arquelao, el padre de Alarico. Los espacios, por tanto, se configuran como un elemento imprescindible para realizar el recurso del ocultamiento de la identidad y repre-

sentan un momento en el que el personaje puede explorar otra realidad y otra condición social.

En conclusión, las tres obras evidencian, de cara a los espacios, elementos en común que permiten entender la labor dramática de Castro. No se trata solo del tópico contraste entre Corte y Aldea, sino también de una simbiosis entre el espacio y la acción de los personajes. La ambientación de estos textos ayuda a entender mejor el tema tratado, a través de la oposición entre sitios de poder y zonas a él periféricas. Asimismo, los espacios remiten a unos elementos por los que las obras puedan considerarse dramas palatinos en toda regla, aumentando el ya copioso caudal de una de las elaboraciones teatrales más difundidas entre los siglos XVI y XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, F., «Algunas notas sobre la autoría de *El nieto de su padre*», *Criticón*, núm. 51, 1991, págs. 7-20.
- *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Toulouse, Anejos de RILCE, L.E.S.O., 1995, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/>.
- OLEZA, J., «La arquitectura de los géneros en la comedia nueva», *RILCE*, 29, 3, 2013, págs. 689-741.
- BRUERTON, C., «The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, XII, 1994, págs. 89-151.
- CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Cuanto se estima el honor*, en *Segunda parte de las comedias de Guillén de Castro*, Valencia, Miguel Sorolla, 1625.
- *Los enemigos hermanos*, en *Segunda parte de las comedias de Guillén de Castro*, Valencia, Miguel Sorolla, 1625.
- *Obras de don Guillén de Castro*, E. Juliá Martínez (ed.), Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, III vols., págs. 1925-1927.
- CANTALAPIEDRA, F., *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol du siècle d'or. Guillén de Castro*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1989.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007 (1.ª edición de 2001).
- GARCÍA LORENZO, L., *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976.
- MARTÍ GRAJALES, F., «Bíobibliografía de Guillén de Castro», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, núm. 4, 1931, págs. 171-220.
- ZUGASTI, M., «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, E. Galar y B. Oteiza (eds.), Pamplona, I. E. T., 2003, 159-85.

CAPÍTULO 18

La reina Semíramis en su palacio: funciones de los espacios públicos y privados en la escena del Siglo de Oro

AMÉLIE DJONDO DROUET
Université Paris Ouest Nanterre

La legendaria figura de Semíramis tanto dramatizada por Cristóbal de Virués en *La gran Semíramis*, publicada en 1609, como por Calderón de la Barca en *La hija del aire*, obra dídica (1645-1653), representa por excelencia el personaje dramático que se apodera literalmente de los espacios escénicos. Si no tenemos informaciones en cuanto a la representación de la primera obra, sí sabemos que la segunda fue representada en el Palacio Real en Madrid en 1653, la primera parte el 13 de noviembre y la segunda parte el 16 de noviembre por la compañía de Adrián López¹ pero no existe ningunas indicaciones precisas en cuanto al juego de los actores en la escena.

Sin embargo, la importancia del espacio escénico en las dos obras hace resaltar una relación particular entre la reina Semíramis y la dominación del espacio, sintomática de una apropiación típicamente femenina y de una posesión espacial complementaria a la intriga de la obra. Efectivamente, en su escalada hacia el poder que empieza con el encuentro con su primer marido Menón, la protagonista se va a adaptar a los distintos espacios que ocupará para controlarlos: monte, quinta, jardín, campos de batalla, palacio, ciudad, imperio. Además de su progresiva y estratégica ascensión llevada por su afán de poder, que lo destruirá

¹ N. D. Shergold, y J. E. Varey, «Some Early Calderón Dates», *BHS*, XXXVIII, 1961, págs. 278-279.

todo, transforma el espacio teatral a su gusto, jugando entre lo que se ve y lo que se dice. El lugar exótico de Asiria que llama a la sensualidad y por tanto a la dualidad tradicional y perversa de la mujer, se mezcla a la dimensión geográfica de la escena, a su ocupación por parte del personaje que usa el escenario para brillar, esconderse y premeditar sus planes homicidas.

Gracias a las particularidades del teatro de corrales y a sus especificidades escenográficas a la vez simples y flexibles², los sentidos como la vista y el oído permiten multiplicar las posibilidades de una escena a veces rudimentaria. Una relación intrínseca de interdependencia existe entre *espacio dramático* y *espacio escénico*³, una interacción del espacio que cobra un interés especial cuando se trata del poder femenino en el Siglo de Oro porque supone que las mujeres exploran espacios de autoridad donde no suelen encontrarse. Se nota una oposición binaria entre espacio interior y exterior: muchas veces el espacio interior del palacio está al servicio de las intrigas llevadas por la reina, puesto que el espacio dramático de la corte corresponde con el desorden y el conflicto.

El palacio para las reinas es sinónimo de agitación y de confusión que alimenta las intrigas dramáticas. Como lo sugiere el título *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Fray Antonio de Guevara⁴, existe un contraste tradicional entre la *corte*, que favorece los vicios y la corrupción de la ciudad política y la *aldea*, que representa la ciudad ideal y pastoril. La especialista Blanca Oteiza habla de una «interacción del ámbito del sosiego y del de la política» y señala que «en ella hay dos espacios claramente definidos como significantes del bien y del mal. El mal, que actúa en el palacio, la corte, como centro inequívoco de la maldad, injusticia, eros desatinado, adulación, etc., y el bien que, por oposición, se asienta pasivamente en el campo, la aldea, a donde se retira obligada la justicia, firmeza y buen gobierno, y en donde reside la honestidad y la fidelidad»⁵. Por consiguiente, el mundo interno del palacio y de la corte hace evolucionar a los personajes en una especie de laberinto gracias a puertas que se abren y que se cierran sobre espacios públicos como las salas de trono, las audiencias, los jardines urbanos o sobre espacios privados como los aposentos, las cámaras y otros lugares más retirados y misteriosos. Los corredores de comunicación y las puertas marcan el paso de un mundo a otro, de lo público o lo íntimo, generalmente sinónimo de perfidia, de manipulación, de erotismo y de muerte. El paso de un espacio a otro funciona como una *mise en abyme* del

² Sobre la relativa simplicidad de los corrales de comedias, véase el capítulo «Espacio escénico», de J. E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, págs. 217-225.

³ M. Zugasti, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», *El Espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: homenaje a Frédéric Serralta: acts del VII Coloquio del Geste*, F. Cazal, C. González y M. Vitse (eds.), Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2002, págs. 583-619.

⁴ F. A. de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

⁵ B. Oteiza, «Sobre los espacios del sosiego en el teatro de Tirso de Molina», Madrid, Iberoamericana, 2002, pág. 420.

lugar dramático en el lugar escénico, como por ejemplo la cárcel que favorece las peores maniobras de la reina.

LA CONQUISTA DEL PALACIO: LA TRAYECTORIA OPORTUNISTA Y ESTRATÉGICA
DE SEMÍRAMIS EN *LA GRAN SEMÍRAMIS*

Los espacios de poder como el palacio real, donde se establece paulatinamente Semíramis, tienen un valor imprescindible en su trayectoria arribista. En esta obra, se emancipa progresivamente al ritmo de los tres actos: en el primer acto, Semíramis accede al espacio de batalla, en el segundo, llega a la corte y en el último, por fin se sienta en el trono cuando ya se impacienta de reinar: «que ha ya diez y seis años que en mí reina / con título de reina. Ahora lo seré» (II, vv. 947-948). Primero, aparece en el espacio público de la ciudad de Bata, un lugar de protección (que se puede llamar *eufórico*⁶) que se vuelve un espacio de violencias, de batallas y de muertes que conduce a una tragedia colectiva, pasando de la victoria y la paz al fracaso y al caos. En el segundo acto, la acción tiene lugar principalmente en el palacio de Nínive, ciudad escogida por Semíramis, en la sala del trono donde el rey Nino corona a su esposa como reina ante el pueblo «en tu famosa Nínive habitamos» (II, v. 745). Durante esta escena de coronación, recibe para la ocasión las llaves del reinado para seis días por parte de su marido. A partir de esta sala principal del palacio, existe un mecanismo de tres puertas que dan sobre la sala del trono: una primera puerta que preserva el espacio íntimo y escondido del aposento, una segunda puerta que da acceso a la sala del trono y por fin un pasaje secreto y subterráneo que desemboca en una prisión. Las tres aberturas atraen la mirada de los espectadores por una parte y a algunos personajes por otra parte a un mundo de prohibiciones.

Estas vías de comunicación son explotadas juiciosamente por Semíramis y sus dos cómplices Celabo y Zopiro, el palacio sirviendo los proyectos políticos de la reina que utiliza los recursos de tal edificio y de sus cuartos. La primera sirve una utilización claramente sexual: atrae a su camarero privado, Celabo, en su «aposento» (v. 1080), este espacio privado e íntimo, que no deja dudas en cuanto a las relaciones extraconyugales de la reina. La segunda vía está al servicio de una utilización política y pública: el trono y la sala real representan el palacio de la ciudad de Babilonia. Esta ciudad fundada por Semíramis es el emblema legendario de la reina así como sus famosos jardines suspendidos que dan lugar a una visión teicoscópica o «a través del muro»:

SEMÍRAMIS cuán a mi honra de ellos he salido,
 y mi famosa Babilonia cuánto

⁶ F. Gilbert y T. Rodríguez, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or: Cristóbal de Virués, La gran Semíramis, Lope de Vega, El castigo sin venganza, Calderón de la Barca, El médico de su honra, Clefs* Concours, Paris, 2012, pág. 124.

he con trofeos mil enriquecido.
 No hay reino en cuantos son del mundo espanto,
 que no tiemble de Asiría y se le rinda
 oyendo solo de su fama el canto;
 pues si está Babilonia fuerte y linda
 con muros, fosos, torres, templos, puentes,
 bien claro con la vista se deslinda (III, vv. 1523-1531).

Por fin, la última vía tiene una función a la vez política y privada: Celabo entra en el «retrete» del rey, (v. 960) para secuestrar a Nino y llevarlo por la fuerza al subterráneo, pasando «por la escala secreta de la torre» (v. 985), un corredor escondido que conoce bien y que «con su llave maestra» abre «las puertas» (v. 989). En esta «mazmorra oscura» (v. 116), el rey es preso y abandonado antes de ser empozoñado por su esposa, a quien le había pedido que le llevara un vaso de veneno. Los corredores y sus galerías favorecen por lo tanto las misiones secretas organizadas por la reina con sus dos esbirros. Luego, Zopiro le cuenta a la reina el segundo secuestro aún más perverso, puesto que supone una usurpación de identidad: lleva al príncipe Zameis Ninias al templo de las Vestales, un jovencito inocente que estaba jugando «en su sala» (v. 1023). El paso del palacio a la «tribuna» del templo no se describe pero, si el texto no menciona una vía de comunicación, eso supone un recurso a la fuerza por parte de Zopiro sobre un niño sin defensa. Ninias es llevado hasta otro lugar de encierro: privado de su identidad sexual, «de mujer vestido» (v. 1060). La reina pide que lo vistiera con un vestido, convirtiéndole en una mujer:

Esto diciendo, pártese furioso
 por la tribuna al templo, donde, siendo
 de la sacerdotisa conocidos,
 y diciéndole el príncipe que a ella
 queríamos hablar sola, metiónos
 dentro de su aposento; en él cerrados,
 dióle Ninias la carta; ella leyóla,
 y, admirada del caso y obediente,
 al momento sacó de un arca suya
 un su vestido, el cual se puso Ninias,
 desnudándose de este que aquí traigo.
 Al fin él queda hecho una donzella
 entre las otras vírgenes vestales,
 y en el rostro, que es ese mismo tuyo,
 juzgarán todos que eres tú, sin duda (II, vv. 1037-1051).

Así libre de gobernar sola, la reina utiliza una vez más el aposento para llevar la ropa de su hijo y hacerse pasar por él delante de la corte: «Yo me entro a lo que digo a mi aposento. / Dame Zopiro, este vestido» (vv. 1080-1081). También en

este cuarto prepara el vaso de veneno destinado a matar a su esposo que se está pudriendo en la cárcel: «vuela a mi aposento / y trai el vaso que en la mesa he puesto» (vv. 1362-1363). Por lo tanto, este espacio personal y oculto favorece las fusiones entre erotismo y muerte y se convierte en un lugar de hipocresía, de mentiras y de duplicidad identitaria. Sin embargo, en el tercer acto, el palacio y su aposento traicionan a la reina, que confiesa una pasión prohibida: los deseos incestuosos hacia su hijo. Este espacio íntimo que solo es visible para el público asocia traiciones mortales y perversas de la reina pero funciona también como lugar de un erotismo prohibido y criminal. En este aposento, la reina expresa a su hijo la pasión que siente por él antes de invitarlo a gozar de este amor, lo que rechaza el príncipe, horrorizado por estos deseos contra-naturales:

SEMÍRAMIS Tan grande es mi pasión que ya no puedo
 disimulalla más ni resistilla.
 Ya, ya me rindo. Ya rendida quedo.
 [...]
 Inmenso es mi dolor y mi tormento.
 Helada estoy y en medio estoy de un fuego.
 Todo por...
 ZAMEIS ¿Dónde vas?
 SEMÍRAMIS A mi aposento (II, vv. 1581-1583 y vv. 1587-1589).

Se cierra la trágica consecuencia de la confesión de la reina en este espacio a la vez familiar e íntimo. Muere asesinada por su propio hijo, como lo cuenta el portero Diarco que observó la escena por el agujero de la puerta: «saliendo ahora del real retrete / y llegando a la puerta de la cuadra / que sale al aposento de la Reina, / sintiendo voces, acerqué los ojos / al agujero de la cerradura [...] Y vi, ¡oh, Celabo!, una visión horrible, / un terrible espectáculo espantoso: / a Semíramis vi, bañada en sangre» (III, vv. 1943-1947 y vv. 1950-1952). Esta muerte escondida, *a puerta cerrada*, se corresponde con el comportamiento adoptado por Semíramis a lo largo de la obra: reina en las maniobras y en los secretos, la muerte de esta mujer que siente deseos peligrosos e incestuosos no merece una puesta en escena espectacular: el relato de su asesinato basta para condenar y castigar la monstruosidad de Semíramis, que sucederá de forma opuesta en la segunda obra.

DE UNA CÁRCEL A OTRA: COMPRESIÓN DEL ESPACIO EN *LA HIJA DEL AIRE*

En *La hija del aire*, el principio muestra un tratamiento especial del espacio como lugar de encierro y de encarcelamiento: indudablemente, nos recuerda a otro héroe calderoniano, Segismundo, de *La vida es sueño*: «Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles» (págs. 89-90), quien en el primer acto evoluciona también en un espacio que representa la cárcel:

Lo llamaré el símbolo de la Cárcel; pero hay que tener en cuenta que esto no es una encarcelación para castigar un crimen, puesto que en ningún caso ha habido delito, lo cual, naturalmente, aumenta aún más el carácter metafórico de esta cárcel. [...] Finalmente, aunque el símbolo se encarne solamente en uno o dos personajes de una obra, no por eso deja de ser universal: Calderón lo concibe, en realidad, como algo connatural a la vida humana: la humanidad está condenada al dolor, es decir, es prisionera en la Cárcel⁷.

Como en esta obra, los personajes gritan para manifestar rabia y sentimientos de injusticia en el mundo de las tinieblas. Semíramis aparece a la izquierda de la escena en una cueva de un monte de Ascalón: «Ha de haber una puerta de una gruta al lado izquierdo, y dentro den golpes, y dice Semíramis dentro» (pág. 69). Desde la celda, pide a Tiresias, el viejo sacerdote que vigila la gruta a que la deje salir para encontrar las tropas del rey que está al punto de llegar:

Tiresias, abre esta puerta,
o, a manos de mi furor,
muerte me dará el verdugo
de mi desesperación. [...]

Tiresias, si hoy no dispensas
las leyes de esta prisión
donde sepultada vivo,
la muerte me daré hoy. [...]

Yo no he de volver a él [...]

Yo no he de volver
a esa lóbrega mansión;
que quiero morir del rayo,
y de solo el trueno no. [...]

Pues, porque nadie me fuerce,
voluntariamente voy
a sepultarme yo misma
en esta oscura ocasión
de mi vida ..., de mi muerte
tumba, dijera mejor.
(Primera parte, I, vv. 13-16, vv. 35-38,
v. 116, vv. 163-166, vv. 189-194).

Semíramis rechaza con fuerza, —lo que la repetición «yo no he de volver» pone de evidencia—, la vida que lleva desde su nacimiento a causa de profecías que la denuncian como un monstruo, una «fiera racional» (v. 179) y aún un «horror / del mundo» (vv. 134-135). Como sufre del encarcelamiento en esta

⁷ A. A. Parker, «Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón», Oxford, 1964, págs. 144 y 153.

tumba, prefiere suicidarse: la insistencia lleva en las antítesis de la luz y de las tinieblas una oposición omnipresente en el personaje. Los gritos y las quejas de Semíramis avisan al soldado Lísias y al general Menón. Después del suicidio de Tiresias al lago con las llaves de la celda, Menón consigue librar a la prisionera:

Nada me causa pavor.
A romper me determino
las puertas. Horrible monstruo
que aquí encerrado has vivo,
sal a ver el Sol (I, vv. 773-777).

Sorprendido por el descubrimiento de un «divino monstruo» (I, vv. 778-779), Menón salva a Semíramis de su prisión, que se alegra de descubrir un mundo de libertad: «Adiós tenebroso centro mío; / que voy a ser racional, / ya que hasta aquí bruto he sido» (I, vv. 1003-1006).

En el segundo acto de la primera parte, Semíramis se cansa de vivir en una quinta, tradicionalmente sinónimo de secuestro femenino⁸, una vivienda de buen nivel social pero que todavía no corresponde a su ambición desmesurada. Por tanto, pide a su recién esposo Menón irse a la corte. Sintiendo una vez más prisionera «¿qué piedad / debe a su valor mi vida / de un monte a otro reducida?» (II, vv. 1147-1149), huye de la quinta y topa con el rey Nino que salva de una caída de caballo. El rey, impresionado por la mujer, hace de ella una heroína que presenta como su nuevo trofeo de caza en la ciudad de Nínive, a la manera de los triunfos romanos:

a Semíramis gallarda
contigo a Nínive lleva,
por sus calles y sus plazas
en tu real carro, vestida
de plumas, joyas y galas.
Triunfe [...]
(Primera parte, II, vv. 2081-2086).

En el último acto de la primera parte, Semíramis es reconocida como una dama al lado de Menón, favorito del rey y por fin pertenece al mundo de la corte. Gracias a su evolución dramática y espacial, consigue acercarse al trono, pasando de la naturaleza salvaje del monte por la quinta de Menón hasta la corte de Asiria. Tras el suicidio de su marido y el matrimonio organizado con el rey, alcanza la cumbre del poder. Desde lo alto del trono, que las indicaciones escénicas precisan, la reina está en un sitio elevado —que en la época pudo ser representado gracias a los balcones o a niveles diferentes como era posible

⁸ M-E, Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la «comedia nueva»*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pág. 68.

en las representaciones de palacio⁹—, lo que contrasta con su posición inicial de prisionera al principio de la obra.

En la segunda parte de la obra, el espacio privado del aposento es explotado según objetivos muy distintos de *La gran Semíramis* de Virués. El primer acto se abre sobre una escena sensual y deliciosa para el público que presenta a la reina peinándose y maquillándose: en este aposento público, transpone un lugar íntimo y femenino al dominio político. La ciudad de Nínive solo es un recuerdo, puesto que Semíramis ha fundado una nueva ciudad, la más importante del Oriente, Babilonia y sus famosos jardines suspendidos:

Babilonia, esa ciudad
que desde el primer cimiento
fabriqué, lo diga; hablen
sus muros, de quien pendiendo
jardines están, a quien
llaman pensiles por eso,
sus altas torres, que son
columnas del firmamento,
también lo digan, en tanto
número, que el Sol saliendo,
por no rasgarse la luz,
va de sus puntas huyendo.
(Segunda parte, I, vv. 359-370).

Semíramis ha transformado la ciudad en una ciudadela a la vez estratégica y encantadora que llama al exotismo y que permite una profusión extrema del sol, reiterando la dicotomía entre luz y oscuridad de la primera parte. En este palacio, se pone de relieve la riqueza de sus bienes y la opulencia de su reino, mostrando la codicia de su persona. En el medio de este palacio siempre está sobrealzada en un estrado (I, v. 70) y rodeada de criados. Recrea una situación espacial egocéntrica que proyecta voluntariamente sobre ella las atenciones y las miradas del público y de todos los personajes: «Las almohadas llegad, ideme quitando / estas trenzas, irélas yo peinando» (I, vv. 25-26). «Siéntase a tocar, todas sirviéndola con la mayor ostentación que se pueda» (pág. 200). Además, este imponente palacio funciona como un espacio tentacular, con numerosas puertas, torres que hacen pensar en el laberinto del monstruo mítico del Minotauro que encierra a sus presas para devorarlas. Como en la obra de Virués, las puertas son medios de conexión que permiten acceder al apartamento privado de la reina, este espacio cerrado que no sirve en este caso para explotar recursos íntimos y sexuales sino potenciales políticos. Aquí con su cómplice Friso, la reina organiza el intercambio con su hijo Ninias, usurpándole su

⁹ C. Couderc, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, pág. 147.

poder. Le indica cómo llegar hasta el cuarto del Rey para raptarlo y encerrarlo en su propio cuarto, un lugar bien escondido:

No hay en todo palacio
tan retirado espacio
que no registre, y más el cuarto suyo;
pues por un caracol secreto,
arguyo que, ya vencido el miedo
con haberlo pensado, llegar puedo
del Rey al cuarto.
(Segunda parte II vv. 2130-2136).

El aposento tiene un valor dramático esencial puesto que permite como en la obra de Virués, el disfraz de la reina, pero, en esta pieza, el cuarto se vuelve una vez más un lugar de encierro y de prisión, en este caso, para su propio hijo, Ninias. Lo encierra para poder gobernar sin que nadie se dé cuenta del intercambio diabólico. Sin embargo, el trágico final de esta reina manipuladora y engañosa no tendrá lugar en el aposento sino en el escenario ante el público. Semíramis, todavía bajo la apariencia de su hijo se enfrenta a sus enemigos y es vencida en el espacio neutro de la batalla, fuera de su palacio, el único lugar que conseguía controlar hasta ahora. La reina perseguida por los soldados cae desde el monte, como indican las acotaciones: «Cayendo Semíramis, sangriento el rostro, y flechas en el cuerpo» (pág. 318). Esta muerte espectacular, en el aire libre es pública: todos los personajes asisten a la persecución y a la caída mortal de Semíramis que ella traduce como un fracaso político y personal en pleno éxito: «hasta morir / despeñada de alto puesto» (Segunda parte, III, vv. 3248-3249).

Aunque los motivos de los espacios íntimos o públicos sean distintos, las dos obras testimonian de una voluntad por parte de los autores de construir una verdadera dramaturgia del espacio imaginable solo a la lectura a través de una fusión constante entre lo visual y lo textual, lo mostrado y lo dicho. El espacio interior, artificial y construido por las ambiciones de la reina sirven el engaño constante de Semíramis en las dos obras que sea sexual o político. El espacio exterior, de la ciudad o del imperio favorece la consolidación del poder de las dos reinas pero el espacio de la muerte, que precipita su caída en los dos casos, corresponde con cada tipo de trayectoria elegido por el autor: en Virués, el espacio de la muerte es voluntariamente cerrado para castigar una muerte tan horrible como la de un hijo que mata a su madre, mientras que en Calderón es privilegiado un lugar público de condena, espectacular y ejemplar, de la reina a la imagen de su grandeza política a lo largo de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La hija del aire*, F. Ruiz Ramón (ed.), Madrid, Cátedra, 2009.
- La vida es sueño*, C. Morón Arroyo (ed.), Madrid, Catedra, 2000.
- COUDERC, C., *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- EDWARDS, G. *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales Press, 1978.
- GUEVARA, F. A. de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, M. Martínez de Burgos (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- KAUFMANT, M-E., *Poétique des espaces naturels dans la « comedia nueva »*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- OTEIZA PÉREZ, B., «Sobre los espacios del sosiego en el teatro de Tirso de Molina», *El Espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: homenaje a Frédéric Serralta: actas del VII Coloquio del Geste*, F. Casal, C. González y M. Vitse (eds.), Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2002, págs. 413-433.
- PARKER, A. A., «Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, A. Jones y Frank Pierce (eds.), Oxford, 1964, págs. 141-160.
- SHERGOLD, N. D. y J. E., VAREY, «Some Early Calderón Date», *BHS*, XXXVIII, 1961.
- VAREY, J.E, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, P. Jauralde (ed.), Madrid, Castalia, 1987.
- VIRUÉS, C. de, *La gran Semíramis*, ed. A. Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2003.
- ZUGASTI, M., «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», *El Espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: homenaje a Frédéric Serralta: actas del VII Coloquio del Geste*, F. Casal, C. González y M. Vitse (eds.), Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2002, págs. 583-619.

CAPÍTULO 19

De la literatura a la metaliteratura: una aproximación al espacio pastoril en los Siglos de Oro

MANUEL PIQUERAS FLORES
Universidad Autónoma de Madrid

Tras un trabajo de más de una década, en 1528 se publica en Venecia *Il cortigiano*, un tratado escrito por Baltasar Castiglione que se configurará como el texto definitorio del modelo cortesano renacentista¹. En su obra, Castiglione entiende desde un punto de vista positivo la necesidad de contar con una apariencia determinada para desenvolverse en la sociedad. Se trata de uno de los elementos esenciales de la *sprezzatura* («el despejo, la desenvoltura»²), término fundamental del tratado. En palabras de Amedeo Quondam: «Castiglione [...] está declarando aquí la autonomía representativa de la apariencia, en cuanto forma profunda de la ética del deber ser (la virtud, precisamente), ejecución constante, incluso heroica, de un código moral y cultural»³.

Este aspecto del discurso cortesano es asumido por la cultura española más tempranamente que en el resto de Europa. No en vano, *Il cortigiano* es traducido muy pronto al español por Juan Boscán, un hecho que no puede desligarse de la llegada del legado petrarquista a la península ibérica, promovida precisamente por el propio Boscán y por Garcilaso. Sin embargo, la importancia de la apariencia es asimismo el punto más débil del sistema, aquel que provoca, también

¹ A. Quondam, *El discurso cortesano*, Madrid, Polifemo, 2013.

² E. Torres Corominas, «Introducción», en A. Quondam, *El discurso cortesano*, Madrid, Polifemo, 2013, págs. 7-18.

³ A. Quondam, ob. cit., pág. 332.

en España de forma muy temprana, una reacción profunda. Ya en 1539, fray Antonio de Guevara publica su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. El *Menosprecio* ha sido interpretado tanto desde la dialéctica entre campo y ciudad como desde el punto de vista del discurso anticortesano⁴. Ahora bien, si estos dos elementos son ya difícilmente dissociables en la corte del emperador Carlos I, años más tarde, durante los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV (y salvo el breve paréntesis vallisoletano), corte y ciudad serán prácticamente la misma cosa. La vida madrileña se caracterizará como una sociedad cortesana y urbana, sin que sea posible distinguir los aspectos de una y otra. Así, la aldea descrita por Guevara se plantea como salida tanto al bullicio de la ciudad inabarcable como a las ataduras del poder. Ambas realidades, la urbana y la cortesana, además de ser dos caras de la misma moneda, traen consigo la necesidad de un mundo aparente, de la *opinión*, que Guevara opone a *razón*: «En la corte es vanidad y aun superfluidad gastar el tiempo en inquirir lo que se hace y quién lo hace y por qué lo hace, pues es cosa muy averiguada que allí vale más una hora de fortuna que un año de cordura. La vara con que mide la fortuna los méritos y deméritos de los cortesanos es, no la razón, sino la opinión»⁵.

A pesar de la claridad con la que se expone la dialéctica corte-aldea, el *Menosprecio* es un libro complejo, que ha recibido interpretaciones de distinta índole, precisamente a tenor de las relaciones de Guevara con la corte y de la posible insinceridad de la posición del franciscano, cortesano al final y al cabo. Sin entrar a considerar el problema⁶, inabarcable de todo punto en este trabajo, resulta interesante el punto de vista esgrimido por Quondam: «Guevara deja todavía una salida abierta: [...], por el estrecho paso de estas indecisiones, reticencias y contradicciones transita la posibilidad (histórica y teórica) de mantener la validez del modelo cortesano como forma absoluta de vida»⁷.

Más allá de la intención autorial presente en el *Menosprecio*, la dialéctica planteada en la obra de Guevara tiene una influencia innegable en los siguientes años, convirtiéndose en un auténtico *best-seller* europeo⁸. Como explica Simón

⁴ *Ibid.*, pág. 72.

⁵ A. de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de Aldea / Arte de Marear*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 234.

⁶ Sobre Guevara y el *Menosprecio* son fundamentales los libros de A. Redondo, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Ginebra, Droz, 1976; de F. Márquez Villanueva, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de fray Antonio de Guevara*, Santander, Universidad de Cantabria, 1998; y la introducción de Asunción Rallo Gruss a su edición de la obra: A. Rallo Gruss, «Introducción», en A. de Guevara, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea / Arte de Marear*, Madrid, Cátedra, págs. 11-94.

⁷ A. Quondam, *ob. cit.*, págs. 378-379. Quondam hace referencia sobre todo al siguiente pasaje: «ni porque en la corte de los príncipes haya aparejo para todos los vicios no se sigue que han de ser allí todos los viciosos, porque en la corte más que en otra parte es el virtuoso más estimado y el vicioso más pregonado» (A. de Guevara, *ob. cit.* pág. 203).

⁸ C. R. Rabell, «*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*: crítica lacasiana, propaganda imperialista o 'best-seller'», J. Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1994, vol. 3, págs. 245-253.

A. Vosters, «el *Menosprecio* fue el primer tratado de toda una serie de libros, cartas y poemas que salían hacia mediados del siglo xvi y que tienen por tema la antítesis entre la corte y la villa»⁹.

Entre la literatura de ficción del siglo xvi, probablemente fueron las formas pastoriles las que experimentaron una mayor influencia tanto de la asunción del modelo cortesano como de la oposición entre corte y aldea. Frente a la realidad de la sociedad cortesana el pensamiento renacentista encuentra salida en la aldea, en el *beatus ille*, en la línea de la tradición bucólica clásica. Así, al menos en parte, puede entenderse el desarrollo de géneros como la égloga —tanto en su vertiente lírica como en la dramática— y la novela pastoril. La antítesis planteada, entonces, se duplica: no es solo una oposición espacial (aldea frente a corte o frente a ciudad), sino también temporal (tiempo clásico frente a tiempo actual).

Sin embargo, la literatura pastoril no se configura necesariamente como una crítica al modelo cortesano. No se trata nunca, por utilizar términos guevarianos, de un «menosprecio de corte» absoluto, sino de una reflexión profunda sobre la forma de vida cortesana. En estas coordenadas se sitúan, en parte, las églogas de Garcilaso de la Vega, que difícilmente pueden entenderse sin tomar en consideración el pensamiento del poeta toledano sobre la corte y el modelo cortesano. En este sentido, no parece casual la vinculación biográfica entre las églogas —especialmente la segunda— y las estancias de Garcilaso en la corte napolitana, en la que se estaba desarrollando el modelo pastoril que, sobre todo a partir de la *Arcadia* de Sannazaro, se difundiría por Europa en las décadas siguientes¹⁰. Así, explica Antonio Gargano: «Desde luego, la conjunción —del género y de la ciudad— no puede considerarse casual, y ello no solo por las obvias razones inherentes a las vicisitudes biográficas, sino también —y sobre todo— por motivos inseparables de la cultura literaria que se había ido formando en la capital aragonesa primero, y virreinal después»¹¹.

La *Arcadia* fue también, principalmente, el patrón sobre el que se construyó el género de la novela pastoril, iniciado en España por Jorge de Montemayor con *Los siete libros de la Diana* (c. 1559), que alcanzó un éxito extraordinario durante la segunda mitad del siglo xvi. Si ya desde las églogas dramáticas de Juan del Encina y Lucas Fernández existía, en ocasiones, una identificación entre pastor y cortesano, dicha identificación es del todo indisociable tanto en *La Diana* como en el resto de novelas pastoriles. Incluso, resulta hoy plenamente aceptada la hipótesis de que la mayor parte de las novelas del género (sino todas) funcionan como novelas en clave, describiendo hechos reales acontecidos en la corte, por más que sea difícil establecer

⁹ S. Vosters, *Antonio de Guevara y Europa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pág. 259.

¹⁰ C. Vecce, «L'égloga *Melisaeus* di Giano Anisio tra Pontano e Sannazaro», S. Carrai (coord.), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padua, Antenore, 1998 págs. 213-234.

¹¹ A. Gargano, «La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso», B. López Bueno (coord.), VI *Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 57-76 (citada pág. 57).

conclusiones absolutas acerca de las identificaciones entre la realidad histórica y la literaria¹². La pastoril resulta entonces no tanto una oposición a la vida cortesana, sino también una traslación de la misma¹³, que tiene su máximo desarrollo durante el reinado de Felipe II, y que no se circunscribe únicamente al ámbito de lo literario, sino que tiene que ver con una temática muy en boga en la propia corte, que influye en otros géneros literarios como el teatro. En palabras de Teresa Ferrer Valls:

La moda del bucolismo que invadió los salones cortesanos de la época de Felipe II se puede apreciar también en el ámbito de los festejos cortesanos. Si la narrativa pastoril se hace eco de las fiestas cortesanas y, especialmente en las novelas en clave, podemos hallar abundantes descripciones de festejos (naumaquias, justas de cañas, justas poéticas e incluso breves églogas representables como las que se incluyen en *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo o en *La Arcadia* de Lope de Vega), el fasto cortesano acoge la materia pastoril y la hace objeto de recreaciones escenográficas y musicales en las que las propias damas de la corte se convierten en protagonistas y actrices¹⁴.

Por otro lado, en las novelas pastoriles la representación de la naturaleza arcádica suele darse en el entorno de uno o varios ríos, cuya imagen va asociada a la tradición poética¹⁵, entre los que destacan el Henares, el Guadalquivir y, sobre todo, el Tajo. Así, en *El pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo se habla de pastores venidos de toda la península ibérica, congregados en torno a su río más largo:

—Paréceme que de España lo mejor se recoge en estas selvas.

—Esto puedes creer —dijo Finea—, que aunque lo natural dellas es bueno, todos esos ricos pastores que hoy has visto y esas pastoras de tanta gracia y hermosura, cuál es del Ebro, cuál del Tormes, Pisuerga, Henares, Guadiana, y algunos de done, mudando nuestro Tajo el nombre, se llama Tejo¹⁶.

El río constituye el entorno de lo idílico, porque aparece además descrito de una forma claramente idealizada: caudaloso y de claras aguas cristalinas. En

¹² N. Alonso Cortés, «Sobre Montemayor y la Diana», *Boletín de la Real Academia Española*, 17, págs. 353-362; J. Subirats, «La *Diane* de Montemayor, roman à clef?», *Études Ibériques et latino-américaines*, París, Publications de la Faculté des Lettres Humaines de Poitiers-Presses Universitaires de France, 1968, págs. 105-118.

¹³ Sobre la forma de vida pastoril y su relación con los ideales caballeresco-cortesanos, puede consultarse J. Huizinga *Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1959, págs. 77-96.

¹⁴ T. Ferrer Valls, «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II», *Voz y Letra*, núm. 10.2, 1999, págs. 3-18.

¹⁵ J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Ediciones Itismo, 1974, pág. 192.

¹⁶ L. Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007 pág. 281.

este sentido, es el lugar propicio para el desarrollo del ejercicio poético, pero a su vez supone una asociación con una ciudad determinada (el Guadalquivir o Betis con Sevilla, el Henares con Alcalá, el Tormes con Salamanca, el Tajo con Toledo...); es, en cierta medida, la naturaleza imaginada desde la ciudad y sus límites. En cualquier caso, pesa más la representación del *locus amoenus* que la asociación con una determinada ciudad. Así, por ejemplo, en *Ninfas y pastores del Henares* (1587), su autor, el canario Bernardo González de Bobadilla, describe un paisaje que solo conoce gracias a las narraciones de un amigo, como él mismo declara en el prólogo: «Parece cosa extraordinaria ponerme a referir las propiedades y términos de la tierra que jamás vieron mis ojos»¹⁷.

No cabe extrañar la escasa presencia del Manzanares, en tanto que el río madrileño fue siempre, por su naturaleza poco caudalosa, un espacio difícilmente literaturizable, como notaron entre otros Góngora y Lope de Vega. Por otro lado, el desarrollo del género se produjo durante la segunda mitad del xvi, es decir, cuando Madrid apenas comenzaba a convertirse en una corte literaria, y carecía de los ingenios poéticos que tendría después¹⁸. Así, la única novela pastoril cuyo título contiene el río Manzanares es *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo*, sin datación segura, pero ya del siglo xvii.

Se suele tomar como final del género *Los pastores del Betis*, de Gonzalo de Saavedra (1633), aunque pueden tenerse en consideración algunos otros textos epigónico¹⁹. No obstante, el esplendor de la novela pastoril se desarrolla fundamentalmente en el siglo xvi, hasta la publicación de *La Arcadia* de Lope de Vega (1596) que, como otras obras narrativas del Fénix, cuenta con un notable éxito. Después, lo pastoril sigue teniendo una importancia considerable, pero va siendo progresivamente disuelto en el interior de otros géneros literarios. El ejemplo más conocido es, posiblemente, el caso del *Quijote*, en el que existen varios episodios pastoriles (Grisóstomo y Marcela, la fingida Arcadia...) subordinados a la acción principal. Ya María del Pilar Palomo²⁰ establece una hibridación entre novela pastoril y novela cortesana en *La cintia de Aranjuez*, publicada en 1629. Los elementos cortesanos, violentos y urbanos de *La Cintia* han sido aludidos también por Castillo Martínez, que además ha analizado estos elementos —generalmente pertenecientes a las novelas cortas españolas— en *El pastor de Clenarda*, publicado en 1622²¹.

¹⁷ B. González de Bobadilla, *Nymphas y pastores del Henares*, Alcalá de Henares, Juan Gra-cían, 1987, s/f.

¹⁸ A. Carreira, «La corte y sus ingenios: escritores madrileños anteriores a 1700, 1ª parte», A. Sánchez Robayna (coord.), *Literatura y territorio: Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, 2010, págs. 59-72.

¹⁹ C. Castillo Martínez, «Los libros de pastores: un género de éxito en el Siglo de Oro»; *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, núm. 6, 2008, págs. 9-28.

²⁰ M. P. Palomo, *La novela cortesana: Forma y Estructura*, Barcelona, Planeta, 1976, pág. 29.

²¹ C. Castillo Martínez, «Novela pastoril y novela corta: cruce de caminos», I. Colón Calde-rón et. al. (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial, 2013, págs. 231-232.

El caso de *La cintia de Aranjuez* resulta especialmente llamativo porque, aunque habitualmente se ha considerado que pertenece al género, «Gabriel de Corral reduce lo pastoril a la artificiosa historia de un grupo de cortesanos que adoptan el disfraz de pastor para vivir en lo que ellos denominan una “fingida Arcadia”»²². De hecho, Juan Ignacio Ferreras ya explicó que con esta obra «la novela pastoril alcanza su último avatar: se teatraliza en el peor sentido del término»²³.

En el teatro, el género pastoril pervive con nuevas adaptaciones a lo largo del siglo xvi, hasta la llegada del teatro lopesco, cuando el se revigora ligeramente²⁴. Pero el desplazamiento hacia el teatro muestra que la salida hacia la naturaleza propia del pensamiento renacentista es cada vez más difícil. Lo bucólico sigue siendo, como decíamos, un componente importante de la literatura del primer tercio del xvii, pero progresivamente muestra su carácter de representación, de ficción. Por ello, aparece como ficción dentro de la ficción en *La Cintia de Aranjuez* o en obras de teatro como *La fingida Arcadia*, de Tirso de Molina, del año 1622. En palabras de Isabel Moreno García:

Toda la comedia descansa y se halla sustentada no por otra obra teatral interior que le quedara contenida, sino por la dramatización continuada que todos sus personajes harán de la novela pastoril de Lope *La Arcadia*. El recurso del teatro interior se transforma aquí, por tanto, en una interesante inserción de novela dentro del teatro. La fluidez que Tirso experimenta en esta obra entre ambos géneros será uno de los rasgos más notables de esta comedia que lleva a escena una intriga palaciega y ociosa de manifiesta vinculación con las narraciones cortesanas habituales de la época que el mismo Tirso había cultivado en sus obras misceláneas²⁵.

Además, existe en la comedia de Tirso una clara vinculación entre lo pastoril y la literatura como retiro de la vida cortesana. Así, explica Ángela Morales: «La comedia lleva a escena la obsesión por la literatura, particularmente por *La Arcadia* de Lope de Vega, por parte de Lucrecia, condesa italiana que ha decidido abandonar la corte, «huyendo de las cortesanas mentiras» para vivir un “literario” retiro en su quinta del Po»²⁶.

²² C. Castillo Martínez, «Los libros de pastores: un género de éxito en el Siglo de Oro»; *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 6, 2008, pág. 18.

²³ J. I. Ferreras, *La novela en el siglo xvi*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 54.

²⁴ T. Ferrer Valls, «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo xvi y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas», *Journal of Hispanic Research*, núm. 3, 1995, págs. 147-165.

²⁵ I. Moreno García, *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro español*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (tesis doctoral inédita), 1998, págs. 506-507.

²⁶ A. Morales, «El recurso del teatro interior en *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina», F. Calvo, L. Iglesias Feijoo y M. Romanos (coords.), *Estudios del teatro español y novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pág. 235.

Algo parecido sucede en el citado episodio de la también llamada fingida Arcadia, en la segunda parte del *Quijote* (II, 58). Ya no se trata de pastores idealizados aunque «reales» (dentro de la ficción, claro está), como Marcela, la muchacha que eligió la soledad de los campos para vivir en libertad (I, 14), sino de una representación, de una simulación de esa realidad pastoril que solamente es posible a través de la literatura:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta agora no hemos representado²⁷.

Evidentemente, a diferencia de otros géneros literarios, lo bucólico y pastoril pertenece únicamente al mundo de la ficción, y solo puede representar la realidad como alejamiento de esta o, en el mejor de los casos, como una alegoría de la misma. El proceso que sufre en la llegada del Barroco, por otra parte, es análogo a otros géneros desarrollados durante el Renacimiento, aquellos que se han venido denominando «literatura idealista»: en el interior del propio texto literario se descosen las costuras de una ficción que resulta, en la nueva realidad histórica, insostenible. Así, por ejemplo, si lo bucólico se relacionaba durante el reinado de Felipe II con la representación de ciertos festejos, en Tirso o en Cervantes tenemos ya una representación de esta representación. Es, por tanto, terreno fértil para el desarrollo de la metaliteratura en todas sus variantes. Se reduplica el punto de vista, se produce una reacción especular que pone a la literatura frente a sí misma y toma distancia frente a un mundo ideal que se descubre del todo inalcanzable.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, N., «Sobre Montemayor y la Diana», *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 17, 1930, págs. 353-362.
- AVALLE-ARCE, J. B., *La novela pastoril española*, Madrid, Ediciones Itsmo, 1974.
- CARREIRA, A., «La corte y sus ingenios: escritores madrileños anteriores a 1700, 1ª parte», A. Sánchez Robayna (coord.), *Literatura y territorio: Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, 2010, págs. 59-72.

²⁷ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Círculo de Lectores, pág. 1203.

- CASTILLO MARTÍNEZ, C., «Los libros de pastores: un género de éxito en el Siglo de Oro»; *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, núm. 6, 2008, págs. 9-28.
- «Novela pastoril y novela corta: cruce de caminos», I. Colón Calderón *et. al.* (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial, 2013, págs. 225-236.
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. coord. por F. Rico, Madrid, Espasa-Círculo de Lectores, 2015.
- FERRER VALLS, T., «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas», *Journal of Hispanic Research*, núm. 3, 1995 págs. 147-165.
- «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II», *Voz y Letra*, núm. 10.2, 1999, págs. 3-18.
- FERRERAS, J. I., *La novela en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987.
- GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis, *El pastor de Filida*, ed. de M. A. Martínez San Juan, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007.
- GARGANO, A., «La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso», B. López Bueno (coord.), *VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 57-76.
- GONZÁLEZ DE BOBADILLA, B., *Nimphas y pastores del Henares*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1587.
- HUIZINGA, J., *Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1959.
- MORALES, A., «El recurso del teatro interior en *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina», F. Calvo, L. Iglesias Feijoo y M. Romanos (coords.), *Estudios del teatro español y novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, págs. 233-242.
- MORENO GARCÍA, I., *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro español*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1998 (tesis doctoral inédita).
- PALOMO, M. P., *La novela cortesana: Forma y Estructura*, Barcelona, Planeta, 1976.
- QUONDAM, A., *El discurso cortesano*, ed. de E. Torres Corominas, Madrid, Polifemo, 2013.
- RABELL, C. R., «*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*: crítica lacasiana, propaganda imperialista o 'best-seller'», J. Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1994, vol. 3, págs. 245-253.
- RALLO GRUSS, A., «Edición, introducción y notas» de A. de Guevara, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea / Arte de Marear*, Madrid, Cátedra, 1984.
- REDONDO, A., *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Ginebra, Droz, 1974.
- SUBIRATS, J., «La *Diane* de Montemayor, roman à clef?», *Études Ibériques et latino-americanes*, París, Publications de la Faculté des Lettres Humaines de Poitiers-Presses Universitaires de France, 1968, págs. 105-118.

- TORRES COROMINAS, E., «Introducción» a A. Quondam, *El discurso cortesano*, Madrid, Polifemo, 2013, págs. 7-18.
- VECCE, C., «L'egloga *Melisaeus* di Giano Anisio tra Pontano e Sannazaro», S. Carrari (coord.), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padua, Antenore, 1998, págs. 213-234.
- VOSTERS, S. A., *Antonio de Guevara y Europa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.

CAPÍTULO 20

Dictadura y militancia: la Argentina de Víctor Bosch (1978-1980)

JOSÉ ANTONIO PANIAGUA GARCÍA
Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN

La memoria del 30 de abril de 1977, día en que se produjo el primer acto público de las Madres de Plaza de Mayo, señala el hito germinador del proceso de construcción de un archivo de la represión militar argentina entre los años 1976 y 1983. Apenas seis meses más tarde, la asociación envió una misiva al Congreso de los Estados Unidos, acompañada de 2.400 firmas, en la que denunció la sistemática violación de los Derechos Humanos durante el denominado Proceso de Reorganización Nacional. Más adelante, en el mes de septiembre de 1979, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) llevó a cabo en Argentina una concienzuda inspección de aquellos crímenes que por entonces tan solo eran tenidos por sospechas (no exentas de fundamento). Este curso de denuncias en contra de los procedimientos de ejecución de los medios de lucha «antisubversiva» de la Junta Militar derivó en el nacimiento de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en diciembre de 1983, y la publicación, por mandato del presidente constitucional Raúl Alfonsín, del informe *Nunca más* (1984), acerca de las desapariciones, secuestros y torturas que se produjeron a lo largo de los siete años de este trágico gobierno argentino instaurado el 24 de marzo de 1976. En medio del arco temporal que separa el inicio y el fin de esta cruenta administración, Rodolfo Walsh escribió su «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar», un año después del golpe de Estado.

Horas más tarde corrió la misma suerte que escritores como Francisco Urondo o Haroldo Conti, todos ellos secuestrados y desaparecidos hasta la fecha.

Aunque pueda parecer sorprendente, a pesar de que han transcurrido más de tres décadas desde la aparición del informe *Nunca más*, aún pueden rescatarse valiosos testimonios olvidados en viejos papeles y hojas volanderas que se han conservado hasta nuestros días, presas del azar. En particular, este trabajo se propone rescatar la labor del activista y militante argentino Víctor Bosch, quien se dedicó entre los años 1978 y 1980 a redactar y distribuir manualmente una serie de informes en los que denunciaba abiertamente la represión política y moral durante la presidencia de Jorge Rafael Videla. Su ausencia de los archivos de la memoria histórica puede resultar desconcertante al descubrir que detrás de este seudónimo se esconde la figura del escritor Néstor Perlongher (1949-1992), miembro destacado durante los años 1971 y 1976 del Frente de Liberación Homosexual de Argentina (FLH), hecho de sobra documentado en la historia del activismo sexual latinoamericano. Para hablar de esta breve producción, se analizará seguidamente uno de los escasos cuatro documentos de los que se dispone, titulado «Informe sobre Córdoba»¹.

METODOLOGÍA PARA MIRAR LOS ESPACIOS

Dado que la localización del informe es muy precisa —la ciudad de Córdoba—, debe establecerse, como primer principio de análisis espacial, que todo lugar, por el mero hecho de ser descrito, resulta trascendido «en *logos*. La representación se filtra y distorsiona a través de mecanismos que transforman la percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio un espacio experimental y potencialmente literario»². No en balde, el documento comienza con un pretérito imperfecto de indicativo, más apropiado para el género del cuento popular y la tradición oral folclórica que para un documento pretendidamente exhaustivo y categórico en su denuncia: «Córdoba era una hermosa ciudad del interior de la República Argentina, famosa por la dulzura de sus mancebos, quienes, pese a la honda tradición católica local, sabían zafarse de las ataduras de la culpa y entregarse generosamente a la delicia de la transa gay, en esas paradojas típicamente latinoamericanas»³.

¹ N. Perlongher, *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria, 1978-1986*, Buenos Aires, Mansalva, 2006, págs. 79-85. Los textos restantes escritos y difundidos bajo el seudónimo de Víctor Bosch por Néstor Perlongher son: «Informe sobre Chile» (Ibíd., págs. 87-93); «Por una política sexual»; «Todos son policías», y «Acerca de unos edictos», este último publicado en la revista *Persona*, año 2, núm. 10, enero-febrero de 1982 (véase N. Perlongher, *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004, págs. 122-139). El informe seleccionado para este trabajo puede considerarse, en buena medida, fiel representación de todo el conjunto y, por lo tanto, los análisis subsiguientes son extensibles a todo el corpus.

² F. Aínsa, *Del topos al logos: propuestas de geopoética*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pág. 11.

³ N. Perlongher, *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria, 1978-1986*, ob. cit., pág. 79.

Al volver sobre la metodología de análisis, el segundo elemento crítico de cualquier operación geopoética es conocer y articular los elementos que componen el afuera constitutivo de un mundo particular dado, en este caso, la ciudad de Córdoba, que aparece atravesada por la pérdida de un espacio que tiempo atrás tuvo entidad propia, tal y como se deduce de la citada introducción del informe. Asimismo, la necesaria existencia de un más allá (el afuera) que actúa sobre cualquier espacio imaginable (a través de confluencias y aislamientos) requiere de fronteras que, no obstante, «están hechas para ser cruzadas [...] porque toda frontera es, en definitiva, el punto inicial para poder acceder a otros horizontes»⁴.

Desde este planteamiento, debe anticiparse una constatación que más adelante se corroborará a través del análisis detallado del texto en cuestión: el valor fundamental del «Informe sobre Córdoba» no es otro que la certidumbre de una posibilidad real, a través de la denuncia de la violación de los Derechos Humanos, de negociar y construir un nuevo espacio de alteridad en el intersticio de la violencia del poder de la Junta Militar. Por este motivo, la pregunta que ha de formularse es la que sigue: ¿de qué modo se construye en este testimonio de la barbarie la contingencia de un «topos» susceptible de materializarse como afuera constitutivo de la ciudad oprimida?

ARGENTINA BAJO CRÍTICA

La maniobra crítica fundamental del texto consiste en la contraposición del espacio de la nación argentina con el de la ciudad de Córdoba. La primera de las estrategias radica en la denuncia del concepto de «subversión». Durante el Proceso de Reorganización Nacional, esta noción omnicomprensiva para definir al enemigo natural del gobierno se convirtió en un fetiche para la Junta Militar porque en ella confluían todos los sujetos que representaban un peligro moral para el país. Así, «para combatir eficientemente la “subversión” había que atacarla, especialmente, en su causa primera, el “virus ideológico” que es diseminado por los marxistas, los comunistas o criptocomunistas, los izquierdistas, los revolucionarios en general. Aunque también los católicos tercermundistas, los freudianos, los ateos y, en una medida considerable, los peronistas, los liberales y los judíos representaban una amenaza para el orden»⁵. A través de esta extensa (e irónica) cita, se aprecia que, en rigor, cualquier individuo podía llegar a ser sospechoso de prácticas subversivas. Víctor Bosch se hace eco de este fenómeno del siguiente modo: «Después del golpe militar, toda la población se convirtió en sospechosa. Las detenciones [...] en medio de gigantescas cazas de presuntos guerrilleros, pasaron a ser cosas de todos los días»⁶.

⁴ F. Aínsa, ob. cit., pág. 229.

⁵ M. Novaro y V. Palermo, *La dictadura militar (1976-1983): del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, 2003, pág. 88.

⁶ N. Perlongher, *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria, 1978-1986*, ob. cit., pág. 79.

Dado el principio de arbitrariedad que recorre el estado de la lucha antisubversiva, Bosch dedica la mitad de su informe a poner de manifiesto los atropellos llevados a cabo por algunos de los Artículos aprobados en el Código de Faltas de la Provincia de Córdoba, publicado en el Boletín Oficial de la Provincia del 23 de abril de 1980 (en particular, se trata de los arts. 17, 18, 19, 22, 23 y 25, contenidos en el Título 2, intitulado «Decencia pública») sobre la Ley 6.392 aprobada el día 17 del mes correspondiente⁷.

La ausencia de una definición precisa para catalogar las faltas y delitos, a su vez, se complementa con un principio de ambigüedad que permite que los cuerpos policiales interpreten subjetivamente los códigos, gracias a que estos se encuentran redactados con un lenguaje eufemístico y no concluyente, como apunta Víctor Bosch sobre el Artículo número 23 que castiga a «los homosexuales o viciosos sexuales que frecuentaren a menores de 18 años»⁸. En relación a este punto, el autor del informe se pregunta si «Por “frecuentar” debe entenderse, por ejemplo, tomar un café con leche a la salida del kindergarten»⁹. Por último, ambos principios mencionados hasta el momento aparecen junto a un tercer elemento, que podría denominarse principio de control, que condiciona el hecho de que la lucha antisubversiva parezca estructurada en torno a un aparato de «vigilancia tan estricto, que ningún atisbo de heterodoxia —aun en lo personal— puede pasar desapercibido»¹⁰.

La conjunción de estos tres principios construye la imagen de una Argentina represiva y empeñada en la condena de la subversión relacionada con las prácticas sexuales no heteronormativas que trasgreden los límites de lo público y lo privado: «Los nuevos reglamentos no condenan solo a los gays, sino también a las prostitutas, los borrachos, los vagos, etc.: toda esa masa callejera que tanto afea a las ciudades»¹¹. La visión del Estado argentino, sin embargo, no ha terminado de retratarse con estas apreciaciones.

Tras la condena de la lucha antisubversiva, el segundo de los mecanismos denunciados por Bosch es el de la propaganda asociada con el populismo durante la celebración del Mundial de Fútbol de 1978. Debe recordarse la actitud reticente que en un primer momento demostraron los militares hacia la celebración de los actos y festejos de este campeonato en suelo propio, dada la posibilidad de que sus actuaciones represivas fuesen descubiertas ante los ojos internacionales. No obstante, como la historia ha podido documentar, el Mundial fue un escenario

⁷ Sistema Argentino de Información Jurídica, «Código de Faltas de la Provincia de Córdoba. Boletín Oficial, 23 de Abril de 1980», Capital Federal, Argentina, Base de datos.

⁸ *Ibíd.* El Artículo 23 sanciona a estos homosexuales o viciosos sexuales con arresto de noventa días.

⁹ N. Perlongher, *Un barroco de trincheira. Cartas a Baigorria, 1978-1986*, ob. cit., pág. 81.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 82. El Artículo 19 («Vestimentas Contrarias a la Decencia Pública») del citado Código de Faltas expone en este sentido: «Serán sancionadas con multa equivalente hasta una vez el importe del salario mínimo, vital y móvil o arresto hasta diez días, las personas de uno u otro sexo que se exhibieren en público con vestimentas contrarias a la decencia pública, con arreglo al lugar.» (Véase Sistema Argentino de Información Jurídica..., ob. cit.).

¹¹ *Ibíd.*

de absoluto «entusiasmo [...] auténticamente patriótico y deportivo»¹². Asimismo, no deja de resultar sorprendente la propaganda que el Proceso llevó a cabo para mejorar su imagen como Estado después de haber criticado duramente el populismo del gobierno de Perón.

La tercera área crítica en relación a la actuación del gobierno del presidente Videla que Víctor Bosch acomete en su informe contrasta vivamente con el bloque anterior: la censura cultural. Como recuerda Andrés Avellaneda, «no hubo en la Argentina una oficina de censura centralizada, con prácticas establecidas y con una organización administrativa reconocida». Además, «la efectividad del control descansa sobre la intencional amplitud y vaguedad de los parámetros de prohibición, cuya extrema labilidad los hace aptos para ser aplicados en cualquier situación y contenido según el arbitrio de la autoridad y de los funcionarios»¹³. En este fragmento es posible reconocer los principios de control, ambigüedad y arbitrariedad que se señalaron al hablar de la denuncia de la lucha antisubversiva del Estado. Como menciona Víctor Bosch en el texto, la censura cultural se dirigía tanto a la publicación de listas de libros prohibidos, multas a los libreros por la exposición de estas obras, o la proscripción de diversos contenidos en los medios de comunicación, tanto prensa escrita, como televisión y radio¹⁴.

Por último, el cuarto elemento de denuncia que constituye el grueso de la crítica del informe de Víctor Bosch es la relación del Estado con la Iglesia Católica en materia de sexualidad, vínculo que responde a la voluntad del poder nacional de «autoconsiderarse como el último baluarte de las tradiciones “occidentales y cristianas”»¹⁵. Por otro lado, la Iglesia tampoco ignoraba la influencia de su poder y las posibilidades que esta clase de alianza con la dictadura militar le brindaba en el plano de la educación, especialmente en aquellos asuntos relacionados con la religión católica como materia de estudios en los colegios y centros de investigación y universidades privadas¹⁶. Un ejemplo de ello se encuentra en el

¹² M. Novaro y V. Palermo, ob. cit., pág. 165. Más adelante, Novaro y Palermo afirman que el resultado del Mundial en relación a la fingida «actitud de “no saber”» lo que estaba sucediendo en el país por parte de los argentinos, intensificó esta postura, «ya que con el clima de victoria emergió, en muchos, la sensación de que lo peor había pasado» (Ibíd., pág. 207).

¹³ A. Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, págs. 13 y 46. Con el propósito de aludir tan solo a algunos casos de censura cultural ocurridos en el año 1980, se refieren a continuación varios sucesos de los que se pretende también mostrar los límites de la represión moral: la suspensión del programa de teletatro *Mundo de juguete*, del Canal 13; la cancelación en toda Argentina del núm. 690 de la revista *Siete Días* a causa de la foto de portada que mostraba a la actriz Stefani Sandrelli en bikini; en los mismos términos, la distribución de la revista *Radiolandia 2000* fue interrumpida a causa de la imagen de Graciela Alfano con una larga camisa que dejaba al descubierto sus piernas hasta el medio muslo; además, en diciembre de 1980 se autorizó la retirada del núm. 215 de la revista *La semana* que en su tapa retrataba a la actriz y modelo Bo Derek con el hombro desnudo y medio pecho cubierto por una túnica que dejaba adivinar su seno izquierdo (Ibíd., págs. 192-196).

¹⁴ N. Perlongher, *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria, 1978-1986*, ob. cit., pág. 83.

¹⁵ Ibíd., pág. 84.

¹⁶ M. Novaro y V. Palermo, ob. cit., pág. 54.

intenso trabajo que el Ministerio de Cultura y Educación desde 1976 llevó a cabo con el objetivo de implantar la asignatura de Formación Moral y Cívica en la escuela secundaria. Los propósitos fundamentales que rigieron esta gran empresa, declarados en más de una ocasión por los sucesivos ministros encargados de la cartera de Educación, fueron: «lograr que el alumno “conozca los fundamentos, principios y normas del orden moral —universal y absoluto— y sea capaz de dar razón de ellos, (y que aplique) las normas morales a situaciones particulares de su vida diaria —individual o comunitaria— para lograr la moralidad de vida”»¹⁷.

Así pues, tras esta detallada revisión del contenido del informe de Víctor Bosch, debe plantearse una pregunta ineludible: ¿cómo justificar su valor de resistencia y la posibilidad de sobrepasar la frontera del imaginario para concretar un «topos» de alteridad desde el cual establecer las trincheras de la lucha contra la acción de la Junta Militar?¹⁸

CÓRDOBA, MÁS ALLÁ DE ARGENTINA

Para responder a este interrogante, el análisis debe regresar a la ciudad de Córdoba. Al comienzo de este trabajo, se aludió al modo en que Víctor Bosch trazaba una Arcadía mítica donde los homosexuales transaban libres de toda sospecha en el espacio urbano. Como el texto indica, incluso bajo la situación vivida desde la proclamación del Proceso de Reorganización Nacional y previamente al establecimiento del nuevo código de faltas, «los homosexuales nativos siguieron circulando por las calles, con una frescura sorprendente»¹⁹. No por casualidad, el concepto «nativo» vuelve a reconciliar la narración con el espacio arcádico de una comunidad primitiva y ritual. Entonces, ¿cuál es el sentido de evocar la ciudad de Córdoba?

¹⁷ A. Avellaneda, ob. cit., pág. 189. A este respecto, conviene recordar el catálogo de libros recomendados por el Ministerio de Cultura y Educación a los docentes argentinos, en el que tienen cabida algunos títulos como *La grandeza del orden divino*, de Ernst Burhart; *La conducta en la vida*, de Alexis Carrel; *El hombre y el dinero*, de Jacques Ellul; *Encíclicas Pontificas*; *El orden moral*, de Carlos A. Sacheri; *Del libre albedrío*, de San Agustín o *Summa Teológica*, de Santo Tomás de Aquino (Ibíd.).

¹⁸ Sin lugar a dudas, la discusión sobre la frontera alrededor del año 1980, en lo que a las prácticas sexuales y la represión del gobierno militar se refiere, era un asunto de vigencia insoslayable. Una situación semejante ocurrió en Brasil. Como años más tarde Néstor Perlongher escribiera en su obra *La prostitución masculina*, resultado de sus investigaciones de maestría sobre la actividad prostibularia masculina en São Paulo, a comienzos de la década de los ochenta la explosión masiva de una visibilidad de la homosexualidad en el entorno social trajo como consecuencia la constante alerta sobre la conflictiva idea de frontera. Valga como epítome el denominado «Operativo Richetti», una operación policial apoyada por comerciantes y vecinos de barrios burgueses que se saldó con el arresto de más de 1.500 personas. Su propósito fue la expulsión inmediata de homosexuales, travestis y trabajadores sexuales de estas áreas urbanas (Véase N. Perlongher, *La prostitución masculina*, Buenos Aires, La Urraca, 1993 págs. 46-47).

¹⁹ N. Perlongher, *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria, 1978-1986*, ob. cit., pág. 80.

Víctor Bosch lo enuncia de manera clara: los sucesos ocurridos allí a finales de la década del sesenta: «Ciudad caliente también en el combate, marcó, al lanzarse a la insurrección popular de 1969 —conocida como el “Cordobazo”— el inicio de una serie de luchas confusamente “revolucionarias”; una ciudad, en definitiva, “hiperpolitizada»²⁰. Se comprende, pues, la importancia de situar en Córdoba el lugar de enunciación porque este viene a determinar la existencia real de una potencia singular del «topos» para rearmar un foco de lucha activa en contra del Estado. Esto adquiere mayor evidencia cuando se advierte que a lo largo de todo el informe parece sugerirse un desplazamiento del sujeto de la revolución, de tal modo que la resistencia sexual, a través de prácticas consideradas abyectas por el poder militar, encarna ahora el eje de la acción que apenas cinco años atrás se levantaba alrededor de la lucha guerrillera.

Para sostener esta tesis, debe tenerse en cuenta que los sucesos del Cordobazo por primera vez desde el comienzo de la Revolución Argentina suponen «el protagonismo activo del pueblo en sus reclamos, la confianza en su movilización más que en las viejas estructuras y dirigentes, la aceptación de la violencia como método válido para enfrentar la represión, la derrota de las fuerzas policiales, la participación directa del Ejército en la represión y por lo tanto la visualización de este por parte del pueblo como su enemigo»²¹. Tal es así que Córdoba fue uno de los núcleos en los que se produjo una de las mayores concentraciones de actividad guerrillera del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) junto a las ciudades de Tucumán y Rosario²². Y es justamente esta última la que aparece al lado de Córdoba en el informe de Bosch, con el propósito de concretar y reforzar la idea de los espacios de resistencia. Como ocurrió en Córdoba, la ciudad argentina de Rosario enfrentó varios sucesos revolucionarios en el año 1969 (circunstancia que se denominó el «Rosariazo»), en los que universitarios y trabajadores actuaron como voceros de la denuncia de las condiciones laborales y la intervención del gobierno sobre la enseñanza pública.

Es entonces cuando se aprecia con mayor juicio el argumento esbozado apenas unas líneas atrás: la sustitución de la figura del guerrillero por la del homosexual como nuevo sujeto articulador de la revolución futura. En palabras de Bosch: «En la ciudad de Rosario se han reanudado con ímpetu las razzias masivas típicas de la época de la lucha antiguerrillera; solo que, en vez de buscarse subversivos —ya no los hay— tales operativos se dirigen contra los homosexuales, prostitutas, vagos, hippies y gente rara en general»²³. Con la esperanza de un espacio para alternativas revoluciones encarnadas en nuevas subjetividades, el informe declara finalmente la potencialidad del «topos» urbano como lugar que vuelve efectivo un movimiento contrario a la represión antisubversiva del gobierno militar. Así, esta determinación habrá de abrir nuevas esferas de so-

²⁰ *Ibíd.*, pág. 79.

²¹ O. Anzorena, *Tiempo de violencia y utopía: del Golpe de Onganía (1966) al Golpe de Videla (1976)*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1998, pág. 63.

²² *Ibíd.*, pág. 121.

²³ N. Perlongher, *Un barroco de trincheras. Cartas a Baigorria, 1978-1986*, ob. cit., pág. 82.

ciabilidad y gobierno a través del activismo militante que ya en aquellos años empezaba a dar algunas muestras de fortalecimiento previamente a la venida de la democracia en el mes de diciembre del año 1983.

CONCLUSIÓN

En conclusión, a través del retrato de una Argentina regida por el ejercicio de la violencia sobre los principios de arbitrariedad, ambigüedad y control, en connivencia con la Iglesia y operando con fuerza sobre los campos de la cultura y la sexualidad, Víctor Bosch evoca una vieja Arcadia perdida cuya latente capacidad de resistencia puede ser recuperada. Es desde esta perspectiva desde la cual debe entenderse la posición aventajada del sujeto sexualmente señalado por su régimen de prácticas como el elemento germinador del «pueblo que falta» a través de una literatura esencialmente intensiva, puesto que, como ya se citó al comienzo de este trabajo, las percepciones de cualquier dimensión se convierten en «experiencia psíquica y hacen de todo espacio un espacio experimental y potencialmente literario»²⁴. En palabras de Néstor Perlongher, años más tarde, convertido ya en un agudo intelectual de la marginalidad sexual y política, lo único que no deberá sacrificarse en el espacio de la ciudad es aquella comunidad que «poco tendría que ver con las categorizaciones socio-sexuales de la ley, del Estado, una diversidad completamente anárquica de funcionamientos en lo real, que no marcha necesariamente en el sentido de las circulaciones oficiales y de las codificaciones sensoriales impuestas como dominantes»²⁵. Un deseo que no cesa: devenir revolución.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F., *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- ANZORENA, O., *Tiempo de violencia y utopía: del Golpe de Onganía (1966) al Golpe de Videla (1976)*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1998.
- AVELLANEDA, A., *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- NOVARO, M.; PALERMO, V., *La dictadura militar (1976-1983): del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- PERLONGHER, N., *La prostitución masculina*, Buenos Aires, La Urraca, 1993.
- *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria, 1978-1986*, Buenos Aires, Mansalva, 2006.

²⁴ F. Aínsa, ob. cit., pág. 11.

²⁵ N. Perlongher, *La prostitución masculina*, ob. cit., pág. 107.

SISTEMA ARGENTINO DE INFORMACIÓN JURÍDICA, «Código de Faltas de la Provincia de Córdoba. Boletín Oficial, 23 de Abril de 1980», Capital Federal, Argentina, Base de datos (<http://www.saij.gob.ar/6392-local-cordoba-codigo-faltas-provincia-cordoba-lpo0006392-1980-04-17/123456789-0abc-defg-293-6000ovorpyel?>), (Consultado el 28-07-2016).

CAPÍTULO 21

El Caribe en Alejo Carpentier, Benítez Rojo y Edgardo Rodríguez Juliá

DILCIA FERNÁNDEZ ANGULO
Universidad de Salamanca

Como señala Fernando Aínsa: «En nuestra América, la toma de posesión por la palabra del espacio innominado, la apropiación del topos por el logos, ha significado un difícil e inconcluso aprendizaje, cuyas representaciones han sido muchas veces traumáticas»¹. Esta reflexión tomará cuerpo en el llamado Nuevo Mundo hacia el siglo XIX, en el pensamiento hispanoamericano de figuras como Andrés Bello y José Martí. Ambos manifestarán tanto en poesía como en ensayo un canto al espacio americano, así como una invitación a la autonomía histórica-cultural de estas regiones y a la proyección de sus propias historias. Esto es, la apertura de un proceso narrativo que, si bien había dado sus primeros pasos a finales del XIX con los textos costumbristas y criollistas, consolidará sus frutos con mayor solidez, tal como lo han apreciado ensayistas y novelistas desde comienzos del siglo XX, en una escritura que será denominada la novela de la tierra, encabezada por Ricardo Güiraldes, José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos, de la que Alejo Carpentier sostiene: «Todos sabemos cómo tres novelas, que no hay ni qué mencionar —*Don Segundo Sombra*, *La Vorágine* y *Doña Bárbara*—, apareciendo a un año de

¹ F. Aínsa, «Propuestas para una geopoética latinoamericana», *Archipiélago*, Vol. 19 (72) 2011, pág. 4. Véase del mismo autor el texto *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

distancia una de otra, trastruecan completamente el panorama que teníamos de la novela latinoamericana»².

Esto responde a la representación de tres escenarios en los que la naturaleza ejerce un papel fundamental unido al personaje que lo habita, forma parte de él y hasta le devora. Con un tratamiento del lenguaje y de la historia que retornará años más tarde con aires de renovación, en una narrativa renombrando el espacio americano dentro de los valores culturales tanto propios como universales que surgirá en Hispanoamérica a mediados de los cincuenta, aproximadamente. De ahí que en su narrativa, el lugar y el ojo que la describen se muestran en una nueva forma de representación discursiva. Ya no será solo la pampa, la selva y el llano; pues se integra un nuevo topo que, de algún modo, siempre ha estado presente en la historia convulsa de América, como antes nos ha referido Fernando Aínsa. Y este lugar inestable, cambiante, de llegadas o retornos fallidos, es el mar, en el que se encuentran las islas y en nuestro caso, las del Caribe.

En ellas surge la otra historia de la conquista, a las que no solo arriban españoles, sino franceses, ingleses y holandeses, y allí establecen sus colonias, lenguas, comercios, saqueos; intercambios traumáticos de explotación con la llegada de «no menos de diez millones de esclavos africanos y centenares de *coolies* provenientes de la India, de la China, de la Malasia»³, que comienzan a tener representación y, muy posteriormente, voz en la literatura caribeña. El escenario marítimo y la arquitectura en ruinas en *El reino de este mundo* (1949), el encuentro y conocimiento con el río Orinoco y la selva venezolana en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, abrirán una vertiente de una escritura que se va prolongar y transformar durante todo el siglo xx en Hispanoamérica y el Caribe. No obstante, nos referiremos, puntualmente a *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, a las valoraciones sobre el Caribe de *La isla que se repite* (1989) y a la selección de cuentos *Paso de los Vientos*, (2000) de Antonio Benítez Rojo.

La noche oscura del Niño Avilés pertenece a la primera parte de la trilogía *Crónica de Nueva Venecia*, que no llegó a completarse. Una novela en la que abundan: «Azarosas y fracasadas utopías, pues las conflictivas relaciones entre españoles, criollos y negros que aquí emergen desembocan en el extravío o el mito»⁴. Dos vocablos que venían resonando en la narrativa de Alejo Carpentier, aunque el primero no sea tan evidente y propuesto deliberadamente en el escritor cubano, sus últimos personajes sí manifiestan una fuerte inclinación a reconocerse en ese laberinto interior y exterior, doblemente espacial en el narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* y en Cristóbal Colón de *El arpa y la sombra*.

² A. Carpentier, «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo» (Conferencia en la Universidad de Yale, 1979), *Los pasos recobrados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, pág. 166.

³ A. Benítez Rojo, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989, pág. XII.

⁴ R. González: «Prólogo», Edgardo Rodríguez Juliá, *La noche oscura del niño Avilés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002, pág. 7.

En el texto de Rodríguez Juliá el extravío se hace monumental, los laberintos que recorren los personajes se multiplican, invierten la perspectiva de continuidad, y lo histórico se convierte en pesadilla. Así, el hecho histórico a veces trastocado en el texto carpenteriano, en Rodríguez Juliá se desborda, se lanza al abismo, mientras Carpentier trata de contenerlo. La novela abre con una cita del cronista Rafael González Campos acerca de la distribución espacial de la ciudad en un «Prólogo» firmado por Alejandro Cadalso, quien comenta:

En el año 1797, el Niño Avilés —canónigo heterodoxo y protegido de los Obispos Larra y Trespalacios— fundó una colonia lacustre en la maraña de mangles aldeaños a la ciudad de San Juan Bautista. A pesar de su gran extensión y notoriedad hacia finales del siglo XVIII, aquella ciudad de leyendas y canales está ausente de nuestras principales colecciones de documentos históricos. Pero su fama fue escándalo y maravilla de aquella sociedad colonial de hace dos siglos⁵.

Por lo que desde el principio del texto concurren voces de cronistas, de historiadores y documentos encontrados «por el archivero Don José Pedreira Murillo en el 1913» (pág. 17), quien rescató «un tríptico que representaba —dice el archivero— “extraño paisaje de canales e islotes donde se alzan majestuosos edificios parecidos a colmenas” [...] de Silvestre Sandino, genial sobrino de José Campeche» (pág. 17). Un registro pictórico que describe e intenta, desde el principio, explicar lo sucedido o, recrear la certeza de aquella ciudad. Así, la novela plantea el laberinto espacial que se compaginará con el de voces e historias que se narran en *La noche oscura del Niño Avilés*, en la que las versiones se confrontan unas con otras, se niegan y afirman, se inventan o sueñan en una gran paradoja que constituye la Historia, al punto de ir formando capas de versiones que se superponen en un espacio arquitectónico, y un despliegue de miradas sobre una ciudad en la que subyacen grandes temas y, por tanto, conflictos que son ficcionales y a la vez históricos. En el tratamiento de estos dos últimos aspectos dentro de la narrativa hispanoamericana se produce una revisión, una reescritura y, fundamentalmente un «confrontamiento de la historia y cultura conocidas con las percepciones nuevas que de ellas se tienen»⁶. Esto es, la reestructuración de estos elementos que integran la literatura, por lo que el espacio y el personaje se abordan desde otras dimensiones como el delirio y la alucinación en las voces que en el espacio narrativo se hacen eco y, por tanto, más complejo y profundo dentro del sentido de la historia cultural de estos pueblos.

En ese sentido, la novela crea nuevas ciudades, mediante un juego entre memoria y ficción, recurriendo al tratamiento estético de una escritura y espacio laberínticos, de referentes y referencias en su discurso, de visiones y lecturas

⁵ E. Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007, pág. 15 (En adelante todas las citas a la novela pertenecen a la presente edición, por lo que se colocará solo el número de página).

⁶ R. González, *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1997, pág. 121.

contrapuestas que coexisten a lo largo de la novela. Y si para Alejandro Cadalso Nueva Venecia no fue borrada de la memoria por «Los lienzos de Silvestre Sandino [...] al no ser clasificados como actas o crónicas» (pág. 19), qué significación tendrían las palabras del pintor José Campeche cuando acompaña al Niño Avilés a la fundación de la nueva ciudad: «Algo me dijo que todo aquello era sueño engañoso, o quizás uno de esos temibles saltos en que nuestra luzidez vaga fuera del mundo sensible.» (pág. 27) No está la negación declarada de la inexistencia de un lugar físicamente palpable, sin embargo, el pintor deja constancia de unos lienzos que prueban su existencia, y éstos se atribuyen a su sobrino, Silvestre Sandino.

Las construcciones arquitectónicas que aparecen en la novela nos hablan de un «delirante aposento en forma de oreja humana [...]. Lloraba el niño y el furioso eco retumbaba en aquella caja de resonancia hasta encontrar salida [...] siempre amplificándose enormemente [...] al desatarse por la ciudad toda» (págs. 36-37). Arquitectura hiperbólica por los efectos grotescos de una parte del cuerpo que expulsa llanto en un lenguaje imaginario y, en consecuencia, barroco, para provocar y encubrir un doble efecto, el de la máscara y las trampas desde y por el poder.

Si en Alejo Carpentier el elemento arquitectónico está marcado por el signo de la monumentalidad y la ruina, en Rodríguez Juliá, la imagen espacial respondería a una construcción desbordante en sí misma y a la doble lectura de su presencia en la isla; a la provocación de la historia que ostenta la verdad, sostiene el poder, crea mitos y engaños en su nombre. La novela proyecta un espacio metaficcionalmente laberíntico: «Subimos dilatados pasillos cuyo fin era el comienzo de altísimas rampas que ya solo alcanzaban el fondo del vacío» (págs. 59-60) y en él se sumergen o descienden sus personajes.

Así, vemos a sus autoridades y cronistas revelándose en su propio espejo, en su espacio interior, confesando sus miserias, sus contradicciones, sus paradojas, en la atmósfera «brumosa» del Obispo Larra; del ser unido al mar, temerario y agitado por sus olas funestas en Juan Avilés, que se lanza al rescate del único naufrago del navío Felipe II; en los personajes oscuro y clarividente de Gracián y el Renegado, quienes buscan definir la ciudad, «hecha de susto y asombro» (pág. 67). Todos inmersos en una escritura que «interroga a la puertorriqueñidad como ontología»⁷, y reescribe en la memoria y la ficción su espacio, su historia cultural, rehaciéndose en una literatura que «puede leerse como texto mestizo, pero también como un flujo de textos en fuga, en intensa diferenciación consigo mismos y dentro de cuya compleja coexistencia hay vagas regularidades, por lo general paradójicas»⁸, que interactúan constantemente.

Una ontología que recorre las islas, de la que pretender una definición no es la cuestión, sino interrogar procesos, lecturas, e incorporar lo «impredecible» y lo «marginal», por lo que siguiendo esa ruta me referiré al último texto que

⁷ *Ibíd.*, pág. XIV.

⁸ A. Benítez Rojo, *La isla...*, ob. cit., pág. XXXIV.

compone la trilogía de Antonio Benítez Rojo, *Paso de los Vientos*. Un conjunto de cuentos que, desde el primer relato, nos muestra el escenario como centro que envuelve –en su parsimoniosa travesía– a los personajes, a la acción y al tiempo: «arrimados a las mulas, están los esclavos; aún no se han percatado de la callada rebelión de los tamemes y, sin saber qué hacer, comienzan a cantar con la esperanza de tranquilizar a las bestias»⁹.

En esta narración expositiva en la que la naturaleza es protagonista y los personajes forman parte de ese cuadro que recorren en un plan de fuga, aprovechando el derrumbe ocurrido en la cordillera: «Los hombres echan a andar uno al lado del otro, rodeando las grietas que el terremoto ha dejado en el camino. El indio mira el lejano túmulo por sobre el hombro y, sin dejar de caminar, hace la señal de la cruz.» (pág.18) Se cuenta el peso de la condición de esclavos, de dos sujetos que deciden huir o morir antes que volver con sus colonos: fugitivos en su propia tierra, escapan no solo de los golpes de la naturaleza, sino de los ocasionados por sus amos, en una travesía que roza a cada instante con la muerte. Sin embargo, el tiempo discursivo parece suspendido entre la acción del indio y el negro que intentan llegar hasta las «Montañas del Mico» donde hay un grupo de cimarrones, llamados «esclavos fugitivos» (pág. 17).

El narrador parte de un macrotema y se dirige al acontecimiento anónimo, a la historia menuda de los esclavos y colonos, a un lugar puntual de la sierra guatemalteca. No es casual que el título de esta colección de cuentos lleve por nombre *Paso de los vientos*, el lugar apartado con connotación poética, donde no llegan las grandes noticias ni lo habitan los gobernantes de primer orden de la colonia, solo es un «extraño pueblo de contrabandistas donde el aire no huele a melaza sino a mierda de vaca, a carroña y a cueros curtidos al sol» (pág. 125). Allí, llega un sacerdote sin nombre, quizá venido a menos, a cumplir un encargo en una iglesia exigua, donde la vida transcurre de manera opuesta a la que se respira en la ciudad colonial, en la que el narrador compara el conjunto heterogéneo de sus habitantes con el plato gastronómico caribeño: «negros, blancos, mulatos mestizos, zambos, todos los colores imaginables revueltos como las carnes y vegetales de una olla podrida, de un ajiaco, como dicen en estas islas» (pág. 126). La relación cultural entre sujetos de diferentes procedencias con la cocina popular como planteamiento de integración y de *mixtura* existente en el Caribe ya se encuentra en su ensayo *La isla que se repite*.

No obstante, el narrador también destaca la confrontación de la imagen de dos espacios cercanos geográficamente, pero distantes por el poder político, económico y religioso que protagonizan ciertos lugares de la historia y sus personajes: «en Puerto Plata ya habías visto esa mezcolanza de blancos y castas, pero allá en un final (*sic*), un blanco jamás hubiera sido criado de alguien que no fuera blanco. Pero Puerto Plata estaba mucho más cerca de Santo Domingo

⁹ A. Benítez Rojo, *Paso de los Vientos*, Barcelona, Casiopea, 2000, pág. 15 (En adelante todas las citas pertenecen a la presente edición, por lo que solo se señalará entre paréntesis el número de página).

que este remoto lugar» (pág. 127). Más cerca del centro del poder colonial y de sus beneficios así como de la corrupción inferida por el narrador, al señalar que estaba habitado por «la crema y nata de la mismísima mierda, la mierda del Nuevo Mundo, la mierda colonial, la peor de todas las mierdas porque es la única que no tiene conciencia de sí, la única que no se huele a sí misma» (pág. 127). A partir de aquí, comienza el discurso a rasgar las vestiduras desde lo más alto de los poderes hasta el más bajo, representado en el cura que llega al pueblo, y luego se enfrenta a una realidad de desobediencia a la autoridad: la de quedarse en ese sitio antes que acatar la orden de desalojo. «¿Qué vas a decir, si ya anoche cruzaste el Rubicón? O mejor, el Paso de los Vientos, el estrecho de peor fama que hay en el Nuevo Mundo.» (pág. 137) Así, el cuento expone las microhistorias de la colonia, la de los escenarios casi innombrables, ausentes o desconocidos de la historiografía, lugar de rebelión, de desobediencia y, a ello, termina suscribiéndose el cura.

Otro tema de gran relevancia corresponde al surgimiento de los bucaneros y piratas en el Caribe. En el cuento «La isla del tabaco», el narrador parte del detalle puntual, de la forma cómo se llevó a cabo la división de la isla, pues desde el inicio el texto da pistas de ello: «El duelo tendrá lugar en una isla del Caribe, uno de esos breves territorios que por su carencia de perlas y metales preciosos fueron colonizados tardíamente.» (pág. 139) Así, la propuesta estética del escritor cubano apunta hacia la «carencia», no al relato cuyo espacio es maravilloso o paradisíaco; al contrario, es la apuesta por el lugar de poco atractivo para los colonizadores, el territorio que los principales señores no ocupan porque carece de riquezas auríferas, sin condiciones de vida medianamente seguras. Son los lugares estratégicos que llegaron a habitar hombres fugitivos de ciudades europeas, interesados también en saquear el botín español o recibir rentas provenientes de América, fueran estas por las vías del decreto autorizado por sus monarcas que, paradójicamente antes se negaban a cumplir y, al final, obtenían y se repartían beneficios económicos producto de saqueos y contrabando. Lo que destaca el narrador es la presentación del duelo entre Poole y Pentier, un acontecimiento aparentemente sin trascendencia de dos hombres que se disputan la isla. En ese sentido, argumenta: «¿Cuál fue la extraordinaria decisión tomada ese día por Poole y Pentier? Ninguna. El esquema preparatorio del duelo fue elaborado por una máquina de poder sobre la cual los duelistas no tenían el menor control.» (pág. 140).

Estamos frente a unos de los acontecimientos relevantes de la historia del Caribe que desarrolla Fernando Ortiz en *Contrapunteo del tabaco y del azúcar* (1940), la configuración de dos elementos propios de la isla de Cuba que darán la vuelta al mundo: la explotación y el sostén de una economía agrícola en dimensiones de exportación internacional bajo un sistema, la esclavitud. «Así, Crumber regresó del río Wyapoko con los bolsillos vacíos, pero con la memoria llena de vivencias. Por ejemplo, al llegar a Guyana encontró varios grupos de aventureros, irlandeses en su mayoría, que cultivaban tabaco para introducirlo de contrabando en el reino.» (pág. 145) Y, aunque en Londres fue Walter Raleigh

quien introdujo el placer de fumar, la legalización por el monarca, y el contrabando del tabaco se produjo posteriormente.

Este asunto lo ha explicado Benítez Rojo en *La isla que se repite*, como una maquinaria que tiene sus raíces en Sir Richard Crumber y Bélain d'Esnambuc (pág. 141). Ahora bien, frente a los macrotemas, en paralelo, la escritura construye la otra historia, la que no aparece registrada en las biografías para destacar sus ironías, el detalle de la circunstancia en un *cronotopo* capaz de desencadenar un acontecimiento trascendente: «Tanto es así que si d'Esnambuc hubiera partido de Dieppe en un barco mayor, es muy probable que no hubiera pasado a la historia como el colonizador de Martinica y Guadalupe, esas grandes gemas del Caribe.» (págs. 142).

Es pertinente mencionar el sitio donde se produjo la derrota de d'Esnambuc que, paradójicamente le cambiaría el rumbo a su historia. *Paso de los Vientos* se convierte en un punto de inflexión de los sucesos ocurridos en el Caribe. Se postula como la entrada de un espacio geográfico que cobra protagonismo dentro del discurso literario, en el cuento y en la narrativa caribeña, uno de los tantos escenarios que forman ese «metarchipiélago», del que surgen personajes, sucesos, relatos. Así, los va engranando Benítez Rojo en esta selección de cuentos, en los que aparecen lugares muy puntuales cuyo sentido se revaloriza a partir de ese espacio de encuentro histórico, geográfico, literario y, por tanto, poético.

Si el Caribe es un «metarchipiélago», lo que despliega Benítez Rojo en su narrativa constituye una metapoética caribeña. Pues en el texto se revelan sus fuentes y, en ese sentido, se reconstruyen las versiones de la historia alternándose en el relato, mediante la voz en primera persona del singular y del plural; el narrador se adentra como personaje y manifiesta que su escritura se configura a partir de una investigación acerca de la historia de la piratería en el Caribe, por lo que la documentación e investigación es fundamental para su tratamiento.

El narrador registra, coteja y selecciona la versión que más le convence de los registros bibliográficos, y narra cómo se estableció en la isla la organización político-territorial entre ingleses y franceses: si los primeros tenían una compañía en Londres, d'Esnambuc propuso que ellos también podrían ir a París con el tabaco cultivado por Levasseur y formar una compañía (pág. 149). Asimismo explica cómo un fugitivo de nombre Gaspard de Baudry adquirió la identidad de un «corsario enfermo de consunción, de quien también adquirió sus cartas de marca, [...] y una vieja carabela portuguesa con diecisiete hombres de tripulación» (pág. 150). Se rescata y reconstruye un suceso, un nombre puesto que conducen a explicar la razón por la que un sujeto anónimo pasa a formar parte de «los libros de la historia» (pág. 150), como fue la conquista de la isla Tortuga, por el «nuevo Levasseur», quien se propondrá no solo plantar y exportar tabaco, sino desde esta isla —dice—: «atacaremos los galeones de la plata y saquearemos Santo Domingo, la Habana, Cartagena y Portobelo» (pág. 157).

Además, el narrador hace comentarios de las crónicas que emplea como fuentes para la construcción del cuento, por lo que su escritura metaficcional se perfila dentro de la narrativa de línea histórica-cultural. En el tono positivo

al estilo del ensayo, hace que la trama se profundice e indague en las posibilidades de realización de sus personajes y, a su vez, apunte a la especificidad del tema seleccionado. Así el duelo organizado entre británicos y franceses por quedarse con la isla fue «una conspiración» (pág. 167). Se dirige a un lector con el que establece un puente para resolver o aclarar las trampas de los personajes que ocultan la historia y mantienen falsas versiones de cara a sus protectores económicos, sean ingleses o franceses. Y frente al descubrimiento del engaño, interroga la voz narrativa: «¿Quiero insinuar con esto que el duelo fue una superchería, un simulacro, una payasada que nunca ocurrió? Todo lo contrario: el duelo ocurrió exclusivamente para la historia.» (pág. 169) Juego de máscaras que la ficción revela.

De cara al disfraz que monta la Historia, el cuento abre la posibilidad de narrar otra versión, de indagar lo que aconteció según algunos historiadores y lo que, por contrapartida se difundió como historia oficial, en unas versiones distorsionadas que hacían su viaje de América a las metrópolis europeas. Así, la narrativa de Benítez Rojo revisa y desmitifica la historia y, en esa línea, la escritura aporta nuevos tratamientos para reelaborar los procesos culturales caribeños que aún se siguen descubriendo y constituyen materia para la ficción.

Sus textos trascienden a grandes escritores que forman parte de este corpus narrativo, como Alejo Carpentier, del que si bien retoma algunos rasgos del realismo mágico en cuentos como «La tierra y el cielo»; en otros, como «La isla del tabaco» y «Luna llena en Le Cap» toma partido ese despliegue crítico de la voz histórica, de sus máscaras y paradojas, en un conjunto de relatos que exploran voces y sujetos de la cultura caribeña en la que «Los términos unidad, coherencia, verdad, síntesis, origen —y otros— se desmantelan»¹⁰, y se desplaza la idea de totalidad de la historia y el discurso por la del acontecimiento marginal, residual y del sujeto que logra irrumpir en la escritura no desde la jerarquía institucional, sino desde una manera oblicua, transversal y asimétrica como *Paso de los Vientos*, espacio cultural referido en su ensayo *La isla que se repite*, en abierto diálogo de nombres, lugares, libros e historias frente al espejo de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F., «Propuestas para una geopoética latinoamericana», *Archipiélago*, Vol. 19 núm. 72, 2011, págs. 4-12.
- BENÍTEZ ROJO, A., *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989.
- *Paso de los Vientos*, Barcelona, Casiopea, 2000.
- CARPENTIER, A., *Los pasos recobrados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003.

¹⁰ F. Moulin Civil, «La cuestión del Caribe en *La isla que se repite* (1989-1988) de Antonio Benítez Rojo», *Anuario del Archivo Histórico Insular*, núm. 5, 2004, pág. 364.

GONZÁLEZ, R., *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1997.

MOULIN CIVIL, F., «La cuestión del Caribe en *La isla que se repite* (1989-1988) de Antonio Benítez Rojo», *Anuario del Archivo Histórico Insular*, núm. 5, 2004, págs. 350-368.

RODRÍGUEZ JULIÁ, E., *La noche oscura del Niño Avilés*, Prólogo R. González, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007.

CAPÍTULO 22

Del espacio histórico al espacio literario: reflexiones teóricas sobre la literatura y su relación con la historia¹

CRISTIAN IGNACIO VIDAL BARRÍA

Universidad Autónoma de Madrid / Universidad Complutense de Madrid

En la introducción de su libro, Magdalena Perkowska menciona a ciertos críticos que anunciaron «el fin o la muerte (cancelación) de la historia»², entre ellos Francis Fukuyama (1989), Fredric Jameson (1984), Gianni Vattimo (1985) o Terry Eagleton (1985). Hemos de advertir que si no es la muerte de la historia la que se produce, al menos es una evidente crisis que tiene su origen en el siglo XIX, época en que «la conciencia histórica fue por primera vez teorizada»³; hecho analizado por estos y otros críticos que han incursionado en el cuestionamiento de la historia. Hago alusión a este tema ya que el estudio en el que aquí nos inmiscuiremos guarda directa relación con los acontecimientos⁴ ocurridos en el pasado y que etiquetamos como históricos.

¹ El trabajo que aquí se presenta corresponde a una síntesis del apartado teórico de una investigación mayor relacionada con la novela histórica en Hispanoamérica.

² M. Perkowska, *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid, Vervuert, 2008, pág. 19.

³ H. White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, pág. 203.

⁴ A lo largo de este estudio se utilizará como sinónimos las palabras: «hecho» o «acontecimiento histórico» para aludir a las situaciones pasadas que luego pasan a formar parte de la historia.

Podemos decir, como primer acercamiento, que la historia es el referente que utiliza aquel novelista que ha escrito una ficción histórica. Sin embargo, antes de ocuparnos directamente del texto literario como centro del análisis, no podemos pasar por alto ciertas cuestiones. Una de estas cuestiones es la propia percepción que tenemos de la «Historia», tanto del acontecimiento como del discurso y, por otro lado, las reflexiones que se desprenden al deconstruir el texto histórico y que lo acercan a lo que sería un texto literario o, en particular —para Lukács— a la novela histórica.

Entendemos que la historia esgrime sus esfuerzos por textualizar ciertos acontecimientos que han acaecido en el pasado y que al ser considerados como hechos de importancia (positiva o negativa) para la sociedad, pasan a ser parte de la historia de un determinado lugar, ya sea a nivel particular o universal⁵. En palabras de Noé Jitrik —que es quien profundiza en este tema— «el “referente” es “algo” que existe previa y autónomamente fuera, residente en el discurso histórico, y que pasa, mediante mecanismos de “representación” que consideramos propios de una relación simbólica con las cosas, a ser referido»⁶. El referido en este caso sería la historia que ha textualizado o representado un determinado acontecimiento. El problema, sin embargo, no radica en el hecho de que la historia no es la realidad, pues, esa consideración debiera parecernos obvia, por la imposibilidad de aprehender, bajo cualquier forma, un momento que ya es parte del pasado. El problema deviene cuando nos preguntamos por los mecanismos que se utilizan para representar aquel referente y si acaso la imagen que ha construido la historia se condice, en efecto, con la realidad. En palabras de Antonia Viu, «el pasado no ingresa al texto historiográfico tal y como ocurrió, sino recortado, encuadrado como una foto»⁷, vale decir, existe una selección/exclusión de acontecimientos de aquel pasado que el historiador pretende representar.

Pasamos a otro problema relacionado con el pasado como referente del discurso histórico. Podemos pensar, por un lado, en este (en el pasado) como aquella realidad que aconteció en un tiempo anterior y que es imposible modificar. No obstante, se puede señalar, por otra parte, que el pasado que ha sido tomado como referente por la historia es una realidad posible de considerar móvil o en constante transformación, pero de ningún modo estática. Esto, sin embargo, desde nuestro análisis, tampoco supone un gran problema. Para Arthur Danto, el pasado cambiante no se debe a que este «adquiera nuevas propiedades» o porque algo siga sucediendo en él luego de que este ya haya caducado; se debe a que el

⁵ No nos compete a nosotros cuestionar las distintas acepciones que se tienen del concepto y disciplina histórica; no obstante, no podemos desconocer las actuales corrientes que se alejan de la noción positivista de la historia, que proponía una historia más científica, acercándose a los lineamientos de las ciencias naturales.

⁶ N. Jitrik, *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995, pág. 55.

⁷ A. Viu, *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2007, pág. 51.

hecho histórico pueda «establecer relaciones diferentes con los acontecimientos que ocurran después»⁸.

Las dos ideas anteriores, si bien no suponen un problema, sí son sugerentes respecto a un tema en particular, que es el modo o la forma en que el hecho histórico pasa a configurarse como un texto o discurso que representa la realidad. Tenemos claro que los hechos del pasado llegan hasta nosotros a través de la construcción que la historia hace de ellos, vale decir, la realidad que aprehenderemos es la que el historiador ha concebido, pero no podemos dejar de lado que el pasado que el historiador está representando se imagina, desde un comienzo, como un discurso que debe tener una utilidad, «se lo construye a los efectos de consagrarlo como tal, de que sirva como tal»⁹ y, desde esa perspectiva, no es un aspecto menor el trabajo que el historiador debe realizar. La rama más positivista de la historia negó tajantemente la noción anterior. Para estos, la historia debía acercarse al trabajo de las ciencias naturales, que en la disciplina histórica consistía en recopilar hechos e hipotéticamente fijar leyes; sin embargo, la primera parte resultó fructífera pero la segunda etapa no llegó. Es en ese contexto que Augusto Comte «exigió que se utilizaran los hechos históricos como materia prima de algo más importante y más genuinamente interesante que ellos mismo»¹⁰, pues, aunque no lo menciona, los hechos históricos por sí solos carecen de sentido. Si bien, la exigencia de Comte era acertada, el rumbo que tomó la escritura de la historia terminó por declinar en la crisis que al comienzo de esta investigación mencionamos. Por entonces, los historiadores se aventuraron en tratar los hechos con un carácter individual que también debía ser «independiente del cognoscente», vale decir, la persona que textualizaba los hechos debía ser objetiva, suprimir su voz y «no pronunciar juicios». Al respecto, R. Collingwood es muy claro cuando afirma que la segunda regla que guiaba la escritura del discurso histórico provocaba algunos problemas a tener en cuenta:

La segunda regla [...] No solo impidió a los historiadores que discutieran de manera apropiada y metódica cuestiones como: ¿Fue prudente esta o aquella política? ¿Fue sólido este o aquel sistema económico? ¿Fue un adelanto este o aquel movimiento en la ciencia o en el arte o en la religión y si así fue, por qué? [...] Preguntas como estas, que para los historiadores románticos habían sido objeto de investigación metódica, los métodos positivistas las descartaron como ilegítimas¹¹.

Esto último, sin duda, derivó en un problema que ha sido foco de exhaustivos análisis en los distintos campos de estudio. Para Roland Barthes, esta noción

⁸ A. Danto, *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona, Paidós: I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1989, pág. 35.

⁹ N. Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995, pág. 53.

¹⁰ R. Collingwood, *Idea de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, pág. 130.

¹¹ *Ibid.*, pág. 134.

de la historia se resume en la idea de que «el enunciante pretende ausentarse de su discurso» o que «la historia parece estar contándose sola»¹², vale decir, el referente habla por sí solo o bien pretende configurarse como la realidad, la que, como antes advertimos, es imposible de asir o aprehender más allá de la simple representación que nos entrega la memoria (cuando se trata de nuestro pasado particular), o bien la historia (cuando se trata de acontecimientos considerado como históricos). Por otra parte, Nietzsche ya había adelantado que es necesario introducir un sentido para que exista un hecho, o, en palabras de Barthes: «el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística», quien además agrega lo siguiente: «El discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla, no dejando de repetir *esto sucedió*, sin que esta aserción llegue a ser jamás nada más que la cara del significado de toda la narración histórica [...]. En toda nuestra civilización se da un gusto por el efecto de realidad, atestiguado por el desarrollo de géneros específicos como la novela realista»¹³.

Dentro de estas problemáticas surgen los dichos de White y, por consiguiente, la noción de que los límites entre historia y ficción o historia y literatura se encuentran difuminados. White afirma, por un lado, la narratividad del discurso histórico posicionando a este en el mismo plano que la ficción, pues dirá lo siguiente: «los acontecimientos no solo han de registrarse dentro del marco cronológico en el que sucedieron originalmente, sino que además han de narrarse, es decir, revelarse como sucesos dotados de una estructura, un orden y una significación que no poseen como mera secuencia»¹⁴.

En esta misma discusión surge otra variante que desestabiliza al discurso histórico y que tiene que ver con la imaginación histórica. Entendemos que, en bastantes circunstancias, el hecho histórico no se puede «reconstruir» o representar por completo basándose en respaldos de archivo o de testigos. Es en estas circunstancias en que el historiador debe rellenar esos vacíos, es a lo que se le suele llamar «verdad histórica». Danto nos dirá que cualquier narración del pasado está esencialmente incompleta y que «nuestro conocimiento del pasado está limitado por nuestro conocimiento (o ignorancia) del futuro»¹⁵.

No obstante, los postulados de los distintos teóricos en ningún caso reniegan «la existencia de una realidad pretérita» pero cuestionan la posibilidad de recuperarla «en una forma pura»¹⁶. Por su parte, Nietzsche adelantaba la necesidad que el hombre tiene de la historia, pero al mismo tiempo indicaba que la necesitamos, pero de una manera distinta, «la necesitamos para vivir y para actuar»¹⁷, el

¹² R. Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, pág. 168.

¹³ *Ibid.*, pág. 176.

¹⁴ H. White, *El contenido de la forma: narrativa discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992, pág. 21.

¹⁵ A. Danto, *ob. cit.* pág. 24.

¹⁶ M. Perkowska, *ob. cit.* Pág. 74.

¹⁷ F. Nietzsche, J. Llinares y G. Meléndez, *Nietzsche: antología*, Barcelona, Ediciones Península, 2003, pág. 98.

filósofo estaba al tanto de que la historia se relaciona con la construcción que se hace de los individuos, los pueblos y la cultura. Ahora bien, cabe preguntarnos, luego de incursionar en la problemática de la historia ¿qué función cumple la ficción o literatura dentro de todo esto?

Antes comenzamos mencionando que la historia es la textualización o representación de un hecho ocurrido en el pasado: un referente. En ese sentido, bien podríamos afirmar que la novela histórica¹⁸ se construye como «un discurso que representa otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido»¹⁹. Este primer acercamiento nos dice que la novela histórica, a diferencia de los demás tipos de novela, se configura como un texto que dialoga con la realidad. Esta utiliza como referente otro texto que, se supone, da cuenta o representa lo que, en efecto, ocurrió en un determinado momento y lugar. Mientras que los demás novelistas crean personajes y situaciones ficticias.

Sin embargo, a pesar de la hibridez del género y del oxímoron que representa, como primera lectura no parece suscitar mayores complicaciones el que la novela se base en un hecho histórico para construir su trama, pues el lugar que debía habitar cada una (historia y literatura) se encontraba, en un comienzo, muy bien definido y señalado; al respecto Amado Alonso, en uno de los principales trabajos sobre la novela histórica, deja ver muy claramente el lugar que cada disciplina ocupa cuando afirma que «materia son para la historia los sucesos pasados, recogidos y documentados por la erudición, y la historia les da “forma” peculiar, poniendo en ella un profundo sentido nuevo, más allá de lo particular histórico. La historia quiere explicar los sucesos [...] la poesía quiere vivirlos desde dentro»²⁰. Mientras que, por su parte, Ortega y Gasset no concebía la escritura de la novela histórica debido a que este tipo de literatura no dejaba al lector «soñar tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente la historia»²¹.

No obstante, el camino por el que hemos entrado al estudio de la novela histórica, en su relación con la historia, ha sido el más sencillo, pues hemos visto que un análisis desde la recepción o la intención de cada texto nos pueden ofrecer una diferenciación más o menos clara en la medida que la historia habitaría el espacio de lo real (verdadero) y la novela histórica de lo ficticio (imaginario). Al menos, así se concebía la escritura de este tipo de novelas en el siglo XIX, ya que la escritura de ficciones históricas, si bien tomaba como referente a la historia, no podía incurrir en la desacreditación de esta. El problema de este tipo de novelas y su relación con la historia se da cuando profundizamos en ciertos aspectos relacionados con los conflictos que atañen a la historia, como también

¹⁸ Por ahora no es nuestra intención dar a conocer los distintos momentos de la novela histórica desde su nacimiento, tan solo proponemos, en este capítulo, dar cuenta de los problemas intrínsecos que atañen a un género que podemos considerar como híbrido.

¹⁹ N. Jitrik, ob. cit. pág. 59.

²⁰ A. Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*, Madrid, Gredos, 1984, pág. 12.

²¹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Editorial Castalia, 2009, pág. 20.

cuando analizamos la construcción del texto histórico y literario, indagando en los recursos que utiliza cada uno al momento de escribir el relato respectivo.

Diremos que tanto la historia como la literatura son representaciones de una realidad anterior. Advertíamos, sin embargo, que la novela histórica sería una representación de un referente que ya ha sido construido por el historiador; es por ello que una de las cosas que el literato hace cuando escribe una novela histórica es hacernos olvidar, mediante la ficción, que «esos hechos están a su vez referidos por otro discurso»: la historia. De esa manera la novela histórica da la idea de fundar un conocimiento nuevo, por lo tanto, estar escribiendo una historia no contada; ya no opera tan solo el pacto de verosimilitud, sino que existe un pacto de veracidad, en que el lector asume la posibilidad de ficción de los hechos relatados, pero exige una referencia verídica.

Conocemos que los relatos que se nos cuentan en la novela histórica son hechos de los cuales nos hemos apropiado, que están insertos en nuestro imaginario, pero la ficción histórica añade nuevas variantes que concebimos como información o saber del pasado y que, al guardar similitud en el tema y la forma, con el texto histórico, son posibles de considerar como hechos que en efecto acontecieron. No obstante, lo que intento resaltar aquí, es que texto histórico y literario se asemejarían en que ambos reconstruyen o representan un pasado histórico con la diferencia de que a uno se le exige veracidad, mientras que el otro tiene libertad para crear la ficción que, sin embargo, debe ser coherente. Celia Fernández complementará esta idea afirmando que la representación que hace la novela histórica «tendrá además el carácter de una nueva versión de los hechos, respetuosa, irónica, desmitificadora, exaltadora, paródica, etc.», variantes que veremos más adelante cuando aludamos a los momentos que ha tenido el desarrollo de la novela histórica.

Dicho lo anterior, las similitudes entre texto histórico y texto literario se agudizan en cuanto concebimos a ambas construcciones como una narración (ya adelantamos el carácter narrativo de la historia) dotada de sentido o trama²², en donde el historiador debe hacer uso de la imaginación para construir su relato coherente. Esta idea como descrédito de la historia parece haberla zanjado tiempo antes Collingwood, quien asume que la historia debe ser completada por medio de la imaginación. A propósito de esto, el historiador nos entrega un ejemplo bastante gráfico de lo que es la *imaginación a priori*: si vemos un barco en medio del mar y luego apartamos la vista, y al volver a mirar vemos que el barco ya no está en su lugar sino que se ha movido algunos metros, hemos de imaginar que este barco se ha movido desde el lugar que estaba, a pesar de que no exista ningún testigo, ni tampoco nosotros hayamos visto tal movimiento, imaginamos la traslación del barco, y esta imaginación tendrá coherencia. Por lo tanto, lo que

²² Para Celia Fernández, será la «narración ficcional» la que invade el terreno de la historia en el momento que adopta la forma de narración en prosa y «pretende ser verdadera». Mientras que White verá en la narración de la historia un proceso que se asemeja al que hace el novelista cuando escribe un libro, ya que la historia debe dotarse de sentido, tramas, personajes y, entre otras cosas, «inventar» aquellos hechos de los que no tiene conocimiento.

sí se podría cuestionar es la coherencia en las invenciones del historiador, pues se asume que, dentro del trabajo de este, imaginar o completar textos por medio de su imaginación es una tarea obligada para dar sentido a la historia. No obstante, incluso desde esta mirada —nos dirá Collingwood— el trabajo del historiador y del novelista no difieren más que en ciertos aspectos: «la imagen del historiador pretende ser verdadera. El novelista solo tiene una tarea: construir una imagen coherente, que tenga sentido»²³. Por lo tanto, el primero deberá orientar su trabajo esforzándose en tres puntos: primero, localizar el hecho en un determinado espacio y tiempo; segundo, que la historia sea «coherente consigo misma» y, por último, que las afirmaciones que el historiador realice tengan, en la mayoría de los casos, relación con el testimonio histórico. En definitiva, desde esta mirada, texto histórico y literario pueden ser considerados, en apariencia, como similares, pero diferenciables, lo dificultoso se da si nuestra perspectiva es desde el discurso que construye cada uno y cómo este ingresa este al imaginario social.

Por otra parte, en la línea de lo que plantea Hayden White, Celia Fernández afirmará que «el hecho de que la historia se configure en estructuras narrativas implica que los hechos realmente sucedidos han sido seleccionados por el historiador e inscrito en una trama que los ordena, los jerarquiza y les confiere un sentido (ideológico político, moral). De este modo la narración histórica y la narración ficcional obedecen a los mismos mecanismos estructurales»²⁴. Sin querer insistir en el tema que, como adelantamos en la introducción, es evidente no posee una única respuesta, ni siquiera una respuesta definitiva, sería bueno tener algunas consideraciones, a modo de síntesis, de la discusión que suscita los problemas de la historia y su relación con la literatura.

Cabe señalar, primero, como noción general, que «el pasado es reclamado como referente y materia narrativa tanto de la historia como de la literatura»²⁵. Los dos textos, desde un análisis formal y estructural, se mueven en ambos terrenos: el de la escritura literaria y la escritura histórica. Por un lado, como hemos visto, la historia se vale de la narración, imaginación y formas literarias para dar coherencia a su texto, mientras que por otra parte el texto literario —en particular la novela histórica— muchas veces recurre, más allá de la referencia a la historia, a las formas de trabajo que se asocian al historiador en el momento que construye sus ficciones (el hallazgo de un manuscrito, testigos, documentos históricos, etc.) con el fin de otorgar el efecto historicista a las novelas.

Otro punto, que al comienzo identificamos como el más sencillo para diferenciar historia y novela, es una lectura desde la recepción e intencionalidad. El novelista no pretende escribir un ensayo histórico, mientras que el historiador tampoco anhela escribir una novela, por más que la forma y temas de ambos textos guarden similitud, el objetivo de estos apuntan a dos caminos distintos:

²³ R. Collingwood, ob. cit. pág. 238.

²⁴ C. Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Ed. Univ. de Navarra, 1998, pág. 148.

²⁵ P. García, *Mito-historia: la novela en el cambio de siglo en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2015, pág. 19.

uno pretende ser la verdad, otro pretende ser la recuperación poética de esa «verdad» o bien alguna de las posibilidades de aquel discurso oficial (Aristóteles lo concibió de esa manera). Mientras que, al otro lado, el lector decidirá qué tipo de texto quiere leer y asumirá su lectura como tal. El verdadero problema que en estas pocas hojas sugerimos, y que es posible identificar en la novela histórica contemporánea, se relaciona con la apropiación que hacemos de cada texto, y esto tiene que ver con la memoria y el imaginario que nos creamos. Nos dice Fernando Aínsa que «la “mentira” literaria puede también cumplir una misión [...], la de ser un complemento posible del acontecimiento histórico, su posible metáfora, su síntesis paradigmática, su moraleja». Esta afirmación concuerda bastante con lo que aquí pretendemos plasmar; Aínsa irá más allá y dirá que «en algunos casos es la literatura la que mejor sintetiza, cuando no configura la historia de un pueblo», haciendo alusión a la *Ilíada*, *La Eneida*, el poema del Mío Cid, etc. Y en Hispanoamérica serán las ficciones fundacionales —en las que profundiza Doris Sommer— las que «legitiman la historia o cristalizan una cierta idea de la identidad nacional»²⁶. Lo que dice Aínsa en ningún caso lo ponemos en duda, aunque creemos —siguiendo la historia literaria en Hispanoamérica— que la actual novela histórica, en sus cruces y discusiones interdisciplinarias, ya no pretende seguir construyendo nación sino más bien busca cuestionarla y replantear la identidad que se ha configurado en los países latinoamericanos con nuevas formas, propuestas y lecturas del pasado y, por sobre todo, a través de los puentes y relaciones que se tienden entre la historia y la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSA, F., «Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana», *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Karl Kohut (ed.), Madrid, Iberoamericana, 1997, págs. 110-121.
- ALONSO, A., *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*, Madrid, Gredos, 1984.
- BARTHES, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987.
- COLLINGWOOD, R., *Idea de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- DANTO, A., *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona, Paidós: I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1989.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C., *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, 1998.
- GARCÍA, P., *Mito-historia: la novela en el cambio de siglo en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2015.

²⁶ F. Aínsa, «Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana», en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997, pág. 122.

- JITRIK, N., *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- NIETZSCHE, F., LLINARES J. y MELÉNDEZ G., *Nietzsche: antología*, Barcelona, Ediciones Península, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, Editorial Castalia, 2009.
- PERKOWSKA, M., *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid: Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, 2008.
- VIDAL BARRÍA, C., «Historiografía y literatura. Un acercamiento a los textos literarios de filiación histórica», *La historia en la literatura y la literatura en la historia latinoamericana y caribeña*, Barranquilla, Universidad del Norte, págs. 269-283.
- VIU, A., *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)*, Santiago de Chile, RIL Editores: Universidad Adolfo Ibáñez, 2007.
- WHITE, H., *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.
- *El contenido de la forma: narrativa discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

CAPÍTULO 23

Estudio en azabache: Quevedo en los espacios de La Leyenda Negra

ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

Si lo pensamos con distancia, resulta insólito (y de una economía lingüística feroz) que podamos proyectar una imagen consensuada de los males históricos de un país, el nuestro, solo con añadirle un color. Etiquetas como «España Negra» o «Leyenda Negra» despliegan, sin embargo, un panel común de secuencias y personajes condenatorios y condenados. La atribución negra se revela en ellas como una metáfora crítica colectiva, surgida a resultas del regeneracionismo de finales del XIX, pero también como un espacio simbólico, de marchamo modernista, que incide en el carácter enlutado y encubridor de un pasado hispánico que se redescubre y nos duele a medida que avanzamos en su lectura del Progreso. Una lectura, por naturaleza, móvil, lo que permite que este espacio, como el infierno, no tenga límites poblaciones y que sea capaz de albergar a todas las criaturas que considere el tiempo *x* que las mira; si bien a lo largo de los años apenas ha variado su estética. Los trazos goyescos siguen siendo la expresión predilecta de una modernidad alarmante y sucia. De ahí que resulte tan significativo que fuera en esta época cuando los últimos *Caprichos* de Goya empezaran a llamarse *Pinturas Negras*. Lo recordaba hace poco Manuela Mena, jefa de Conservación del Museo del Prado, a raíz de su reciente restauración: «Las pinturas recibieron ese nombre en la España negra de Gutiérrez Solana, a finales del siglo XIX, en 1898, cuando se produjo la valoración de lo negro, y ya se quedó. Pero es un error»¹.

¹ En F. Bono, «El Prado redescubre sus pinturas con un cambio en la iluminación», *El País*, Madrid, 13 de mayo de 2015, pág. 47.

O quizás no. Quizás sea una sensibilidad. Hablando del libro de viajes homónimo de Gutiérrez Solana, *La España Negra* (1920), advertía Andrés Trapiello que «la España Negra, empieza siempre en uno mismo, solo con mirar atrás de donde todos miran»². Justificaba así el escritor que Solana hubiera iniciado en el Santander de su infancia el crudo paseo por los paisajes que configurarían su testamento literario. En este juicio quedaba latente la visión mítica que Manuel Sánchez-Camargo, su biógrafo, había conferido a la vida del artista, hasta mezclarla no pocas veces con la paleta lúgubre de sus fondos, porque «el negro», decía, «como color, distingue a Solana. Es casi su secreto»³. Coincidió en esto con los primeros *caravaggistas* españoles, pintores nacidos al filo del año 1600, que encontraron en los modelos naturales del italiano y en sus atmósferas de sombras una solución escénica para hacer más creíble la historia —y el espacio— que perfilaban. Por encima de todos ellos sobresaldría José de Ribera. Un personaje cuya leyenda, igual que la de Caravaggio, de perseguido y de perseguidor, estuvo a la altura de su obra, y también de su apodo, *Lo Spagnoletto*. No extraña pues, como describe Palma Martínez-Burgos, que el siglo XIX se cebara con los tormentos de Ribera y pasara a proyectarse como paradigma «de lo tenebroso y lo macabro, tanto que Byron llegó a decir que mojaba su pincel con la imagen de todos los santos [...] De hecho, durante un tiempo pensar en José de Ribera era evocar o tenebrosas escenas de martirio o viejos penitentes de piel reseca»⁴ o monstruos de pechos y barba, o un enemigo de la frescura —pre-romántica— de artistas como el napolitano Salvator Rosa. Precisamente esa dialéctica de oposición con el italiano será una de las claves del abarrocado drama de 1988, *Salvator Rosa*, de Francisco Nieva, donde el tétrico Ribera llegará a bramar: «¡Viva España, viva el realismo y viva la naturaleza muerta!». Una exclamación que —entrando ya en materia— ¿acaso hoy no podríamos atribuir a una versión esperpéntica de Quevedo?

Francisco de Quevedo, como personaje literario, corrió en el siglo XIX una suerte muy diferente a la de Ribera. Según ha estudiado la profesora García Valdés, el poeta se convirtió en el eje heroico de hasta nueve comedias románticas que —en torno a la cenital *Don Francisco de Quevedo* (1848) de Eulogio Florentino Sanz— proyectaron al autor como un alma esforzada, de ingenio burlesco y preclaro frente a las intrigas que sobre el reino urdía el desacreditado Conde-Duque de Olivares. Tanto es así que en estos tiempos se propagaban obras inéditas atribuidas al madrileño que padecían, decía Menéndez Pelayo, «el grave inconveniente de alterar la fisonomía de Quevedo conforme al sentir

² A. Trapiello, «Introducción», *La España Negra*, J. Gutiérrez Solana, Granada, Comares, 2000, pág. 10.

³ *Solana*, Madrid, Atlas, 1945, pág. 218.

⁴ «El naturalismo del Siglo de Oro español», *Arte y Realidad en el Barroco. Modelos del naturalismo europeo en el siglo XVII*, VV. AA., Madrid, Edición Universitaria Ramón Areces, UNED, 2012, pág. 98.

del vulgo, presentándole como un calavera espadachín y fanfarrón»⁵. Habría que hollar el nuevo siglo para que la risa lucida del caballero Quevedo pasara a ser la risa lúcida del malcarado Quevedo, cuya personalidad sería revisada hasta habitar un imaginario igual de legendario, pero considerablemente más oscuro.

En el reciente volumen *Leyendas Negras e leggende auree* (2011), Veronica Orazi trataría de inventariar, de hecho, uno de los aspectos nuevos más polémicos del releído poeta. «Il *monstrum* misogino in Quevedo» se titulaba su artículo, y en él remontaba el curso de la tradición misógina popular-festiva de la que bebe y en la que se integra, antes de citar sus arcimboldescos versos de «Mujer puntiaguda con enaguas» o «Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas». Mucho más genuino, no obstante, resultará el gusto de Quevedo por aislar y exponer la piel vieja (como hacía Ribera), por *descarnarla*, a través de lo burdo, del giro lingüístico, hasta trascender las formas de estopa de unas cuerpos tan pasados que se han convertido en máscaras. Su imagen roída ocupa, en primer plano, todos los huecos de sonetos como:

«Vieja verde compuesta y afeitada» «Pinta el “Aquí fue Troya” de la hermosura»

Vida fiambre, cuerpo de anascote,
¿Cuándo dirás al apetito, «¡Tate!»,
si cuando el «Parce mihi» te da mate,
empiezas a mirar por el virote?

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo,
la tizne presumida de ser ceja,
la piel que está en un tris de ser pelleja,
la plata que se trueca ya en casco;

Tú juntas en tu frente y cogote
moño y mortaja sobre seso orate;
pues siendo ya viviente disparate,
untas la calavera en almodrote.

habla casi fregona de estropajo,
el aliño imitado a la corneja;
tez que con pringue y arrebol semeja
clavel almidonado de gargajo.

Vieja roñosa, pues te llevan, vete;
no vistas el gusano de confite,
pues eres ya varilla de cohete.

En las guedejas vuelto el oro orujo,
y ya merecedor de cola el ojo,
sin esperar más beso que el del brujo.

Y pues hueles a cisco y alcrebite,
y la podre te sirve de pebete,
juega con tu pellejo al escondite⁶.

Dos colmillos comidos de gorgojo,
una boca con cámaras y pujo,
a la que Rosa fue, vuelven abrojo⁷.

⁵ En C. C. García-Valdés, «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, núm. 8, 2014, pág. 178.

⁶ F. de Quevedo, *Poesía varia*, J. O. Crosby (ed.), Madrid, Cátedra, 2014, pág. 369.

⁷ *Ibid.*, pág. 372.

En esta fijación, al cabo caricaturesca, coincidirá con quien acaso fue el gran teórico de la caricatura, Charles Baudelaire, que encontró en estos «monstruos desconyuntados que alguna vez fueron mujeres» uno de sus más provocativos reclamos (flores marchitas de su jardín). Sucede de tal modo en su composición «Las viejecitas» cuya última estrofa, remite, sí, al espacio y monumento pasajero por excelencia del Romanticismo, pero también del estoicismo y del desengaño de corte más quevedesco: la ruina.

[...] ¡Ruinas! ¡Familia mía! ¡Oh cerebros congéneres!
 ¡Os doy todas las noches un amor solemne!
 ¿Dónde estaréis mañana, Evas octogenarias,
 sobre quienes gravita la garra espantosa de Dios?⁸

En su ya clásico estudio sobre las imágenes románticas (*Romantic Image*, 1957), Frank Kermode definiría al yo poético de Baudelaire como un *seer*, «el que ve». Una figura demiúrgica que descubre y hace arraigar a los ciegos, viejas, degenerados..., toda la ralea que crece alrededor de una Ciudad temblorosa y renovada de escombros (y ruinas); aquel que nos muestra la atracción de lo indigente y de lo raro. La Modernidad ha impulsado que, por más que Baudelaire nos emplazara en el «escenario hormigueante de París», se entienda su París como una representación anímico-estética del poeta, equivalente a toda gran urbe. En otras palabras, su visión ha resultado o se ha entendido como universal (igual que las creaciones de los grabados de William Hogarth o Jacques Callot). Paradójicamente eso no ha ocurrido con el catálogo de tipos de Quevedo. A pesar de que el escritor *ubicara* muy pocas veces a sus fantoches, su significación hoy, en la intuición del lector medio, remite —más allá de su contexto de escritura— a un decorado inequívoco: la España más mísera del siglo XVII, o, si se prefiere, la que se convertirá en su retorcida proyección: la España (de la Leyenda) Negra.

Es a través de su integración en ese color como las viejas de Quevedo (hoy no pocas veces reinterpretadas como el espejo estéril de una España moribunda) se convierten en una prefiguración de las encapotadas ancianas de Azorín, de las enajenadas que guardan los pueblos en los cuadros de Solana o, incluso, de esa viuda de luto en el sanatorio de *La montaña mágica* [1924] a través de la cual Thomas Mann caracterizaría «lo español». Lo español, que encarnará la idea de La Muerte en el delirio de otro personaje, Hans Castorp, cuando este confiesa «con los labios helados, que desde hacía tiempo había imaginado a la muerte con una golilla española almidonada»⁹; y, como es propio, también «vestida de negro, a la española»¹⁰. Así lo mandaba la última moda cortesana, impuesta desde el Escorial, en los tiempos de Quevedo, y así, simbólicamente, el negro

⁸ C. Baudelaire, *Las flores del mal*, E. López Castellón (trad. y ed.), Madrid, Edimat Libros, 2003, pág. 211.

⁹ T. Mann, *La montaña mágica*, M. Verdaguer (trad.), Barcelona, Plaza y Janés, 1983, pág. 507.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 511.

encuadraría los espacios y la reputación del poeta áureo. Y es que, como dijo Francisco Nieva, Quevedo, capaz de la expresión de lo infame y de lo excelso, ya había distinguido «la vida española estampada en negro y oro»¹¹. Sería Baudelaire quien, entre medias de ambos escritores, evocaría la belleza proverbial de «un sol negro si se pudiese concebir un astro negro capaz de verter luz y felicidad»¹². Pero al francés no le vinculan tanto como sería deseable a esa goyesca cadena de observadores que hoy comprende a Larra, a Solana, a Valle-Inclán, al mismo Nieva..., y que tiene a Quevedo como primer eslabón. Autores conscientes de una realidad grotesca española tan marcada en su recepción que de alguna forma sus sátiras se habían de limitar a sus fronteras. Pasamos así de las lacras generales a las particulares; de la geografía no marcada de «Poderoso caballero es don Dinero» a, como sentencian los sepultureros de *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, «En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero»¹³.

No puede extrañar que el Siglo de Oro y la Edad de Plata, dos acuñaciones tan brillantes, se comuniquen mediante este oscuro punto de encuentro entre sensibilidades. Así las cosas, la famosa «leyenda negra», lejos de nacer, como marbete, en un remoto limbo temporal, irrumpe (tras haber sido esbozada por Emilia Pardo Bazán [París, 1899] y Vicente Blasco Ibáñez [Buenos Aires, 1909] en sendas conferencias sobre el Desastre colonial) en 1914. Entonces el historiador Julián Juderías recupera y cristaliza en un ensayo la cromática etiqueta como reacción contra «esa leyenda de la España inquisitorial, fanática, violenta [...] que, habiéndose empezado a difundir en el siglo xvi, a raíz de la Reforma, no ha dejado de utilizarse en contra nuestra desde entonces, y más especialmente en momentos críticos de nuestra vida nacional»¹⁴. El último de esos momentos sería la campaña estadounidense para la Guerra de Cuba, que —voladura del Maine aparte— presentaría a la metrópoli como una nación bárbara y tirana. Hubo otra reacción frente a esta imagen de España; la de bucear en sus aspectos más crudos, darles pábulo para comprender la alargada decadencia del país y poder, así, reflotarlo. Hoy no cabe duda de que el éxito de esta leyenda ahumada no se debe tanto a la campaña extranjera como al interés interno en perpetuarla¹⁵, y en volver la vista atrás a las primeras expresiones y a los primeros retratistas que supieron detectar sus fallas. Entre ellos un Goya o un agudísimo Quevedo.

¹¹ En J. Cruz, «Homenaje a Francisco de Quevedo en el milenario del castellano» [entrevista a Francisco Nieva], *El País*, 11 de noviembre de 1978, págs. 14-15.

¹² *El spleen de París: pequeños poemas en prosa*, trad. y ed. de Pablo Oyarzún R., Santiago, LOM Ediciones, 2008, pág. 89.

¹³ Madrid, Espasa-Calpe, 2006, pág. 166 [la cursiva de la cita es mía].

¹⁴ J. Juderías, *La leyenda negra: estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003, pág. 24.

¹⁵ Remito, por su fortuna a la hora de asentar esta concepción, a trabajos como los de William Maltby (*La leyenda negra en Inglaterra: desarrollo del sentimiento antihispánico, 1580-1660*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982), Ricardo García Cárcel (*La leyenda negra: historia y opinión*, Madrid, Alianza, 1992) o Alfredo Alvar Ezquerro (*La leyenda negra*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1997).

Y es que la relación entre el mundo, el personaje y la ideología de Quevedo y esa España de nuestros demonios es, cuando menos, inestable. Baste señalar, para ilustrarlo, que el primer documento señero que acusa y ataca esa campaña internacional contra España lo firmó el mismo Francisco de Quevedo. Se trata de un temprano tratado titulado *La España defendida de los tiempos de ahora y de las calumnias de los noveleros y sediciosos* (1609). No destaca en él por original la exaltación nacionalista que perpetra el autor, por más que hoy rechinen sus empeños; la novedad reside en la metodología humanista que exhibe. Desde el comienzo Quevedo se revela hijo de una humanizada, senequista y serena España (nada que ver con ninguna vieja sórdida), lo que le permite entroncar con las apologías latinas de los grandes pueblos. Todo su discurso en *La España defendida* se vertebra, no obstante, en términos de una revisión filológica: pretende responder a las críticas que sobre ella vertieron algunos de los eruditos más insignes del xvi, como Muret, Casaubon, Mercator o los Scaligere (además de hacerse un hueco entre sus filas). Estamos ante un ambicioso diálogo académico con no pocos frentes; y en medio de todos ellos, Flandes, el gran huerto de las flores negras de España. De poco ayudaría citar aquí los elogios fúnebres de Quevedo a la «Memoria inmortal de don Pedro Girón, Duque de Osuna, muerto en la prisión» («cuya tumba son de Flandes las campañas/ y su epitafio la sangrienta Luna») y a otros tantos generales de aquel túmulo. Apenas serviría para reforzar el recurrente ideal humanista de unión de armas y letras también compartido, sin ir más lejos, por Cervantes. El problema es el odio hacia el enemigo o al hereje que, al contrario que en Cervantes, alguien podría extrapolar hoy en algunas de estas alabanzas quevedianas, sobre todo si el lector no quiere acordarse de las convenciones propias de su género. La distancia en la recepción se hace flagrante en las exhortaciones reales, por ejemplo, esta a Felipe IV, que toma como base textual desde la que acentuar y solicitar el ensañamiento hacia «el otro» una loa anterior, dirigida a su padre en 1603:

«Al rey Felipe III»

Escondida debajo de tu armada,
gime la mar, la vela llama al viento,
y a las Lunas del Turco el firmamento
eclipse les promete en tu jornada.

Quiere en las venas del Inglés tu espada
matar la sed al Español sediento,
y en tus armas el Sol desde su asiento
mira su lumbre en rayos aumentada.

Por ventura la Tierra de envidiosa
contra ti arma ejércitos triunfantes,
en sus monstruos soberbios poderosa;

«Exhortación a la Majestad del Rey Nuestro
Señor Felipe IV para el castigo de los rebeldes»

Escondido debajo de tu armada,
gime el Ponto, la vela llama al viento,
y a las Lunas de Tracia con sangriento
eclipse ya rubrica tu Jornada.

En las venas Sajónicas tu Espada
el acero calienta, y macilento
te atiende el Belga, habitador violento,
de poca tierra, al Mar y a ti robada.

Pues tus vasallos son el Etna ardiente,
y todos los Incendios que a Vulcano
hacen el metal rígido obediente,

que viendo armar de rayos fulminantes, arma de Rayos la invencible mano:
 oh Júpiter, tu diestra valerosa, caiga roto y deshecho el insolente
 pienso que han vuelto al mundo Belga, el Francés, el Sueco y el Germano¹⁶.
 [los Gigantes¹⁷.

Sobra decir que sonetos de este tipo arrojan una visión muy distorsionada de la opinión de Quevedo de las glorias militares españolas, y sin embargo resultan suficientes para apuntar su representación más hostil como personaje. Es una ironía temporal: buena parte de los argumentos con los que el autor defendió la idea cultural de España de los ataques extranjeros (de la leyenda negra) de su tiempo, pasados los siglos entraron a formar parte de la ideología que hemos identificado con tal leyenda. Y es que esta se adapta a los nuevos ojos. Cuesta asimilar hoy la ofensa auténtica que manifiesta el poeta en *La España defendida* por la controversia sobre la venida o no del apóstol Santiago a España. Lo cierto es que, como afirma Victoriano Roncero: «Quevedo asume para España la protección divina: España se ha convertido en el brazo de Dios para luchar contra los enemigos de España, que son los enemigos de Dios»¹⁸. «¡Santiago y cierra, España!», que podría rematar Calderón, y, en solfa, los vanguardistas de la Edad de Plata.

Es en estos años de vanguardia, de hecho, cuando la figura y la herencia poética de Quevedo se resquebrajan en favor de su gran adversario, al fin redescubierto —y liberado de sus ataques— en el 27, Góngora. El ritmo dislocado y la sensualidad adjetival del «perro de los ingenios de Castilla» se propagaban en la nueva poesía, significativamente asociados a un concepto espacial de «luz»... Y frente a ello queda la catadura de un Quevedo en sombras, de tipos ajados, solanesco *avant la lettre*, cuya fijación por lo deshabitado (basta leer «A Roma sepultada en sus Ruinas») apenas sería reescrita por Alberti. No ayudó que fuera en esa época cuando se dio el mayor impulso para exhumar las raíces judeoárabes del legado hispánico. Quevedo, pagado de su ideario —humanista después de todo— no podía ocultar sus caricaturas de largas narices y fariseos ni hasta en sus exaltaciones a Cristo, como en los cuadros flamencos. La historia tampoco jugaría a su favor en lo que atañe a sus sátiras contra médicos y boticarios, representantes de una anacrónica ciencia, de batas blancas... Y mientras tanto, los adjetivos que descalifican al autor se suman en un baile frenético: «misógino», «antisemita», «misántropo», etc., en efecto más propio de un muñeco que de un visionario. Quién sabe si en la relectura de las antologías del poeta no se levantará mañana un poco versado lector extranjero o extrañado (por seguir con el doble cariz de la Leyenda) ante los tópicos más indigestos, como el de la pederastia, que recoge su apenas conocido «Epitafio a un bujarrón», cuyo principio dicta:

¹⁶ F. de Quevedo, ob. cit., pág. 86.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 83.

¹⁸ «Introducción», en F. de Quevedo, *España defendida de los tiempo de ahora y de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, Pamplona, Eunsa, 2013, pág. 19.

Aquí yace Misser de la Florida,
 y dicen que le hizo buen provecho
 a Satanás su vida.
 Ningún coño le vio jamás arrecho.
 De Herodes fue enemigo, y de sus gentes,
 no porque degolló los inocentes,
 mas porque, siendo niños, y tan bellos,
 los mandó degollar, y no jodellos,
 pues tanto amó los niños, y de suerte
 (inmenso bujarrón hasta la muerte)
 que si él en Babilonia se hallara,
 por los tres niños en el horno entrara...¹⁹

Y sin embargo la muerte, la horadación, el vicio, la arruga eran y se difundieron como materia de risa. De un humor —si se permite— muy negro, negativo (nada bajtiniano), que el teórico Valeriano Bozal, aprovechando unas palabras de Pablos en *El Buscón*, entendió como la puerta a un «espacio del hambre». «El hambre», continuaba Bozal, «cumple en Quevedo el papel que la abundancia tiene en Rabelais»²⁰. En ningún caso, ni siquiera en sus diatribas contra los golosos, Quevedo nos detiene en el mismo punto de bulliciosa plenitud, de apetitos y formas desmesuradas que el Sileno de Rubens o el Falstaff de Shakespeare. Se parece más al estado ordinario de ese «Sileno ebrio» que retratara Ribera, insatisfecho y embobado, rodeado de un ambiente rígido de sombras que el vino no disipa (solo ilumina más su deformación). Es fácil caer en la tentación de pensar que con ello nos pinta el reflejo más abisal de los males del imperio, que nos coloca ante sus ausencias. De ahí que no podamos sencillamente pasar los ojos por ese antiguo «Salmo XVII» del *Heráclito cristiano*, más tarde reconvertido en el célebre «Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte», y tomar «sus muros de la Patria mía» como un decorado simbólico, un mero constructo espacial inspirado en una reflexión de Séneca. Al contrario, sus ruinas (nos) parecen contener la esencia de esa España indefensa, que empieza a desmoronarse. Como si el poeta nos emplazara ante el epitafio de una nación que se ha vuelto casa de sus restos. Una realidad concreta que no puede escapar de sí misma ni de su Leyenda. Al fin y al cabo, como remata el segundo cuarteto del poema, «con sombras hurtó su luz al día»:

«Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte»

Miré los muros de la Patria mía,
 si un tiempo fuertes, ya desmoronados,

¹⁹ F. de Quevedo, ob. cit., pág. 550.

²⁰ «Introducción. Cómic y grotesco», en Ch. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 2001, pág. 36.

de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salime al Campo, vi que el Sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del Monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi Casa, vi que amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte²¹.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR EZQUERRA, A., *La leyenda negra*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1997.
- BAUDELAIRE, C., *Las flores del mal*, E. López Castellón (trad. y ed.), Madrid, Edimat Libros, 2003.
- *El spleen de París: pequeños poemas en prosa*, P. Oyarzún R. (trad. y ed.), Santiago, LOM Ediciones, 2008.
- BONO, F., «El Prado redescubre sus pinturas con un cambio en la iluminación», *El País*, Madrid, 13 de mayo de 2015, pág. 47.
- BOZAL, V., «Introducción. Cómico y grotesco», *Lo cómico y la caricatura*, Ch. Baudelaire (trad. de Carmen Santos), Madrid, Visor, 2001, págs. 13-77.
- CRUZ, J., «Homenaje a Francisco de Quevedo en el milenario del castellano» [entrevista a Francico Nieva], *El País*, 11 de noviembre de 1978, págs. 14-15.
- GARCÍA CÁRCCEL, R., *La leyenda negra: historia y opinión*, Madrid, Alianza, 1992.
- GARCÍA VALDÉS, C. C., «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, núm. 8, 2014, págs. 171-186.
- JUDERÍAS, J., *La leyenda negra: estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003.
- KERMODE, F., *Romantic Image*, London, Routledge and Kegan Paul, cop. 1957.
- MALTBY, W. S., *La leyenda negra en Inglaterra: desarrollo del sentimiento antihispánico, 1580-1660*, J. J. Utrilla (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MANN, T., *La montaña mágica*, M. Verdaguer (trad.), Barcelona, Plaza y Janés, 1983.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., «El naturalismo del Siglo de Oro español», *Arte y Realidad en el Barroco. Modelos del naturalismo europeo en el siglo XVII*, VV. AA, Madrid, Edición Universitaria Ramón Areces, UNED, 2012, págs. 91-120.

²¹ F. de Quevedo, ob. cit., pág. 116.

- ORAZI, V., «Il monstrum misogino in Quevedo», *Leyendas negras e leggende auree*, Firenze, Alinea, 2011, págs. 253-265.
- QUEVEDO, F. de., *Poesía varia*, J. O. Crosby (ed.), Madrid, Cátedra, 2014.
- RONCERO LÓPEZ, V., «Introducción», en Francisco de Quevedo, *España defendida de los tiempo de ahora y de las calumnias de los novelereos y sediciosos*, Pamplona, Eunsa, 2013, págs. 10-33.
- SÁNCHEZ-CAMARGO, M., *Solana*. Madrid, Atlas, 1945.
- TRAPIELLO, A., «Introducción», *La España Negra*, J. Gutiérrez Solana, Granada, Comares, 2000, págs. 7-20.
- VALLE-INCLÁN, R. del, *Luces de bohemia*, A. Zamora Vicente (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

PARTE III
UMBRALES

CAPÍTULO 24

El destierro en la prensa inglesa en español del siglo XIX: El Español Constitucional

DAVID LOYOLA LÓPEZ
Universidad de Cádiz

El exilio ha sido una constante a lo largo de toda la historia de España. Sin embargo, el siglo XIX marca un antes y un después en las características, circunstancias y consecuencias del destierro¹. Con anterioridad, este fenómeno se producía en un sector determinado de la población y por motivos religiosos; una expulsión que se realizaba por mandato real, de forma irrevocable y por tiempo indefinido. En el ochocientos, por su parte, toma un cariz diferente: ahora la emigración afecta a diferentes estamentos sociales y su carácter es eminentemente político. En ocasiones no se produce por orden del poder sino como forma de salvación, como medio de escapar a las represalias de sus contrincantes políticos, para evitar la prisión, el castigo o la muerte. A su vez, posee un carácter finito, pues perdura hasta que se produzca un cambio político o de gobierno que facilite y permita el retorno. Esto conlleva un nuevo concepto del destierro y del propio emigrado que, junto con los vaivenes políticos de principios del siglo XIX, dan lugar una sucesión de continuos exilios y retornos por parte de los diferentes actores sociales de la época. Es en el siglo XIX cuando surge el exilio moderno como hoy lo entendemos.

En este primer tercio del siglo XIX español, dos grupos sociales son los que más sufren el destierro: afrancesados y liberales. Los josefinos, por apoyar la

¹ Este estudio forma parte del proyecto del Plan Nacional de I+D+i La cultura literaria de los exilios españoles en la primera mitad del siglo XIX, ref. FFI2013-40584-P.

intrusión francesa en España y colaborar con el gobierno napoleónico; los constitucionalistas, por haber conformado la Carta Magna que constituía un nuevo sistema de Estado basado en el Nuevo Régimen. Ambos grupos, rivales durante la Guerra de la Independencia, abogaban por un cambio y modernización de España a los nuevos tiempos, ideas por las que se vieron forzados al exilio por el absolutismo de Fernando VII. Muchos de ellos cruzaron las fronteras en 1814 y más tarde en 1823 —tras su regreso durante el breve triunfo del Trienio Liberal (1820-1823)—. Francia e Inglaterra fueron sus principales asentamientos en el extranjero, junto con otros países de Europa y América; allí permanecieron con sus ojos puestos en España y con la idea —en ocasiones obsesiva— del retorno.

La vida del emigrado —al menos para la mayoría de ellos— no era nada fácil en el exilio. Sin apenas capital para poder subsistir, en un entorno desconocido y ajeno y con una lengua extraña, el emigrado debía buscar los medios que le permitieran sobrevivir en la nueva tierra en la que se hallaba.

Entre los exiliados se encontraba el gran núcleo político y cultural de la España del momento y muchos de ellos vieron en la prensa un medio idóneo para conseguir ingresos y, a su vez, dar vía libre a sus inquietudes intelectuales. Si en la España fernandina las publicaciones y ediciones habían decrecido de forma estrepitosa —muy vigiladas por una estricta y dura censura—, en el exilio, estas se desarrollaron y aumentaron de forma exponencial. Periódicos, revistas, traducciones, publicaciones literarias, económicas o políticas, etc.; el exilio promovió la formación de verdaderos núcleos culturales y literarios en ciudades como Londres, París y el sur de Francia. A ello también contribuyó el interés de Inglaterra y Francia por el mundo hispano, pues —tras la independencia americana— las dos potencias intentaron hacerse con el mercado y las relaciones comerciales con las colonias independizadas, también en el ámbito editorial y cultural.

EL ESPAÑOL CONSTITUCIONAL

Si nos centramos en el exilio español en Inglaterra², *El Español Constitucional* destaca como uno de los periódicos más importantes de la emigración liberal en Londres durante la primera mitad del siglo XIX. Este periódico surge en septiembre de 1818, dirigido por Pedro Pascasio Fernández Sardino y Manuel María Acevedo y realizado por un conjunto de emigrados españoles afincados en Inglaterra —muchos de ellos afines a las posturas más exaltadas del liberalismo—. Se publica mensualmente hasta 1820, fecha en la que, con el triunfo de Riego y la vuelta del liberalismo al poder en España, se detiene la edición unos

² Una de las obras fundamentales del exilio liberal en Londres es *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, de Vicente Llorens (Madrid, Castalia, 1954). Otras investigaciones importantes en este ámbito son *Londres y el liberalismo hispánico*, editado por Daniel Muñoz Sempere y Gregorio Alonso García (Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2011), o *La España del exilio. Las emigraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*, de Juan B. Vilar (Madrid, Síntesis, 2006), entre otras.

meses después. Sin embargo, tras la caída del Trienio Liberal en 1823 y la vuelta al exilio de los constitucionalistas, retoma su actividad hasta 1825.

En total, cuenta con treinta y nueve números —organizados en cinco tomos— y cada uno de ellos se divide en tres secciones principales: Política, Ciencias y artes, Variedades (en ocasiones, se suma una sección política anexa al final del ejemplar). El Español Constitucional es una publicación eminentemente política, con una postura ideológica bien definida: la crítica al absolutismo, la defensa de la Constitución y del liberalismo, la lucha contra el despotismo y la libertad de la Patria, una patria a la que se le canta y se añora desde el exilio.

En este sentido, debemos destacar la importancia que la poesía toma en el periódico, pues el género lírico se adapta perfectamente a las características que interesaban a la publicación para transmitir sus ideas: un mensaje directo y conciso, cargado de sentimiento. Es tal la relevancia que tiene en el conjunto de la publicación, que aparece una subsección titulada Poesías Originales Inéditas. Así, entre sus números encontramos un gran número de poemas de índole satírico, reivindicativo, nostálgico, dolido y sentimental acerca de la situación política y social que vive el país y, cómo no, sobre el propio exilio.

EL DESTIERRO COMO TEMA LITERARIO

La relación entre la literatura y el exilio viene desarrollándose desde la Antigüedad Clásica hasta nuestra más inmediata contemporaneidad³. La experiencia del destierro crea una fuerte sacudida, una ruptura en la vida del individuo, un vacío, una herida cuya cicatriz resulta casi imposible borrar. Esta escisión despierta en el ser humano una necesidad de dar cuenta de su vivencia, de reafirmar su existencia, su propio yo, y la literatura se presenta como uno de los mejores medios para expresar esos sentimientos y pensamientos del desterrado. Muestra de ello es la ingente cantidad de ejemplos literarios con esta temática que encontramos a lo largo de los siglos en diferentes épocas y culturas. El siglo XIX español no va a ser menos y en el primer tercio de este siglo encontramos un gran número de composiciones y obras que recogen la temática del exilio en sus palabras. En este sentido, El Español Constitucional se yergue como una de las publicaciones periodísticas que cuenta con una importante presencia del exilio en sus composiciones poéticas. En sus páginas, encontramos cerca de veinte poemas que tiene relación con el destierro y España. En todos ellos, hallamos una serie de motivos o temas literarios, lugares comunes, que son recurrentes a la hora de expresar la vivencia del exilio.

³ Una reflexión general y esclarecedora acerca de la relación entre literatura y exilio es la que encontramos en el libro *El sol de los desterrados*, de Claudio Guillén, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

EL DESTIERRO

Entre estos motivos literarios, destaca sin duda alguna la presencia del exilio. La emigración se hace presente en casi la totalidad de estos poemas de *El Español Constitucional*. En «El patriota-liberal preso», todo lo bueno huye de España con la llegada del absolutismo:

Sí, las musas, las artes, la elocuencia
[...] —al crujir de las cadenas,
despavoridas de la España huyeron,—⁴

A su vez, en otro pasaje, mientras canta a España y alude a Fernando VII, explica cómo este paga el amor del país a su figura con «cadenas, patíbulos, destierros». Penas y castigos a los que también aluden «Las hazañas de Fernando VII» o «Los votos de un Zaragozano».

En estas condenas también incide la «Epístola patriótica. A Silvio», al preguntarse dónde se encuentran los verdaderos patriotas:

¿Dó están los Españoles verdaderos?
¿Dó tus Representantes, dó tus sabios?
En cárceles o en reinos extranjeros⁵.

Sin embargo, en este poema encontramos una visión más personal del destierro, al ser el yo poético el que alude a su propia emigración.

En este tono más personal, también hallamos otros poemas como la «Epístola de un emigrado liberal, emigrado a Filis», la «Imitación de un fragmento de la Oda 3ª del libro 1º de Horacio» o la «Epístola a Floro», que recoge el motivo del naufragio, tan común en la poesía del exilio:

¿Qué esperanza le queda, el bajel roto,
al que en Isla desierta ha naufragado,
de todo humano auxilio tan remoto?
Al silencio un tirano me ha forzado,
condenándome fiero al ostracismo;
y callaré porque él me lo ha mandado?⁶

Una mención particular merecen los poemas «A Lady Jenny Oxford», la «Epístola Ovidio Nasón» —que describe la realidad del exilio en Melilla: el ham-

⁴ *El Español Constitucional*, II, núm. 11, julio 1819, págs. 216-224. Todos los fragmentos citados pertenecen a este periódico.

⁵ III, núm. 21, mayo 1820, págs. 381-385.

⁶ III, núm. 19, marzo 1820, págs. 215-219.

bre, la sed, la prisión y sus sufrimientos— o la «Imitación del *Salmo flumina*». Este último, con un lirismo doloroso por el destierro, refleja el sentir del emigrado y la agonía de su presente y su futuro, recuperando un tema también frecuente en la poesía del exilio: la muerte lejos de la patria.

Dolor y llanto y luto
es ya por siempre nuestra amarga suerte;
y sin Patria y sin deudos el tributo
daremos a la muerte,
siendo de ella despojos,
sin tener ¡ay! quien cierre nuestros ojos⁷.

ESPAÑA

La presencia de España, esa patria abandonada, es también uno de los elementos más relevantes de la temática del exilio y en *El Español Constitucional* se observa claramente. La historia reciente del país ocupa gran parte de los versos de muchas composiciones. Uno de los temas más recurrentes es la Guerra de la Independencia, presente en poemas como «El patriota-liberal preso», «Las hazañas de Fernando VII» o «La epístola a Publio Ovidio Nasón», en los que se hace alusión a la lucha que los liberales llevaron a cabo para salvar a España y al rey de las garras francesas, y lo acontecido tras la guerra:

[...] ¿Para esto
del fiero Galo la sangrienta espada
con impávida frente resistiendo,
vimos talar tus fértiles campiñas,
y convertidos tus incautos pueblos
(desde Pirene hasta la Hercúlea fauce)
en sepulcros, escombros, piras, yermos!...⁸

De la lucha contra el francés también se hace eco el poema «Las caravanas», esta vez, en referencia a los Cien Mil Hijos de San Luis, que derrocaron el sistema liberal en 1823. A su vez, en la mayoría de estas composiciones anteriores —así como en el poema «El 10 de mayo»— hallamos la temática del enfrentamiento y la comparación entre absolutistas y liberales, entre el despotismo y la Constitución:

Patria, libertad y gloria
al Pueblo el Congreso dio;

⁷ IV, núm. 30, julio [agosto] 1824, págs. 541-543.

⁸ «El patriota-liberal preso», II, núm. 11, julio 1819, págs. 216-224.

Inquisición, horca, infamia...
dones de Fernando son⁹.

Si bien, como hemos observado, la historia reciente de España es un aspecto importante dentro de la temática del exilio, no lo es menos la situación actual del país a ojos del liberal emigrado, un tema constante en *El Español Constitucional*: «El patriota liberal-presos», «Las hazañas de Fernando VII», «Los votos de un zaragozano», «Cachirulo», «La libertad del hombre», «Epístola a Floro», «Epístola a Silvio», «Epístola a Publio Ovidio Nasón», «Epístola de un liberal español, emigrado a Filis», «Imitación del *Salmo flumina*» o «Elegía patriótica» son algunos ejemplos.

La Patria es una de las principales preocupaciones para los liberales emigrados: al dejar atrás su hogar —en poder de sus contrincantes políticos— se lamentan de su presente y lloran el triunfo del absolutismo en su país.

FERNANDO VII

La figura de «El Deseado» es también uno de los motivos más recurrentes dentro de los versos críticos que se encuentran en *El Español Constitucional*. Sin embargo, las aproximaciones al monarca absolutista toman diferentes perspectivas. «Las hazañas de Fernando VII» supone un duro ataque hacia el Borbón; con un tono severo, repasa la historia contemporánea de España y las acciones del rey en un intento de denostar su imagen:

Españoles: el templo glorioso,
que a la Ley la Nación levantó,
con sacrílega planta profana
un Tirano, peor que Nerón¹⁰.

De este modo, se le tilda de rebelde¹¹, inhumano, cobarde, ingrato, caprichoso, ignorante o hipócrita; adjetivos con los que se intentan despertar las conciencias de la población española y arengarlas para recobrar la libertad y la Constitución.

Acordes parecidos son los que entonan la «Epístola a Silvio», la «Epístola a Publio Ovidio Nasón» o «Los votos de un zaragozano». Este último se dirige a los españoles, con la intención de demostrarles lo que España ha hecho por Fernando VII y cómo este ha sido ingrato con la Nación, hundiendo al país en sombras.

⁹ « Los votos de un zaragozano Himno patriótico (venido de Aragón)», II, núm. 13, septiembre 1819, págs. 385-387.

¹⁰ II, núm. 12, agosto 1819, págs. 302-306.

¹¹ Se le acusa de haber intentado destronar a su propio padre para conseguir el trono, en un acto de puro egoísmo y ambición sin límites

El poema supone una comparación constante entre la situación de España antes de la llegada de Fernando VII y la imagen de la patria con él en el trono, cotejo con el que el monarca sale muy desfavorecido y que sirve como argumento para negar su autoridad y su labor como monarca.

Sin embargo, también hallamos una crítica satírico-burlesca en relación a la figura de Fernando VII: «Cachirulo» o «A Fernando de Borbón» son dos ejemplos. El primero centra sus ataques en la situación económica, política y religiosa del país, describe el poder que poseía en el pasado y su pérdida con el monarca al frente de España, un rey que ha devuelto a la Iglesia y a la Inquisición el lugar preeminente que poseían tiempo atrás. Entre crítica y crítica, se repite siempre un estribillo:

Todo se lo lleva el diablo,
todo se lo va llevando;
pero aunque todo lo lleva,
no se lleva al rey Fernando¹².

Por su parte, «A Fernando de Borbón» mantiene ese tono humorístico, pero cargado de un sentido más irónico y cínico. Dirigiéndose al monarca, deja en el aire si realmente es hijo de su padre, aunque él no tiene dudas:

O sois o no Borbón. ¿Soislo? Está claro.
Borbón sois por activa y por pasiva,
Borbón por participio y circunloquio,
Borbón si os ponen r y si os la quitan:
Borbón aun cuando la vocal primera
cambia en a la inocencia o la malicia;
y si espeta otra tal por la segunda
y añade luego una r, todavía¹³.

Después de una serie de ácidos e irónicos argumentos, comienzan una serie de críticas hacia el rey que el propio Fernando VII contesta. Le tachan de espurio, desalmado, destronador, parricida, ingrato, mestizo de asno y zorro (con sus puntas de tigre y de gallina) o tirano; sin embargo, el propio Fernando responde afirmativamente a cada insulto, pero se defiende en que la fuerza y el poder es el mayor argumento de todos¹⁴.

También hallamos referencias a Fernando VII desde un punto de vista fabuloso, como sucede en el poema «Las caras-lavadas», en el que se le define como voraz milano, un ave rapaz que finalmente se hace con el poder —como ya había

¹² II, núm. 13, septiembre 1819, págs. 388-391.

¹³ «A Fernando de Borbón, llamado rey de España y de las Indias. Epístola (cálamo-curren-te)», IV, núm. 30, julio [agosto] 1824, págs. 543-549.

¹⁴ Lamentablemente, no hemos podido encontrar dos páginas del periódico en las que se encuentra el final del poema, págs. 550-551.

hecho en 1814— y deja a los liberales con una sola opción si quieren huir de la prisión o la muerte: el exilio.

LA PARTIDA

La marcha hacia el extranjero es uno de los instantes más recurrentes a la hora de acercarse a la temática del exilio durante la literatura del siglo XIX, pues supone uno de los momentos de mayor intensidad emotiva, al hacerse realidad la separación física entre el desterrado y su hogar. En el corpus de nuestro periódico, encontramos dos poemas que hacen referencia a esa salida de la patria: la «Epístola a Publio Ovidio Nasón» y la «Oda. Imitación del *Salmo flumina*».

El primero de ellos, en esa comparación con la figura de Ovidio y su destierro, narra en un pasaje la partida del poeta latino, que critica por su exageración y su victimismo. Tras esta descripción del exilio del vate romano, comienza la propia historia del yo poético: la Guerra de la Independencia, las Cortes y la victoria contra el francés, la llegada de Fernando VII y su vuelta al absolutismo, y la prisión, para después ser enviado al destierro:

[...] El Rey (me dice
con imperiosa voz) el Rey usando
de su piedad al África te arroja;
Melilla tu mansión.¹⁵ Y me arrebatan
sin equipaje, sin poder, amigos,
adiós, adiós, decir; salgo y empieza
el árido pulmón a refrescarse¹⁶.

En la segunda parte del poema, recogida en el número siguiente, continúa la descripción de la marcha hacia Melilla y, tras una breve alabanza a las ciudades españolas por donde pasa —y sus gentes—, describe el viaje por mar hacia África y su llegada a tierra:

No es dado más: adiós: nos llama el viento,
el mar movido su vigor aumenta,
y nos aguarda el África sedienta.
El espacioso campo de Neptuno
con bonancible rapidez surcamos.
El Cabo de Tresfore, eterno guarda
del golfo, do la proa dirigimos,

¹⁵ Por diez años con retención, y pena de la vida si quebranto el presidio: también fueron quemados mis papeles públicamente por mano del verdugo en la Plazuela de la Cebada, al pie de la Horca. [N. del A.]

¹⁶ IV, núm. 25, marzo 1824, págs. 59-68.

inclinando su frente peñascosa,
 nos da pasar. Avístase Melilla,
 Melilla de Castillos erizada,
 del ponto bramador, del estruendoso
 viento, del implacable Mauritano
 batida sin cesar. Al hueco pino
 con su diente tenaz el ancla aferra,
 y vemos ¡ay!, la maldecida tierra¹⁷.

Si bien en estos pasajes del poema de Sánchez Barbero predomina la descripción del viaje a los elementos líricos de la propia partida, la «Imitación del *Salmo Super flumina*» sí que profundiza en esos sentimientos que despiertan el abandono de la patria y el hogar:

Por las desiertas olas
 en extraño bajel ¡tristes! huyendo
 de las amadas playas españolas
 y del hado tremendo
 íbamos desdichados,
 en lágrimas y en penas anegados¹⁸.

En ese trayecto hacia Inglaterra en barco extranjero, el yo poético narra cómo los marineros intentan consolar a los emigrados —pidiéndoles que canten canciones de España— pero esto solo hace sangrar más la herida del destierro. Recuerda la situación de la patria y jura que no olvidará el mal que padece ni profanará sus canciones. Así mismo, pide a Dios que libre a España de la tiranía y clama venganza, mientras navega hacia el exilio.

INGLATERRA

El país de acogida también suele estar bastante presente en este tipo de composiciones. En este caso, es Inglaterra y Londres, la tierra a la que se le canta, símbolo e imagen de la libertad y el progreso. Así ocurre en los poemas «A Lady Jenny Oxford» y en la «Elegía patriótica». La epístola a la dama inglesa narra, tras la soledad y la tristeza del desterrado, la llegada a las costas británicas, una tierra que alaba y admira por los avances de su sociedad (siempre en comparación con la España absolutista):

Dichosa, porque se obliga
 a serlo con fijas leyes:

¹⁷ IV, núm. 26, abril 1824, págs. 130-138.

¹⁸ IV, núm. 30, julio [agosto] 1824, págs. 541-543.

dichosa, porque sus reyes
son hombres y nada más:
dichosa, porque no abriga
pontífices inhumanos
que asesinen sus hermanos,
invocando un Dios de Paz¹⁹.

En Inglaterra, el emigrado se siente libre, a salvo de acosos y persecuciones, y aunque se siente extraño en esa sociedad, prefiere vivir en libertad en el exilio que regresar a su país y caer bajo el yugo absolutista:

Aquí siquiera respiro
a mi antojo el éter puro,
sin que me ofenda el perjurio,
ni me avergüence el servil;
y aunque extranjero me miro
en este suelo, más quiero
ser libre en suelo extranjero,
que en el patrio esclavo y vil²⁰.

Esa imagen de la Inglaterra dichosa también está presente en la «Elegía patriótica», en la que el yo poético compara España con las potencias europeas y se duele de la imagen penosa que su país exhibe ante el resto de ellas:

Así a la Patria a veces contemplando
miro en su seno; luego se debía
mi mente a meditar, que su potencia
padece en lo exterior igual caída;
que es compasión de las Naciones grandes;
de su industria, y sus artes granjería;
de sus plumas ludibrio; y más que todo
de la dichosa Albión desprecio y risa²¹.

EXILIO Y LIBERTAD

Uno de los conceptos e ideales que gozan de una situación preferente dentro de la mentalidad del emigrado es la Libertad, y quizás con mayor razón en la del desterrado constitucionalista, pues en ella se basa su visión política y social.

¹⁹ IV, núm 26, abril 1824, págs. 129-130.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ V, núm. 34, diciembre 1824, págs. 139-141.

Un poema que lo refleja a la perfección es «La libertad del hombre» en el que se ensalza la libertad como elemento inherente al ser humano:

[...] ¿En qué a la imagen
formado fue del Ser-Supremo, el hombre,
si libertad le falta? [...]
¿Dónde está su razón? ¿Dó la excelencia
y dignidad del hombre, si le roban
la santa Libertad? [...] ²²

Por lo tanto, si la Libertad peligra, el ser humano debe huir para preservarla, al ser esta el gran bien que posee el hombre:

Solo en mí queda el bien (que nunca, nunca
arrancarme podrá la tiranía)
de un alma libre y pura: tal tesoro,
que el justo aprecia, y que la vil malicia
en su efímero triunfo huella osada,
mis ayes templa, mi penar suaviza.
Sí, amiga, mi alma es libre: allí no alcanza
del opresor la saña, ni domina
de infiel soldado el mercenario acero, ²³

Y esa alma libre convierte los aspectos negativos del exilio en positivos, ayudando —al igual que la mujer y la amada— a sostener el ánimo del emigrado.

A su vez, el exilio puede ser un elemento positivo para el desterrado, al gozar allí de esa Libertad que se le niega en su Patria. Ejemplos de ello los encontramos en la «Epístola a Floro» y en la «Epístola patriótica. A Silvio», en el que se definen los elementos positivos de la emigración a Inglaterra:

Alimenta, pues, olvida tus quebrantos;
que al fin el bien de libertad disfrutas:
bien, que en tu Patria esclava anhelan tantos.
No son tus privaciones absolutas
ya que libre te ves, y Patria tienes,
si habitante del globo te reputas.
Renuncia, pues, fortuna, Patria y bienes
a esclavitud sujetos, y corona
de yedra y de laurel tu frente y sienas.
Jilguero perseguido, que abandona
el caro nido, y asustado vuela

²² III, núm. 18, febrero 1820, págs. 140-145.

²³ *Ibid.*

buscando albergue en templada zona,
 si estando triste, calla, se consuela
 de verse en libertad; discurre, canta,
 y su nativa inclinación no ceta.²⁴

Una Libertad que ha sido arrancada de España, como se indica en «El patriota-liberal preso», aunque aún se guarda la esperanza de que regrese al país. Del mismo modo alude «Las hazañas de Fernando VII» a la Libertad, y arenga al pueblo español a que despierte y consiga recuperarla de nuevo:

Españoles: la Libertad santa
 es del Cielo el más grato don...
 Recobradla; sin ella no hay Patria,
 no hay poder, dignidad, ni Nación.²⁵

Pues el liberal no pierde la esperanza de que el mundo cambie y deje atrás el Antiguo Régimen para abrazar las nuevas teorías políticas y sociales que harán más igualitario y libre al hombre.

A lo largo de este somero estudio, hemos podido comprobar la importancia que posee, en primer lugar, la literatura en *El Español Constitucional* (un aspecto que se puede extrapolar a toda la prensa inglesa en español de la primera mitad del siglo XIX), y, por otro, el papel que la temática del exilio representa dentro de la creación lírica de este periódico.

BIBLIOGRAFÍA

- GUILLÉN, C., *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.
- LLORENS, V., *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, 2.^a edición, Madrid, Castalia, 1968.
- MUÑOZ SEMPERE, D., y ALONSO GARCÍA, Gregorio (eds.), *Londres y el liberalismo hispánico*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2011.
- VILAR, Juan B., *La España del exilio. Las emigraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*, Madrid, Síntesis, 2006.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- El Español Constitucional*, [Pedro Pascasio y Manuel María Acevedo], Enrique Bryer, Londres, tt. I-IV, núm. 1-39 (septiembre 1818-agosto 1820; marzo 1824-mayo 1825).

²⁴ III, núm. 20, abril, 1820, págs. 293-298.

²⁵ II, núm. 12, agosto 1819, págs. 302-306.

CAPÍTULO 25

Aproximación a la genealogía de una «poética espacial del exilio»

LUCÍA COTARELO ESTEBAN
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

Con la presente propuesta expongo muy brevemente los primeros pasos de una aproximación teórica a la «poética espacial del exilio» —que entiende y analiza la poesía exiliar en tanto que espacio creado y de recreación—, que se verá desarrollada en la tesis en curso titulada «Poetas *in itinere*. Raros y olvidados de la Otra Edad de Plata en el exilio norteamericano (Costa Este). Smartlibrary, geolocalización y aproximación teórica a la poética espacial del exilio».

La primera sección de la reflexión la abarca el tema de las «Naciones, identidades y quiebra exílica». Es abordado el concepto tradicional de «nación» y el reto que a este supone la «modernidad desbordada» y su globalización, con el consecuente nacimiento de nuevos espacios híbridos y desterritorializados que habitar, nuevas identidades humanas de naturaleza itinerante que forjar, y un radical cambio en el objeto de estudio de la antropología social y cultural —ante el desafío de analizar las estructuras dislocadas del antiguo mundo, convertidas en flujos—. De estos flujos, el del humano itinerante tiene su más oscura representación en la diáspora: aquella fracción humana que sí percibe traumáticamente la territorialidad de su nación y la expulsión a la que es sometida, encargada de fundar un imaginario cultural híbrido propio.

La segunda sección plantea la cuestión del «Ser y habitar: poéticas espaciales». Sobre la naturaleza espacial y espaciante del ser humano, constructor de lugares a

partir de la naturaleza, pasando por distintos estadios desde el lugar físico hasta el conceptual; fundador en el exilio del lugar conceptual por medio de un lenguaje poético que es paisaje, espacio de conciencia recreativo y creativo: significante del mundo o mundo en sí mismo.

A través de este recorrido se busca plantear el paralelismo entre las teorías antropológicas-epistemológicas sobre nación e identidad, y la propuesta «poética del espacio» de base filosófico-filológica; la necesidad de un replanteamiento de los modelos de estudio cultural y literario; y la posibilidad de un estudio de «la poética espacial del exilio» guiado a través de cuatro herramientas imprescindibles: filología, historia, antropología y filosofía.

NACIONES, IDENTIDADES Y QUIEBRA EXÍLICA

El concepto «nación» viene desde el siglo XIX íntimamente ligado a la constitución cultural e identitaria. La nación es producto de un orden cultural, entendiendo la cultura como «proceso simbólico que delimita un adentro y un afuera jerarquizado»¹, un proceso de tensiones que termina estabilizándose a través del asentamiento de una hegemonía que institucionaliza esa delimitación de fronteras a todos los niveles. Los nacionalismos hubieron de fraguarse desarrollando una narrativa coherente, una «pedagogía», en términos de Julia Kristeva (2014), estructuradora de una línea histórica cargada de significado. La pedagogía de estas naciones es su teoría, un discurso canónico que engloba un territorio, origen étnico, tradiciones, idioma, etc.

Orden cultural y pedagogía han experimentado un desplazamiento esencial iniciado con la Modernidad: la globalización ha desestabilizado delimitaciones y jerarquías a través de la hibridación. Esta «modernidad desbordada»² que la humanidad percibe trae consigo una transmutación radical en los estudios antropológicos reorientando sus reflexiones, habiéndose roto la estática ficción nacional en favor de una vibrante tensión entre lo local y lo global, que se resuelve en lo que Appadurai ha denominado «paisajes». Los paisajes son dimensiones en movimiento, flujos culturales, «mundos imaginados» por personas y grupos a lo largo y ancho del globo, capaces de subvertir los discursos hegemónicos. El primero de estos paisajes es el *ethnospace* o «paisaje étnico»: «paisaje de personas que constituyen el cambiante mundo en que vivimos: los turistas, los inmigrantes, los refugiados, los exiliados, los trabajadores invitados, así como otros grupos e individuos en movimiento que hoy constituyen una cualidad esencial del mundo y parecen tener un efecto, como nunca se había visto hasta este momento, sobre la política de las naciones y entre las naciones»³. Los espacios

¹ G. Yúdice, «¿Una o varias identidades? Cultura, globalización y migraciones», *Nueva Sociedad*, núm. 201, 2006, págs. 106-116.

² A. Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Fondo de Cultura Económica, 2001.

³ *Ibíd.*, pág. 31.

que ocupan esas personas y su identidad se convierten así en elementos clave a la hora de abordar esta humanidad en itinerancia. Quedan para los estudios de antropología moderna inoperables los análisis basados en «culturas puras e incomunicadas», en teorías binarias entre el aquí y el allí, el nosotros y el ellos; el mundo globalizado ofrece una «etnografía en desplazamiento», una geografía humana que se revela contra la geografía política, y la noción epistemológica del espacio se convierte en objeto de reflexión:

Más que nunca, los antropólogos se encontraron con la fragilidad histórica y con la contingencia de las cadenas que unían las «personas y los lugares, historias y estados-naciones, identidades y culturas» (Malkki 1997: 86); para asumir que un mundo movido por las migraciones internacionales (Stoller 1996), por las diásporas, (Clifford 1994), por el exilio político (Cunningham 1999), por los campos de refugiados (Appadurai 1998; Malkki 1997), por las redes transnacionales (Glick-Schiller 1995), por las reagrupaciones nacionales (Gupta 1992) y por las independencias (Appadurai 2000b) no era, en definitiva, plausible de ser aprehendido bajo la noción simplista que separa los que están allí, de los que están aquí (Glick-Schiller 1995; Portes 2002)⁴.

Las tendencias diaspóricas, la desterritorialización —ruptura del vínculo entre tierra y cultura— rasgan el estatismo del canon nacional para dar lugar a lo que, de nuevo en términos de Kristeva, podría denominarse «lo performativo», que engloba movimiento: la emigración, el exilio, el viaje, etc. Las supuestas fronteras nacionales y sus pedagogías se difuminan evidenciando la existencia de unos espacios alternativos, híbridos, volubles. Haciendo eco de estas ideas, Linda Hutcheon considera cómo estas fronteras no pueden continuar considerándose como «límites excluyentes o inclusivos sino como espacios inter-medios donde se negocian las identidades y los valores, no dándolos por supuesto»⁵. Nacen nuevos espacios o «no-lugares» de naturaleza transitoria —espacios liminales y liminoides de comunicación intercultural⁶—, donde el ser humano comienza a cultivar nuevas identidades desnacionalizadas.

⁴ Lube (M. Lube, «El espacio “en” y el espacio “de” la antropología. El debate epistemológico para la etnografía de los fenómenos globales», *Gazeta de Antropología*, núm. 27 (2), 2011) analiza esta revolución de los estudios antropológicos, comenzada en la década de los 90 del pasado siglo, protagonizada por Marcus Gupta, Ferguson, Clifford y el citado Appadurai.

⁵ L. Hutcheon, «Repensar el modelo nacional», *Naciones literarias*, D. Romero López, Dolores, Barcelona, Anthropos, 2006, págs. 283-284.

⁶ «Si un lugar se puede definir como relacional, histórico y vinculado con una identidad; un espacio que no se puede definir como relacional, histórico o vinculado con una identidad se definiría como un no-lugar» (L. Rico, «Espacios de comunicación intercultural», *Spaces of Intercultural Communication: An Interdisciplinary Introduction to Communication, Culture, and Globalizing/localizing Identities*, New York, Hampton Press, 2003, pág. 5). Ejemplo de «no-lugar» sería, por ejemplo, el aeropuerto. Mientras que Víctor Turner habla de «liminalidad», Bhabha lo hace del «beyond» y el «in-between».

Los espacios periféricos, híbridos y de tránsito se democratizan en la globalizada época moderna, pero fueron en épocas previas, y siguen siendo, propios de aquellos sujetos que viven la emigración forzosa y el exilio. Es el suyo un mundo en devenir que permite hoy más que nunca la vida nómada, que se inclina más que nunca a ella, pero que desde sus cimientos ha obligado —y lo hace todavía— a algunos grupos a esta condición desarraigada: individuos de la diáspora, caracterizados por Safran como aquellos que:

1) They, or their ancestors, have been dispersed from a specific original «center» to two or more «peripheral», or foreign, regions; 2) they retain a collective memory, vision, or myth about their original homeland —its physical location, history, and achievements; 3) they believe that they are not —and perhaps cannot be— fully accepted by their host society and therefore feel partly alienated and insulated from it; 4) they regard their ancestral homeland as their true, ideal home and as the place to which they or their descendants would (or should) eventually return —when conditions are appropriate; 5) they believe that they should, collectively, be committed to the maintenance or restoration of their original homeland and to its safety and prosperity; and 6) they continue to relate, personally or vicariously, to that homeland in one way or another, and their ethnocommunal consciousness and solidarity are importantly defined by the existence of such a relationship⁷.

La diáspora forzada es la zona oscura del humano flujo itinerante o *ethnospace*; aquella fracción que sí percibe traumáticamente la territorialidad de su nación, y la expulsión a la que es sometido, y que es responsable, a fin de paliar su ausencia, de una interfaz nebulosa, un imaginario cultural híbrido que no se corresponde con el del territorio «nacional» ni con el visitado: un imaginario propio de renegociación de identidades. Se sufre la marginación de una frontera física; pero al mismo tiempo, esta frontera es desdibujada por el imaginario, y en él se agolpan volubles experiencias que lo convierten en un nuevo no-lugar del exiliado, solo que, a pesar de no ser plenamente relacional, histórico o vinculado a una identidad concreta —tan solo parcial y abstractamente a vinculado al lugar perdido—, tampoco es transitorio. Ni siquiera el regreso a la nación primera permite acogerse al lugar que se conocía, pues este ya no existe del modo en que fue; el no-lugar es lo que más se le aproxima, y patria definitiva del expulsado.

⁷ Safran (W. Safran, «Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return», *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, núm. 1, 1991, págs. 83-84) parte, actualiza y desarrolla la propuesta de Walker Connor en su artículo «The Impact of Homelands Upon Diasporas».

«SER EXILIADO», «EL LUGAR DEL EXILIO. EL DESIERTO»

En la aplicación de la performatividad a la experiencia española, filósofos como María Zambrano (2004)⁸ y José Luis Abellán (2001), e historiadores como Henry Kamen (2007), consideran la así llamada «identidad española» como esencialmente diaspórica, enmarcando la Guerra Civil del pasado siglo dentro del devenir patrio como evento no circunstancial, sino de todo punto intrínseco. La identidad y consolidación nacional parece haberse establecido a través de exclusiones antes que de inclusiones en una cruel pretensión de alcanzar una homogeneidad moral⁹. La historia de España cuenta de forma previa a la Guerra Civil con una larga y trágica tradición de expulsiones de carácter ideológico que resulta en una amplia diáspora de exiliados extendida en el tiempo y el espacio: judíos en 1492, heterodoxos a lo largo del siglo xvi, moriscos entre 1609 y 1613, afrancesados tras la Guerra de la Independencia, liberales en varias etapas del políticamente voluble siglo xix (1814, 1823), carlistas desde 1833, republicanos al fin de la I República (1873-1874), y liberales y republicanos durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930).

El destierro se supone una constante en la experiencia del nacido en territorio español, y así hablaba de esta categoría antropológica del descentramiento la propia Zambrano al decir: «Quizás es que uno nació exiliado»; «Soy exiliada porque es la única forma que he tenido de ser española». Ser de naturaleza limítrofe, ser que es salida constante, convirtiéndose la Patria en una mera categoría histórica, utopía pedagógica a la que en la práctica se aspira. A estos sujetos fracturados por el destierro, sujetos que abandonan la ilusión del estatismo para toparse con el temible contraste entre el «ser» y el «haber sido», cabe vincular unos espacios igualmente fracturados. El ser humano entre el brillo de la globalización, habitante de un *ethnospace* ilimitado, y la violencia que le impulsa a la diáspora: difuminado el concepto «nación», ¿será, a la sombra de su doctrina, la única

⁸ Tratan sobre este asunto las secciones «Ser exiliado» y «El lugar del exilio. El desierto».

⁹ H. Kamen, *The Disinherited: The Exiles Who Created Spanish Culture*, London, Allen Lane, 2007. Este estudio de Kamen ha sido reseñado y criticado por Hernán Sánchez M. de Pinillos (H. Sánchez M. de Pinillos, «Orgullo y prejuicios: España y Los desheredados de Henry Kamen», *eHumanista*, núm. 9, 2007, pags. 270-295), cuya lectura conjunta cabe realizar por la matización del segundo sobre la tesis de una supuesta excepcionalidad española —basada en la mencionada tendencia a la exclusión: «En la medida en que las tesis de *Los desheredados* se puedan interpretar objetivamente, cabría decir que España, tanto o más que una cultura de exilios, ha consistido en una cultura de exportación, y que su excepcionalidad radica en el alcance universal y la influencia mundial de sus valores, órdenes religiosas, instituciones, política, derecho, arquitectura, pintura, teatro, literatura, teología, música o cultura popular, las cuales han dejado no solo una huella en el resto del mundo, sino que forman parte integral de la cultura de muchas otras naciones que en mayor o menor medida, y en ciertos casos de manera estructural, las han asimilado». Dos caras de una misma moneda —exclusión patria y consecuente pérdida de capital humano y cultural, o exportación de este capital y consecuente enriquecimiento ajeno— que, en mi opinión, cabe considerar en conjunto sin por ello restar peso a la primera. Esta discusión suscita, sin embargo, un capítulo aparte.

patria posible la dimensión abstracta de un no-lugar, formado por destellos de espacios —pasados y presentes— inconexos e incomprensibles?

SER Y HABITAR. POÉTICAS ESPACIALES

Puede considerarse al ser humano como un animal esencialmente espacial. Así lo concibió Heidegger: como sujeto cuya existencia se formula como «Dasein», «ser-ahí» o *le être-là*, «ahí del ser» en su traducción francesa¹⁰. El *Dasein* es existencia del hombre en el acto de habitar el mundo, quehacer «donde clarea», mostrando su esencia; un concepto que no permite desligarse a sus inherentes partículas «sein» —o «ser», como ontología pura e interior— y «da» —o «ahí», como ontología aplicada y proyectada al exterior—. Como apunta Yori, considerar el acto de habitar como propio de la condición humana supone que tal acto no pueda ser reducido a «un simple sentimiento de filiación o antifiliación a una serie de lugares concretos»: el ser humano no es meramente «espacial», habitante de lugares ajenos a los que accede, sino «espaciante», constructor de lugares¹¹. «No construimos para morar sino que construimos, precisamente, porque moramos»¹², construimos morando, construimos siendo. Cabría entonces la posibilidad de que esa partícula «da» no sea sino espacio inédito de la imaginación, elemento producido por el ser espaciante, intrínseco a él pero de tipo intermediario, de comunicación con el mundo circundante (exterior y sensible) y consigo mismo («sein» o interior). «Da» es el «no-lugar» antes mencionado, «da» es espacio de la imaginación, de comunicación entre el territorio sensible nacional-políticamente determinado como patrio, y el ser¹³.

De esto puede deducirse que de producirse una crisis en el mundo circundante, como un conflicto que desemboque en el destierro, se produzca una consiguiente desorientación del Dasein. Y para abordar el espacio exterior, ahora ajeno y desconcertante —uno sin historia, sin cohesión al romperse la coherencia que imponían el hábito y el tiempo— no valen ya los discursos tradicionales. No existe territorio o hábitat que aporte el sustento del hombre despojado, y

¹⁰ M. Heidegger, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2009.

¹¹ C. M. Yori García, *Topofilia, ciudad y territorio: una estrategia pedagógica de desarrollo urbano participativo con dimensión sustentable para las grandes metrópolis de américa latina en el contexto de la globalización: «el caso de la ciudad de Bogotá»*, Tesis Universidad Complutense de Madrid, 2003, pág. 389.

¹² M. Heidegger, «Construir, habitar, pensar», en *Ciencia y Técnica*, Santiago de Chile, Ed. Universidad Santiago de Chile, 1993.

¹³ Me inspiro en el concepto de «topofilia» desarrollado por Bachelard en *La poética del espacio*, y la teoría sobre este concepto que extiende Yori (C. M. Yori García, «Del espacio ocupado al lugar habitado: Una aproximación al concepto de topofilia. Ciudad y hábitat», *Barrio Taller*, núm. 12, año 13, 2007, págs. 42-64) partiendo de Bachelard, en «El concepto de topofilia entendido como teoría del lugar».

entablar una narrativa cargada de banales tópicos espaciales ya no es suficiente. Porque, apuntaba Foucault en *Las palabras y las cosas*: «Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice»¹⁴. Y sin embargo, nuevos lenguajes poéticos nacen buscando aprehenderlo: unos que ascienden un estadio más para dotar al espacio creado y albergado en la literatura no de un papel superficial, sino determinista: ser universo, ser no-lugar del exiliado, patria y refugio del artista. Poética espacial del exilio, en primer estadio «de recreación»; en segundo estadio, «de creación».

La poética de recreación puede considerarse todavía inspirada por una topografía real. Nace como intento de recuperación por parte del *Dasein* de un mundo exterior perdido, así como intento de aprehensión de un mundo nuevo que provoca extrañeza. José Luis Pardo habla del ejercicio repetitivo de contemplación de un paisaje, y de cómo esa observación a fuerza de hábito logra, como el agua de la lluvia al caer sobre la montaña, labrarse un cauce: un hábitat, un espacio en los ojos del espectador¹⁵. Del hábito, el hábitat: un nuevo espacio en la visión del ser humano que se complementa con un espacio exterior a él en una convivencia armónica. Ese espacio creado por y en el ser a través del hábito es fruto de profundizar en el ejercicio de la contemplación. Cauce seco y despojado, sin embargo, cuando se apartan mundo y ser, cuando acaba esa convivencia armónica y queda, desorientado, el Da agonizante. El espacio dialogante queda truncado.

Retomando a Heidegger (*Construir, habitar, pensar*), el ser humano crea, constituye lugares, «emplazamientos de unas marcas en el espacio». Desde el espacio natural, mundo sin historia humana, crea el lugar físico a través de la construcción; puedo intuir en esta transición un estadio siguiente hacia otro tipo de constitución espacial humana de naturaleza híbrida, en tanto física y conceptual, como es la obra escultórica¹⁶. El cuarto estadio, también híbrido por ser conceptual pero inspirado en una topografía real, podría corresponder a esa mencionada re-creación de un paisaje contemplado mediante un hábitat fundado en el ser. El quinto, último en este avanzar, es el del lugar puramente conceptual, el de la «poética espacial» de tipo creativo, inaugurador mediante la palabra del espacio que puede todavía reflejar la disyuntiva entre el aquí y allí que tanto preocupó al exiliado, o ascender hacia un sublimado espacio total e ininterrumpido.

Naturaleza > lugar físico > lugar híbrido físico > lugar híbrido conceptual > lugar conceptual puro

¹⁴ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, 1978, pág. 19.

¹⁵ J. L. Pardo, *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991, págs. 63-64.

¹⁶ No pasa desapercibida la conexión entre la constitución del puente y la del *Elogio del horizonte* de Chillida, construcción física y conceptual con exterioridad pero que también encierra un ténenos, un espacio interior de espiritualidad, de conciencia, un puro *Dasein* concentrado (entre el mundo y el ser). Léanse respecto a esta y otras obras del escultor las reflexiones de la filósofa estética Ana María Rabe en artículos como «El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida». *Arte, individuo y sociedad*, núm. 15, 2003, págs. 169-191.

«Contemplar los discursos como espacios», apunta José Luis Pardo, «hacer geografía del lenguaje, considerar el conjunto de las cosas dichas como un inmenso paisaje»¹⁷, igual que es el paisaje natural la lengua propia de las formaciones terrestres. El lenguaje puede emplearse como significante del mundo, abstrayéndolo como el mapa en la re-creación; pero también puede configurarse mundo en sí mismo, concretizando un universo en el cual continuar fundando lugares. Inmenso paisaje, nebuloso no-lugar hallando su geografía en el lenguaje.

Bachelard comienza *La poética del espacio* (1965) enunciando su aspiración a desentrañar una «fenomenología de la imaginación», lo cual traduce como «estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge de la conciencia»¹⁸. En oposición a la metáfora, la imagen es «obra pura de la imaginación»¹⁹. La imaginación-conciencia poética es capaz de percibir la realidad que la rodea de un modo profundo y exquisitamente sensitivo que excede las limitaciones físicas, desplegando gracias a un poder creativo único una serie de resonancias metafísicas: las imágenes poéticas²⁰. La imagen poética es entendida, por tanto, como entidad con una «realidad específica» configurada por una conciencia inauguradora de nuevas formas, no descriptiva o sustitutiva de otras entidades. Una vez introducidos estos primeros conceptos, Bachelard ensarta en estas líneas otra idea clave, la del espacio del lenguaje: «la imagen aislada, la frase que la desarrolla, el verso o estrofa donde la imagen poética irradia, forman espacios de lenguaje que un topoanálisis debería estudiar»²¹. La conciencia inaugura realidades al inaugurar imágenes, y con ellas, mundos nuevos: «Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo [...] actos creadores del poeta que expresa el mundo, un mundo que se abre a nuestros ensueños»²².

«Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice». Pero también puede residir en lo que se dice todo aquello que nunca se ha visto. Espacio de conciencia, espacio poético, universo de superación del aquí y el allí, más allá de la tierra, y el cielo y el mar. Más allá de la sospechosa nación, del despojada territorio. Lugar que en su estatismo, convertido en primer amarre seguro, apacigüe las ansias de paz del ser dislocado.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, J. L., *El exilio como constante y como categoría*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
 APPADURAI, A., *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Fondo de Cultura Económica, 2001.
 BACHELARD, G., *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1965.

¹⁷ J. L. Pardo, *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, ob. cit., pág. 15.

¹⁸ G. Bachelard, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1965, pág. 9.

¹⁹ *Ibid.*, págs. 107-110.

²⁰ *Ibid.*, pág. 28.

²¹ *Ibid.*, págs. 19-20.

²² *Ibid.*, pág. 79.

- BHABHA, H., «Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna», *Naciones literarias*, D. Romero López (ed.), Barcelona, Anthropos, 2006.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, México, 1978.
- HEIDEGGER, M., «Construir, habitar, pensar», *Ciencia y Técnica*, Santiago de Chile, Ed. Universidad Santiago de Chile, 1993.
- *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2009.
- HUTCHEON, L., «Repensar el modelo nacional», en Dolores Romero López (ed), *Naciones literarias*, Barcelona, Anthropos, 2006.
- KAMEN, H., *The Disinherited: The Exiles Who Created Spanish Culture*, London, Allen Lane, 2007.
- LUBE GUIZARDI, M., «El espacio “en” y el espacio “de” la antropología. El debate epistemológico para la etnografía de los fenómenos globales», *Gazeta de Antropología*, núm. 27 (2), 2011.
- PARDO, J. L., *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- RICO, L., «Espacios de comunicación intercultural», *Spaces of Intercultural Communication: An Interdisciplinary Introduction to Communication, Culture, and Globalizing/localizing Identities*, New York, Hampton Press, 2003.
- ROMERO LÓPEZ, D., *Naciones literarias*, Anthropos, Madrid, 2006.
- SAFRAN, William, «Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return», *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, núm. 1, 1991, págs. 83-99.
- YORI GARCÍA, Carlos Mario, *Topofilia, ciudad y territorio: una estrategia pedagógica de desarrollo urbano participativo con dimensión sustentable para las grandes metrópolis de américa latina en el contexto de la globalización: «el caso de la ciudad de Bogotá»*, Tesis Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- «Del espacio ocupado al lugar habitado: Una aproximación al concepto de topofilia. Ciudad y hábitat», *Barrio Taller*, núm. 12, 2007, págs. 42-64.
- YÚDICE, George, «¿Una o varias identidades? Cultura, globalización y migraciones», *Nueva Sociedad*, núm. 201, 2006, págs. 106-116.
- ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004.

CAPÍTULO 26

«Como un caracol sin concha»: la experiencia del desarraigo en *Los que se fueron* de Concha Castroviejo

GILDA PERRETTA
Universidad de Cádiz

INTRODUCCIÓN

Los que se fueron, de Concha Castroviejo, es uno de los pocos ejemplos de novelas escritas y publicadas en la España franquista que abordan el exilio republicano de 1939¹. Además, en el exiguo grupo de obras que tratan este tema en los años cincuenta, es casi la única que responde a una clara voluntad de denuncia de las condiciones del éxodo republicano, de la acogida en los campos de concentración franceses y de la condición de desarraigo que sufren los refugiados, incluso en un país que parece acogerlos con los brazos abiertos, como es el México de Lázaro Cárdenas.

Concha Castroviejo nació en 1910 en Santiago de Compostela en el seno de una familia culta y muy bien posicionada. Su vida estuvo marcada por la relación con Joaquín Seijo, un militante socialista con el que se casó en 1937, con el que partió hacia el exilio en 1939 y con el que tuvo una hija en México. Concha Castroviejo regresó del exilio en 1949, separada y con su hija de ocho años. La novela que nos ocupa comenzó a escribirla en España, en torno a 1952.

¹ Fernando Larraz recoge en su libro *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, los títulos más importantes de las novelas publicadas en España sobre el tema del exilio franquista. Véase al respecto el capítulo VII «El exilio republicano en la literatura peninsular de los años 50 y 60» de la obra citada en la bibliografía. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

Recibió, milagrosamente, el visto bueno de la censura en 1956 y fue publicada en 1957 por la editorial Planeta. La obra narra el periplo de un grupo de republicanos que se ven obligados a huir de España, cada uno por su lado, al acabar la Guerra Civil, primero hacia Francia y luego, bajo la amenaza de la Segunda Guerra Mundial, hacia México, donde la mayoría de ellos se reencuentra. La novela está construida alrededor de la historia de amor entre los dos protagonistas, Diego y Beatriz, y a sus encuentros y desencuentros a lo largo de unos diez años de exilio entre Francia y México, aunque la autora recurre a menudo al protagonismo colectivo para presentarnos múltiples maneras de vivir la huida de España, el destierro en los países de acogida y el deseo, más o menos acusado, de regresar a la tierra natal.

El objetivo de este estudio es el de analizar la condición del exiliado en la novela de C. Castroviejo a través de la representación del espacio del destierro y de la relación que establecen los personajes entre el paisaje real y variable que los rodea y el espacio ideal al que desean volver: España. Para ello me voy a apoyar en la estructura de la misma obra que está dividida en dos partes que representan la peregrinación geográfica de los refugiados españoles: la primera sitúa la acción en España y en Francia, mientras que la segunda se desarrolla más allá del Atlántico, en México.

LA HUIDA HACIA LA FRONTERA

Las primeras cuarenta páginas de la novela están dedicadas a la descripción del desplazamiento de los españoles en España, hacia la frontera francesa. Este es uno de los momentos en los que el protagonismo colectivo es más acusado en la obra, para poder dar cuenta de la heterogeneidad de la multitud en fuga y de la enorme tragedia humanitaria que se consume sin que nadie pueda remediarla. En cuanto al tratamiento del espacio, que es a lo que nos debemos ceñir aquí, el territorio español está caracterizado, en estas páginas, como un lugar de hambre y destrucción en el que la población civil huye de un lado para otro en busca de una improbable seguridad.

Eran, en primer lugar, los peregrinos que desde hacía tres años huían del hambre y de la destrucción buscando siempre un lugar seguro, un imposible punto de paz. De Málaga a Valencia, de Madrid a Valencia, de Valencia a Barcelona, para desparramarse en todos los pueblos catalanes y volver a emprender la marcha ante nuevas señales de alarma. Porque ya habían perdido su casa y su mediano o pobre pasar [...] Era una masa de peregrinos que había aceptado, resignada, su destino errante, y caminaba sobre el lodo y el polvo de todas las carreteras, sin saber nunca cuál sería el fin².

² C. Castroviejo, *Los que se fueron*, La Coruña, Ediciones del Viento, 2009, pág. 16 (1.ª edición de 1956).

La imagen que se desprende de este relato de la peregrinación en tierra española es la del espacio vital de los refugiados que se va recortando, según avanza la narración, entre las columnas del bando nacional que marchan hacia Barcelona y la frontera francesa que permanece cerrada. Los refugiados se ven atrapados, hacinados en trenes que no acaban de partir, como si les fueran quitando de debajo de los pies la tierra que hasta ese momento los había sostenido:

Una súbita alarma había cundido en la de Port Bou. El tren, abarrotado de pasajeros llevaba ya doce horas en la vía. [...]

—Los franceses —era la información general— han cerrado la frontera y no dejan pasar a más gente.

—Y los fascistas han llegado ya a Figueras [...]

Una duda común unía a los miles de personas cansadas, hambrientas y temerosas: «¿Qué hacemos?»³.

FRANCIA

Siguiendo el avance de los desplazados, la narración llega, en el capítulo V, a la anhelada frontera francesa, pero la acogida no se parece en nada a la esperada por los miles de españoles que emprendieran la huida.

Las tropas coloniales habían sido movilizadas hacia la frontera no se sabía si para contener, para encauzar o para intimidar. La primera multitud de mujeres y niños retrocedió un momento: ascendía en el último esfuerzo al monte; llegaba al límite de tierra española y creía encontrarse ya ante el fin de toda desgracia. La línea de senegaleses constituyó el primer alerta a la ilusión⁴.

Al triste asombro que genera entre los refugiados este recibimiento, poco amistoso, por parte de las tropas coloniales le siguen la separación de los hombres de las mujeres y los niños, sin tener en cuenta los lazos familiares, la requisa de los bienes y el traslado a los «campos de acogida» donde la autora vuelve a poner el acento en la coordenada espacial para expresar la desolación y el abandono que sufren los refugiados españoles en Francia.

Este intenso apartado dedicado a los campos de concentración se abre con una imagen desoladora: «En un principio era la arena rodeada de alambradas. [...] Bajo el cielo, la arena y las alambradas: nada más»⁵. En las líneas siguientes la autora señala la falta total de organización, de alimentos, de tiendas de campaña, de ropa seca y de materiales de cura para los heridos. A esta descripción se suma la denuncia indignada ante la cruel paradoja que supone la aparición

³ *Ibíd.*, pág. 29.

⁴ *Ibíd.*, pág. 53-54.

⁵ *Ibíd.*, pág. 63.

inmediata del material necesario para confinarlos en un espacio delimitado pero totalmente a la intemperie, entre la playa y el mar:

En un principio era la arena rodeada de alambradas.

La costa del Mediterráneo ofreció, en febrero de 1939, su extensión húmeda y fría para recibir la marea humana. Bajo el cielo, la arena y las alambradas: nada más. [...]

El rebaño humano era transportado y encerrado; llegaba al final de la primera etapa. Los miles de refugiados cuya tristeza quedaba ahogada por el asombro habían venido por su propio pie; impulsados por su propia voluntad, ¿cuántos kilómetros a través de tierra española, buscando el paraíso que se hallaba en la otra vertiente de los Pirineos?... Aquí estaba el paraíso y se abría para recibirlos: había un suelo para tenderse y un cielo que, alguna vez, cuando las nubes abriesen brecha, dejaría ver el sol; había, además, hambre y frío, enfermedad y muerte. Pero ya habían llegado⁶.

Poco se puede decir después de leer este pasaje demoledor en el que Concha Castroviejo denuncia las condiciones inhumanas de los refugiados, a través de la descripción de un espacio absolutamente desprovisto de cualquier tipo de abrigo, en el que el individuo se encuentra totalmente desprotegido, entre el suelo húmedo y el cielo encapotado, por un lado, y la alambrada y el mar por el otro.

La narración de la peregrinación de los refugiados continúa, siguiendo los que logran salir de los campos de concentración, hacia París, donde muchos intentan retomar la normalidad, aunque la ciudad francesa no deja de ser percibida como un espacio hostil por dos razones: en primer lugar, por la imposibilidad de encontrar un trabajo, ya que la legislación francesa no permitía que los extranjeros se empleasen legalmente, por lo que vivían continuamente bajo la amenaza de una nueva deportación a los campos y, en segundo lugar, por la amenaza de la Segunda Guerra Mundial que estallaría en pocos meses.

MÉXICO

La acogida

Es sobre todo por esta segunda razón que los protagonistas, Diego y Beatriz, por separado, emprenden el viaje hacia México, al igual que la mayoría de los personajes secundarios de la novela.

Si hasta aquí hemos podido apreciar que los personajes se movían en un espacio siempre hostil: desde el territorio de hambre y destrucción de la España en guerra, hasta el espacio de sospecha y delación del París antes de la guerra, pasando por la total desolación de los campos franceses; con la llegada a México

⁶ *Ibíd.*, pág. 63-64.

se produce un cambio radical en la relación de los personajes con el espacio que los rodea propiciado por la política de acogida puesta en marcha por el gobierno de Lázaro Cárdenas. La acogida en el puerto de Veracruz marca el comienzo de la segunda parte de la novela con un relato completamente opuesto al que hemos visto en la frontera francesa.

El mar inmóvil era casi opaco, azul turquesa bajo el cielo del trópico. Sobre la franja amarilla de las playas se alienaban palmeras oscuras. Tras la avenida del muelle, cubierta por pesados camiones, brillaba el blanco caserío de la ciudad: Veracruz. Empleados de emigración y representantes del SERE esperaban el atraque en el muelle y una fila de indios vestidos de lienzo blanco llegaban con cartelones de bienvenida. [...] La plaza grande de Veracruz centrada de jardines y cercada de portales, blanca, luminosa y abierta, recibió, cordial, el cansancio, la ilusión y la sed de la expedición española [...] ⁷.

El fragmento subraya el ambiente festivo del puerto de Veracruz a la llegada del *Ipanema* y el recibimiento cordial y entusiasta de los refugiados españoles, marcando una clara oposición con la acogida en la frontera francesa narrada en la primera parte de la novela. Para subrayar aún más esta oposición, las dos narraciones presentan un acusado paralelismo, de manera que a cada demostración de la hospitalidad mexicana (danzas de los indios, presencia de las principales instituciones de acogida y ambiente pintoresco y vital) le corresponde un elemento de la hostilidad francesa (soldados senegaleses, ausencia de instituciones, frío y desolación del paisaje). En cuanto a la caracterización del espacio tenemos que destacar el colorido con el que la autora nos introduce en tierras mexicanas: el turquesa del mar, el amarillo de la franja de la playa, el verde oscuro de las palmeras, el blanco de las casas de Veracruz, las flores de la plaza y una luz cálida que inunda el paisaje.

Vivir de nuevo

Después de meses o incluso años de profunda anormalidad, debida a la guerra y al desplazamiento forzoso, es en México donde los personajes de *Los que se fueron* intentan reanudar sus vidas y, en consecuencia, empiezan a manifestarse los efectos del desarraigo que han sufrido los protagonistas. Esta nueva circunstancia vital, la del exilio, marcada por la urgencia de reaccionar y recomenzar a vivir, se refleja en la vida cotidiana de los personajes de la novela, pues condiciona sus movimientos, sus relaciones y sus pensamientos. Todo en ellos está marcado por el desarraigo y gira en torno a una vida escindida entre el pasado y el presente, entre una trayectoria interrumpida y la búsqueda de un nuevo camino ⁸.

⁷ *Ibíd.*, pág. 178.

⁸ Como afirma Jordi Gracia en un capítulo significativamente titulado «Vivir de veras», en su libro *A la intemperie*, es en América, y sobre todo después del final de la Segunda Guerra

En esta segunda parte de la novela, se produce una clara separación entre los ambientes urbanos, donde se encuentran la mayoría de los personajes, incluida la protagonista, Beatriz, y el ambiente natural de la selva, donde se desarrolla la vida de Diego. En estos dos escenarios opuestos se expresa el desarraigo de los exiliados de dos maneras muy diferentes:

En la ciudad, en los ambientes cerrados de los cafés donde tienen lugar las tertulias de los refugiados, se materializa la necesidad de encontrarse, de permanecer unidos ante lo desconocido y de socorrerse mutuamente. El hábito de reunirse cotidianamente no decae con el tiempo, al contrario los círculos de exiliados se refuerzan con el pasar de los años asumiendo nuevas funciones como la de compartir información y experiencia y la de proteger la identidad cultural del grupo⁹. Concha Castroviejo utiliza el espacio del café para hacer el punto de la situación de los refugiados en dos momentos clave de la narración: en primer lugar a su llegada a México, cuando se describen las circunstancias en las que estos deben comenzar a rehacer sus vidas y, en segundo lugar, tras un par de años, para realizar un balance del desarrollo de los primeros proyectos de los personajes. El café se presenta en ambas ocasiones como un núcleo al que los exiliados no pueden resistir y que no pierde su poder de atracción ni con el paso del tiempo ni con el variar de la situación material de los individuos. Si en los primeros días «Cada refugiado, al sentirse solo, descuidaba su urgencia inmediata para buscar el punto de reunión y contacto con otros refugiados»¹⁰, dos años más tarde la necesidad de reunirse no decae en absoluto: «[...] unos y otros, desde los enriquecidos hasta los empobrecidos, no podían resistir a la atracción del núcleo común, para girar alrededor de los mismos problemas y de los mismos recuerdos»¹¹.

A través de la personalidad y de la experiencia de Diego Noya, el protagonista masculino, Concha Castroviejo nos brinda otro punto de vista sobre el desarraigo y sobre la relación que establecen los exiliados con la tierra de acogida. De hecho este personaje decide alejarse de sus compatriotas y emprender un viaje hacia el interior de México para buscarse a sí mismo y descubrir qué ha quedado de él después de la experiencia traumática de la Guerra Civil y de la derrota.

En la selva, Diego se relaciona de una manera muy especial con la tierra de acogida, primero en la extracción del caucho y luego en el cultivo del café en la plantación de un emigrado alemán. En la soledad de la selva Diego aprende

Mundial, cuando los refugiados españoles se hacen realmente a la idea de que el destierro no es una circunstancia momentánea y comienzan a sentir la necesidad de reanudar sus vidas, por lo que empieza a establecerse un vínculo, a veces contradictorio y doloroso con el país de acogida, pues algunos perciben esta nueva relación como una «traición» a su verdadera patria, España.

⁹ El «café de refugiados» se convirtió en toda una institución en el exilio, de la que dan cuenta numerosas obras literarias, entre ellas destaca «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco», de Max Aub, que trata en clave de humor el hartazgo que le produce a un camarero mexicano la presencia continua de republicanos españoles en su café. En *Escritos sobre el exilio*, M. Aznar Soler (ed.), Sevilla, Editorial Renacimiento, 2008, (1.ª edición de 1960).

¹⁰ C. Castroviejo, ob. cit., pág. 183.

¹¹ *Ibid.*, pág. 263.

a amar a la tierra mexicana, pero, paradójicamente, es justo en ese momento que surge en él el deseo irrenunciable de regresar a España, su verdadera patria. Gracias a la experiencia de Diego Noya y a su relación con la tierra de acogida, la autora ahonda en el eterno dilema del desarraigo, pues volver a echar raíces en un país extranjero supone, en cierto sentido, la renuncia a una parte de sí, una especie de «traición» a la auténtica identidad del individuo, o por lo menos así es como lo percibe Diego Noya.

Porque he amado a esta tierra que me dio asilo, a esta buena tierra, áspera a veces y a veces hostil, por eso quiero volver a la mía.

Conozco las ilusiones de los desterrados que sueñan con el regreso a una patria que ha de ofrecerles riqueza y prosperidad. [...]

Yo no pretendo invocar derechos. No vuelvo a mi tierra al impulso de sueños o de ilusiones. Vuelvo por otro impulso más fuerte: el de saber quién soy y cuáles son mis dimensiones. Me había diluido en los grandes espacios, en el vacío de la vida extraña, en la continua renovación de horizontes. Después del primer choque, el que sirve de contraste, el que afirma y acuña, corría el riesgo de esfumarme, de perder el perfil. [...] Por eso quiero volver a ser yo. Saber cómo soy con los dos pies sobre mi suelo. Esa es la fuerza que me falta. [...]

Quiero ver dibujarse mis costas del Norte donde el mar bate y canta, eterno, bajo el sol o la niebla, y decir entre mi íntimo, reducido horizonte, en donde yo quedé perfilado y medido: «Aquí no soy extranjero».

Por eso vuelvo a mi tierra¹².

El exilio, en cuanto implica una salida forzosa del país, lleva en sí la idea del retorno y la imagen de la patria como contrapartida del país de acogida está siempre presente en la mente de los exiliados¹³. La mayoría de las veces se trata de una imagen idealizada que con el tiempo transforma los paisajes y los recuerdos haciéndolos cada día más amables. Sin embargo, la visión de Diego Noya no tiene nada que ver con este tipo de ilusión idealizada, al contrario expresa un punto de vista lúcido sobre España y un deseo de reintegrarse a su espacio natural que manifiesta más bien una necesidad existencial que un capricho sentimental o patriótico.

CONCLUSIÓN

El recorrido que he trazado hasta aquí, a lo largo de los espacios en que se desarrolla la novela de Concha Castroviejo, describe la condición del exiliado

¹² *Ibíd.*, págs. 11-12.

¹³ Sobre el retorno véase el artículo de Maryse Bertrand de Muñoz «El regreso: tema cantante de los exiliados» y el de Vicente Llorens «El retorno del desterrado», ambos citados en la bibliografía.

como un ser que se encuentra constantemente a la intemperie, desprovisto de esa coraza invisible que protege al ser humano que se sabe en su lugar, con las raíces que se hunden en su tierra. Los exiliados, en *Los que se fueron*, están desprovistos de esa protección natural y se relacionan con el entorno en una condición de especial fragilidad, en palabras de uno de los personajes son «como un caracol sin concha», «viven con el alma al aire libre»¹⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, M., «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco», *Escritos sobre el exilio*, M. Aznar Soler (ed.), Sevilla, Editorial Renacimiento, 2008 (1.ª edición de 1960).
- BERTRAND DE MUÑOZ, M., «El regreso: tema candente de los exiliados», *Historia social y del movimiento obrero: Retornos (de exilios y migraciones)*, J. Cuesta Bustillo (coord.), Madrid, Fundación Largo Caballero, 1999, págs. 321- 356.
- CASTROVIEJO, C., *Los que se fueron*, La Coruña, Ediciones del Viento, 2009 (1.ª edición de 1956).
- GRACIA, J., *A la intemperie*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- LARRAZ, F., *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- LLORENS, V., «El retorno del desterrado», *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, M. Aznar Soler (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 105-127.

¹⁴ C. Castroviejo, ob. cit., pág. 206.

CAPÍTULO 27

Explicación de Buenos Aires por Ramón Gómez de la Serna, o diario de un exiliado voluntario

STÉPHANIE HONTANG
Université de Pau et des Pays

«He procurado dar a mis amigos y compatriotas una clave de Buenos Aires para que se paseen por sus calles y conozcan sus matices como si hubiesen desembarcado en la gran ciudad, tan madrileña y tan barcelonesa»¹. Nada más leer las primeras palabras que abren el texto *Explicación de Buenos Aires* escrito por el madrileño Ramón Gómez de La Serna, el tono personal se impone: «He procurado», tanto más cuanto que la frase entera dibuja un recorrido espacial algo paradójico. Si la llave abre la puerta de la capital porteña, la descripción final supone una vuelta hacia su país de origen al comparar Buenos Aires con las ciudades españolas: «la gran ciudad [...] tan madrileña y tan barcelonesa», escribe en sus *Cartas porteñas*

¹ R. Gómez de la Serna, «Buenos Aires», en *Explicación de Buenos Aires, Obras*, vol.1, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2012, pág. 683. También han sido consultadas: R. Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte*, A. Martínez-Collado (ed.), Madrid, Tecnos, 1988. págs. 55-78, 173-183, 184-200. L. Granjel, *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid: Guadarrama, 1963; Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; G. Mercadier, «Autoportrait avec retouches: Ramón Gómez de la Serna», *L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture*, Aix-en-Provence, Publications de la Universidad de Aix-en-Provence, 1992; C. Nicolas, *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988; J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998.

en julio de 1948, desde la misma capital argentina. Ya han pasado casi diez años desde el final de la Guerra Civil española y la decisión de Gómez de la Serna de exiliarse a Argentina. La redacción de dicho texto interviene unos meses antes de su vuelta efímera a España para volver a encontrarse con sus amigos y participar de nuevo en la vida cultural madrileña en particular y española en general. Entonces, *Explicación de Buenos Aires* aparece como un primer balance sobre ese exilio americano. La larga ausencia supone pues una introspección idónea para la escritura autobiográfica, si consideramos que en sus primeras obras vanguardistas el escritor español pone en tela de juicio el concepto mismo de autor, o ese yo que sufre del que se vale para parodiar las novelas decimonónicas. De hecho, su exilio argentino, además de voluntario, no significó ningún compromiso político por parte del escritor español, lo cual le causó un doble rechazo tanto por parte de los republicanos como por parte de los franquistas. Entonces, el interés de ese texto radica en rastrear las dos dinámicas antagónicas que vertebran el libro que nos ocupa. Por una parte, se trataría de buscar las huellas de una obra pasada e irónica, señal de su espíritu subversivo y libre; y por otra parte, cabría notar el incipiente «yo» autobiográfico como si Ramón tratara de explicarse sobre su posición neutra al describir más bien un espacio interior antes que porteño.

A primera vista, *Explicación de Buenos Aires* puede dar la impresión de tener una estructura desordenada, al límite del caos. El libro se compone de 64 apartados, todos encabezados por un título que no es más que el tema desarrollado. Y cada tema corresponde a lo que Gómez de la Serna considera una cara de Buenos Aires. De hecho son como las piezas de un rompecabezas que el propio lector tuviera que ensamblar. Reencontramos la escritura fragmentaria que caracterizaba las primeras obras del escritor español y de la cual se valía para desvalorizar la novela lineal del siglo anterior. Aquí ese *modus operandi* va cobrando otro sentido. El desorden, el paso de un tema a otro en un santiamén, como por ejemplo el paso del tango melancólico a las costumbres culinarias, parece reproducir el fluir del pensamiento, el vaivén de los recuerdos que afloran a la superficie de la mente de manera anárquica.

Pero es más, ya desde el primer apartado, ese espacio físico y geográfico identificado como la ciudad de Buenos Aires se hace inmaterial a medida que vamos leyendo. El primer capítulo, como lo indica el verbo *ser* en el título «Buenos Aires es...» consiste en una definición del lugar. Cada frase empieza con un infinitivo que invita al lector a que vuelva cada vez al título, «Buenos Aires es...», como para completarlo. Ese vaivén entre el texto y el título dibuja un movimiento circular que insiste en la introspección. Ese proceder anafórico hace que salgamos del movimiento del tiempo lineal más bien relacionado al tiempo presente, a un tiempo de acción para entrar en otro tiempo, un espacio temporal circular, ese tiempo de los mitos, de los orígenes. Y de hecho, al recorrer las primeras líneas de *Explicación de Buenos Aires*, notamos la recreación de un espacio español hasta madrileño, o sea materno, a través de la descripción que nos ofrece Ramón Gómez de la Serna de la capital porteña. Ya

que Buenos Aires es: «Llegar a una Sevilla que estuviese en Cataluña»², Buenos Aires es: «Querer ir a la Puerta del Sol y quedarse en la Gran Vía»³ o Buenos Aires es: «Encontrar [...] un rincón de Carabanchel y [...] Tetuán de las Victorias»⁴, dado que Buenos Aires es al final: «Ver como se repite el mundo, aun habiendo venido a parar tan lejos...»⁵. Ya de entrada, el escritor frustra el propio objetivo que se dio ya que al evocar Buenos Aires va describiendo las ciudades españolas. La urbe porteña es un recuerdo, una estampa española que hace de ella un espejismo, una realidad inasequible ya que es pura ficción al pasar por el prisma de la imaginación nada objetiva del artista español. Por eso, aún al describir unos elementos prosaicos porteños, el escritor madrileño volverá a una realidad española y personal.

Ese espacio interior e híbrido, es decir, medio porteño medio español que nos ofrece, viene empapado de melancolía. Nada más abrir el segundo capítulo, Ramón Gómez de la Serna evoca ya el desgarramiento con su patria al llegar a Buenos Aires; hasta lo compara con el dolor que sufre una pareja separada por una inmensa distancia. No consigue encontrar la estrella en el cielo que lo une con su patria amada como lo pueden hacer los enamorados separados, como si al final él estuviese solo y nadie lo esperase allí, al otro lado del océano:

Han pasado muchos años desde aquel primer viaje, el año 31, y muchas noches se nos pierden en la confusión de las innumerables que aquí se sostiene que son más innumerables que en cualquier otro cielo. La apuesta es fuerte porque es difícil contar todas las estrellas de un trecho de cielo tan ancho, [...]. Lo que más nos desconcierta precisamente es que este cielo sea diferente al otro, al que hemos tenido sobre nuestra cabeza toda la vida, y pensamos en que aquí resultaría inútil ese juramento que hace el enamorado que viaja a la amada que se queda lejos: el juramento de mirar una misma estrella durante las noches de la separación. [...] Yo, sin embargo, confieso que sigo sin acabarla de ver, dedicado a mirar el confuso y esplendoroso cielo de aquí, y a veces sospecho si será una superstición y una figuración⁶.

No solo el cielo sino también un sinfín de objetos prosaicos le van a recordar su aislamiento y soledad. El centrarse en los detalles más comunes de la vida era otro rasgo característico de sus primeras novelas subversivas. La meta era ensanchar la realidad animada a otra no animada alcanzando así una hiperirrealidad donde los objetos también tuvieran vida propia. No obstante, aquí, esa búsqueda de lo insólito entre los objetos de la vida cotidiana esta puesta al servicio de una escritura autobiográfica. Para ello, este se vale siempre del mismo procedimiento a lo largo de la obra. Describe una realidad porteña de

² *Ibíd.*, pág. 685.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*

⁶ *Ibíd.*, «El cielo de aquí y la cruz del sur», págs. 689-691.

lo más común y de repente se opera un desliz que nos sume en el pasado de este; hasta busca directamente en el paisaje argentino huellas de una idiosincrasia española. Es el caso con el capítulo dedicado a las castañuelas que se venden en unas tiendas porteñas. Ya desde el título el escritor las personifica: «Las castañuelas que pasaron el mar» como si también ellas fueran exiliadas. Abre el texto contando una anécdota. Está paseando por unas calles porteñas en medio de la tarde y oye de repente las percusiones que rompen el silencio de la siesta. Este es el punto de partida de una vuelta hacia atrás. Se desencadena una serie de imágenes en su imaginación nada más oír y ver ese sonido y forma familiares. Y vamos a reencontrar el procedimiento de sus greguerías, esas frases poéticas que emparejaban humor y metáfora para traducir una idea con unas solas palabras vivas y precisas. De hecho, el choque entre las castañuelas hace que esas se conviertan en corazón cuando el escritor habla de «ese latir de España»⁷ o en un zumbón al compararlas a «moscas musicales»⁸. Por fin, la forma semicircular de las castañuelas hace que estas se transformen en unas conchas recién pescadas, hasta almejas, como las que se encuentran en las pescaderías de Vigo o de Madrid. Con unas palabras, esas tres metáforas cristalizan por sí solas los sentidos humanos del oído, del gusto y de la vista. Y el efecto creado es impactante. En un santiamén saltan a la vista y al oído del lector unas imágenes y músicas muy ricas y expresivas; hasta tal punto que los recuerdos o el pasado parecen más vivos, creativos y fecundos que el propio presente. La presencia de la ausencia se hace muy fuerte.

No obstante, es la comprobación de la misma ausencia la que lo va a despertar y a proyectar ante el presente argentino y español aunque él pueda parecer a primera vista totalmente enfrascado en sus recuerdos y nada impactado por el mundo actual que lo rodea.

En uno de los últimos capítulos, «Desaparición de cafés», Ramón Gómez de la Serna borra ahora las distancias, fronteras y posibles oposiciones entre los dos países hispánicos para reunirlos alrededor de un mismo debate. Observa cómo en Buenos Aires «desaparecen, como en Madrid, los cafés con asiento y tertulia»⁹. La menuda y velada oposición entre el exiliado y el compatriota se esfuman. En cuanto al antagonismo entre el republicano exiliado y el compatriota franquista, Gómez de la Serna ni lo evoca, ni se identifica una sola vez con esta pugna. Prefiere más bien situar las oposiciones a otro nivel. Aquí, se trata de explicar la desaparición de esos lugares donde «se cambian ideas como en ningún otro sitio y se define la vida y la muerte de un modo admirable»¹⁰. Con humor, pone en escena el enfrentamiento entre los cafés, lugares de pensamiento y los bancos o las tiendas, lugares de dinero. Para ello, personifica cada espacio. Con falsa candidez, el autor explica que los

⁷ *Ibíd.*, «Las castañuelas que pasaron el mar», pág. 780-781.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*, «Desaparición de cafés», pág. 868.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 869.

café no mueren de gripe sino que «el cierre [...] se debe a que siempre le han envidiado los bancos y las tiendas de tela»¹¹. En efecto, el espacio de los cafés es idóneo para el establecimiento de esos tipos de empresas ya que pueden montar «enseguida [...] el laberinto de sus mostradores y [...] (las) rejillas de oro (en) todos los espacios libres entre columna y columna, asomándose cajeros y controladores por las puertecitas de jaula de canarios que se llaman ventanillas»¹². Por fin, cierra su demostración con gran ironía. Dice: «Es a la vez una venganza del dinero, implantado su poder allí donde tan mal se hablado de él, y la cremástica —crema de oro— vence a los despectivos. ¡Para que aprendan!»¹³. Pero en medio del tono ligero se desprende y retumba aún más fuerte la cruda realidad, denunciando así uno de los males del siglo xx. De hecho, si los objetos a lo largo de su obra cobran vida, las personas son deshumanizadas a la imagen de esos empleados de bancos y tiendas que se encuentran animalizados por ser comparados a pájaros encerrados en una prisión de oro. Pero es más. Si el dinero deshumaniza, le quita sobre todo al hombre la palabra y ese enlace social que le permite intercambiar con los demás. Por eso desaparecen los cafés. La verdadera explicación radica en ello. Y para ilustrar mejor su propósito, el propio autor se pone en escena al reproducir dos situaciones de café. Primero, expone una conversación bajo en forma de diálogo en la que cada participante cuenta sus proyectos. Cuando uno quiere hacerse comerciante, Ramón le contesta que a él le gustaría ser un «Espíritu puro». Esta expresión suena cual grito de independencia. Más adelante, el escritor recrea otra anécdota de café bajo forma de narración como si ya se esfumaran las palabras. Ahora, la gente no habla y se pasan «las horas muertas mirando fijamente al vacío»¹⁴. Por eso, el propio autor intentó salvarlos y «tomaba tres cafés y varias copas para “compensar”, pero era inútil, porque los demás no querían contribuir [...]»¹⁵. Aunque este discurso sobre los cafés suena otra vez melancolía por aludir a la actividad pasada de Ramón en el café Pombo de Madrid cuando acudía a las tertulias de las vanguardias literarias de principios de siglo, es sumamente tajante y performativo. Quiere mostrar cómo los objetos de consumo o de venta, como el café, se vuelven la propia finalidad cuando la palabra se convierte en el instrumento para permitir ese intercambio mercantil y ya no intelectual para producir pensamientos. El objeto ya no está al servicio de los intercambios humanos sino que los humanos se ponen al servicio de los objetos. Ramón Gómez de la Serna describe un mundo al revés donde su posición de intelectual está puesta en tela de juicio y se siente profundamente solo porque el pensar es consustancial a la actividad de todo artista. Cada objeto porteño o español descrito a lo largo de la obra pondrá en escena antagonismos y contradicciones de los cuales intentará cada

¹¹ *Ibíd.*, pág. 870.

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 869.

¹⁵ *Ibíd.*

vez liberarse el escritor como si gritara su voluntad de libertad de pensamiento y creación. Rechaza toda visión bilineal. Prefiere el debate antes que escoger un bando cualquiera por no ser alienado.

¿Entonces, por qué un libro sobre el espacio porteño si al final aniquila las distancias entre los dos continentes para entregarnos su visión general sobre la vida y los intelectuales? El penúltimo capítulo «Balcón de la perspectiva» nos ofrece una respuesta al reanudar con la problemática espacial y del exilio: «Buenos Aires es el gran balcón de la perspectiva [...]. Cuando ya estuve del lado de acá, abandonada la orilla, sentado en los divanes de las casas tranquilas, me di cuenta de que variaba la entrevisión de lo visto y comenzaba a ver el esqueleto negro de la verdad. Era independiente [...]. Unos lentes especiales, los lentes de América, sirven para acabar de acercar lo que sucede lejos»¹⁶.

En resumidas cuentas, estar lejos permite ver mejor de cerca. Mediante esta paradoja espacial, Ramón Gómez de la Serna entrega un mensaje existencialista. Rompe con unos lugares comunes. El aislamiento no supone una ausencia total de compromiso o indiferencia con respecto a los hechos de la vida. La larga distancia, el exilio le permite no solo comprenderse mejor a sí mismo sino también tomar distancia para analizar mejor el sentido de la vida y el devenir del intelectual, del artista que es. La realidad efectiva no siempre se entiende al vivirla enfrascada.

A pesar de la vena autobiográfica, *Explicación de Buenos Aires* dista mucho de romper con su primera concepción del arte y de la literatura. En efecto, encontramos los rasgos de su primera escritura, una escritura humorística y poética que busca los límites entre el mundo humano y el de los objetos. De hecho, al mezclar el tono subversivo y creativo con el tono melancólico, el aislamiento y la soledad suenan como la afirmación otra vez de su total independencia de pensamiento y como artista. El verdadero y único compromiso del escritor es él ante su concepto de la vida y del arte: una total independencia. En suma, el exilio no supone necesariamente sufrimiento sino libertad de creación y de pensamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- GÓMEZ DE LA SERNA, R., «Explicación de Buenos Aires», *Ramón Gómez de la Serna*, Vol. I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2012, págs. 681-896.
- *Una teoría personal del arte*, A. Martínez-Collado (ed.), Madrid, Tecnos, 1988, págs. 55-78, 173-183, 184-200.
- GRANJEL, L., *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid: Guadarrama, 1963.
- LEJEUNE, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

¹⁶ *Ibíd.*, «Balcón de la perspectiva», págs. 889-890.

MERCADIER, G., «Autoportrait avec retouches: Ramón Gómez de la Serna», *L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture*, Aix-en-Provence, Publicaciones de la Universidad de Aix-en-Provence, 1992.

NICOLAS, C., *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

PÉREZ BAZO, J. (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998.

CAPÍTULO 28

El exilio como espacio de creación: José Ricardo Morales, el «extrañamiento» de un desterrado

YASMINA YOUSFI LÓPEZ

Gexel-Cefid-Universidad Autónoma de Barcelona

A la memoria de José Ricardo Morales

En una entrevista publicada en la revista *Triunfo* en 1973, «Con José Ricardo Morales, peregrino en su patria y autor de ninguna parte», José Monleón presentaba a José Ricardo Morales (Málaga, 1915, Santiago de Chile, 2016) como el dramaturgo que, tras la derrota militar de la Segunda República cuando solo tenía veintitrés años, «no se había llevado a América un pasado», como sí hicieron Rafael Alberti, Max Aub o Jacinto Grau, sino que «se había ido a Chile con el futuro, y en América había hecho su vida»¹. No obstante, Monleón reprende su propio comentario con un par de preguntas retóricas que evidencian la complejidad que encierra el tema del exilio: «Pero ¿seguro que era así? ¿Hasta dónde no pesaron en Chile esos veintitrés años primeros de su vida? ¿Hasta dónde no habría que buscar en el destierro muchas de las claves y razones de su obra?»² Para responder a esta última cuestión, cabe exponer cuál es la posición que José Ricardo Morales mantuvo en torno a la

¹ J. Monleón, «Con José Ricardo Morales, peregrino en su patria y autor de ninguna parte», *Triunfo*, núm. 563, Madrid, 1973, pág. 34.

² *Ibíd.*

cuestión del exilio, cuáles son las bases que sustentan su teoría del destierro y cuál es la relación que el dramaturgo establece entre el destierro y el trabajo literario. La propuesta dramática de José Ricardo Morales, que deriva de todas estas reflexiones, nos desvela a un autor cuya mirada no se detiene en Chile o en España específicamente, pues no emana de estos espacios sino que suscita temas tan universales que se enmarcan en un discurso de carácter transnacional. Su singularidad como dramaturgo, desplegada durante los setenta y siete años de destierro en Chile, aunque lo ha excluido del discurso canónico y de los escenarios —por lo que representa «el drama del desterrado, sin tierra y sin público»³— es, justamente, el factor que le ha aportado más independencia creativa. Así, el estudio de una de sus obras mayores, *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder* (1969), nos ayudará a desentrañar el carácter pionero de su propuesta dramática pues, como el mismo Morales aseveraba al final de la entrevista de 1973: «la condición del artista no es solo reflejar lo que hay, sino olfatear, descubrir lo que llega o está escondido»⁴.

Señala Ricardo Doménech en *El teatro del exilio* (2013) que, cuando llegó la democracia a España, el teatro del exilio republicano de 1939 estaba agotado, ya fuere porque muchos de sus representantes habían muerto —Salinas, Aub, Casona o Camps—, o porque, los que quedaban, hacía tiempo que habían dejado de escribir teatro; sin embargo, añade: «solo había una excepción indiscutible: José Ricardo Morales»⁵. Aunque Morales manifiesta su sentimiento de pertenencia al grupo de intelectuales españoles republicanos exiliados, su obra dramática es inclasificable porque su concepción del fenómeno exiliario discrepa de la definición más convencional: como señala Pablo Valdivia, es poseedor de una «concepción dramaturgica general que se corresponde con la amplia perspectiva con la que mira al mundo, anclada firmemente en la asunción de su condición personal de “infirmo”»⁶, es decir, de desterrado.

En una entrevista publicada por Eduardo Godoy en *Primer Acto* en 2003, a la pregunta de si su obra puede considerarse como autobiográfica, Morales responde: «No lo creo. A lo sumo, tal vez aparezca en ella la óptica del desterrado, viendo a mi tierra de lejos, como una totalidad»⁷. En efecto, si bien el dramaturgo sufrió la experiencia traumática de la Guerra Civil, en la que participó activamente, de los campos de concentración y del destierro, este nunca es asumido como una experiencia coyuntural, sino que es visto como

³ M. Aznar, «El teatro en su exilio chileno de José Ricardo Morales (1938-1992)», J. R. Morales, *Obras completas. Teatro*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010, pág. 10.

⁴ J. Monleón, ob. cit., pág. 36.

⁵ R. Doménech, *El teatro del exilio*, Madrid, Cátedra, 2013, pág. 217.

⁶ P. Valdivia, *José Ricardo Morales de mar a mar. Teatro transnacional, exilio y periferia*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del exilio, 2015, pág. 73.

⁷ E. Godoy, «José Ricardo Morales: la trayectoria de todo un dramaturgo», *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, núm. 298, Madrid, 2003, pág. 31.

una condición más universal, como «la desposesión» de la identidad o como el resultado de la deshumanización del individuo⁸.

Para Morales, el destierro es una óptica, un punto de vista, un espacio de reflexión, de observación, de enunciación, que le brinda la distancia necesaria para comprender el mundo con mayor claridad; el destierro suscita un sentimiento de «extrañamiento» forzoso, pues el desterrado vive en un mundo que «por ser ajeno, nos obliga a “asistir” a él como espectadores, con plena lucidez, en absoluta situación de desprendimiento»⁹. Su teatro, por lo tanto, no está marcado por la nostalgia ni plantea una proyección del retorno, se trata de un teatro *en* el exilio, —escrito en el exilio—, que, huyendo de coordenadas históricas o testimoniales, trata el drama *del* exilio, «aquél que conocemos y sufrimos ahora todos, a consecuencia de ciertos rasgos alteradores que son propios de la vida contemporánea»¹⁰. Es decir, el carácter universal de la propuesta intelectual de Morales considera al hombre contemporáneo como un desterrado que sufre las consecuencias del mundo que construye o derruye: el hombre se encuentra desarraigado

por la técnica irracionalmente conducida, por los trastornos ecológicos que derivan de esto, por las autoridades carentes de autoría, por los abusos de o del poder y aun por el embelesamiento estupefaciente que producen los llamados medios de comunicación...¹¹

Así, desde la distancia que le brinda el destierro, Morales propone un teatro acuñado como «de la incertidumbre», cuya denominación se debe al sentimiento que los hombres experimentan ante un «mundo inasible, del que se sienten ajenos»¹² o desterrados, y provoca en el público una desazón que lo invita a adoptar una postura crítica. No se trata, por tanto, de un teatro «del absurdo», como sostuvo la crítica inicialmente, sino de un teatro que denuncia «el absurdo del mundo»¹³.

Morales, además, emparenta la condición de desterrado a la tarea del escritor, señalando que este es considerado como una suerte de exiliado, pues la distancia que mantiene con respecto al mundo que lo rodea y el constante extrañamiento con el que lo observa es su estado natural: «el autor literario, en cuanto “extrañado” que es, se desprende siempre de la cotidianidad, para contemplarla a distancia, de modo que en su papel de “espectador” puede representarla y

⁸ P. Valdivia, ob. cit., pág. 107.

⁹ J. R. Morales, «Teatro de y en el exilio», *Teatro*, Madrid, Taurus, 1969, pág. 42.

¹⁰ J. R. Morales, «Teatro de y en el exilio», ob. cit., pág. 44.

¹¹ J. R. Morales, «Desde aquella llegada del Winnipeg...», *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, núm. 325, Madrid, 1990, pág. 109.

¹² J. R. Morales, «Teatro de y en el exilio», ob. cit., pág. 44.

¹³ J. R. Morales, «Desde aquella llegada del Winnipeg...», ob. cit., pág. 109.

comprenderla plenamente»¹⁴. Se tratará, no obstante, de un escritor «disidente», aquel que rechaza la actitud comprometida con determinadas ideas fijas que lo convertirían en un instrumento canalizador del discurso al que se muestra adscrito, transformado en parte de un consenso cerrado en el que se limita el pensamiento crítico y no tiene cabida la discrepancia. El escritor, según Morales, ha de ser disidente porque, desde su posición de «extrañamiento», situado entre el mundo y el lector, «nos hace caer en la cuenta de aquello que sin él nunca se nos hubiera hecho presente, abriéndonos caminos nuevos en expresión y mundo»¹⁵, de tal modo que su propuesta original, su verdad, da pie a nuevas disidencias: «todas las que produce en el lector»¹⁶. Precisamente, es la disidencia la actitud que le ha permitido plantear un teatro cuyo conflicto es de índole filosófica, que denuncia y visibiliza los mecanismos sociales, políticos, económicos e ideológicos que provocan «la pérdida del hombre en su mundo»¹⁷.

El dramaturgo logra su propuesta a partir del humor, gracias al uso constante de juegos del lenguaje y de la ironía. Su crítica se consolida mostrando una realidad perturbada, desordenada, incoherente en la medida en que esta ya lo es, es decir, revela al público las enajenaciones que lo perturba, consiguiendo, en definitiva, «representarle» lo que ha de «tener presente»¹⁸. La inteligente modernidad de su propuesta y, sobre todo, el carácter premonitorio de sus temas, hacen de este un teatro oracular y nos muestran a un dramaturgo «disidente» que, desde la distancia que le brinda el destierro, mantiene una firme actitud de alerta para dar cuenta de un mundo cuyo progreso anuncia su progresiva destrucción.

CÓMO EL PODER DE LAS NOTICIAS NOS DA NOTICIAS DEL PODER O EL TRIUNFO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS

Con un título cuyo juego semántico ya nos desvela la esencia crítica del texto, *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder* (1969) cuenta las alianzas y corruptelas que se traen entre manos un periodista y un ministro, cuyo deseo es el de ostentar altos cargos de poder para controlar a la sociedad. La barahúnda de personajes secundarios que los acompaña, víctimas y cómplices de la trama, fundamentan la crítica mordaz de Morales hacia la influencia de los medios de comunicación de masas en la construcción del presente y la impostura de la realidad, el triunfo del entretenimiento sobre la información, la banalidad del

¹⁴ Hace referencia a la actitud asumida por Ortega y Gasset en *El espectador*. En la misma línea, Morales, recuerda también el autorretrato juvenil que fingió Albert Camus en *L'étranger*. J. R. Morales, «Desde aquella llegada del Winnipeg...», ob. cit., págs. 108-109.

¹⁵ J. R. Morales, «La disidencia del escritor», *Obras completas. Ensayos*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2012, pág. 70.

¹⁶ J. R. Morales, «La disidencia del escritor», ob. cit., pág. 73.

¹⁷ J. R. Morales, «Sobre mi teatro», *Teatro*, Madrid, Taurus, pág. 39.

¹⁸ C. Ortego, «José Ricardo Morales: un escritor en el "aparte" del destierro», J. R. Morales, *Teatro ausente*, A Coruña, Edicións do Castro, 2002, pág. 25.

mensaje mediático y político, la desinformación y la complacencia del público. Se trata de una «farsa diaria», una pieza en un acto cuya finalidad crítica se combina con el carácter cómico y absurdo de los diálogos que, si bien no es realista, se retroalimenta de la realidad, que es sometida al ridículo mostrando una imagen tan deformada como fiel y cotidiana.

A lo largo de las once escenas que componen la pieza, discurren una serie de personajes de identidad variable e intercambiable. La acción dramática y el lenguaje escénico adoptan una lógica mediática: el público teatral se convierte en un público mediático, ya sea como lector de prensa o como televidente; el escenario es el espacio donde se crea «la noticia», y toda acción desarrollada en tal «laboratorio escénico» es pública, susceptible de ser televisada «en vivo y directo», lo que aporta espontaneidad y absurdidad a la trama. La palabra, en forma de oxímoros, anfibologías, frases hechas tomadas en sentido literal, etc., es el motor de la acción, por lo que la irracionalidad del lenguaje es el mecanismo que construye y transforma la realidad escénica a partir de una concatenación de situaciones imprevisibles. El discurso del protagonista, el periodista, es, en este sentido, un factor clave para la progresión de la acción: este personaje incisivo, interesado, halagador, manipula las palabras de los entrevistados de tal modo que, al mismo tiempo que *crea* la noticia, *construye* y *desvía* la acción en función de sus intereses: alcanzar altos índices de audiencia y ostentar un cargo que le haga ganar celebridad y alimentar, así, su ego. Veamos algunos ejemplos.

La Reina de los Balnearios es el primer personaje público al que entrevista el periodista. Se trata de la ganadora de un concurso de belleza cuya penosa locuacidad, reducida a una onomatopeya gatuna, «Miau», permite al periodista realizar una libre interpretación de sus palabras y crear respuestas afines al gusto de su público lector:

EL PERIODISTA: [...] Yo le aseguro una fotografía a toda página y tres páginas más de informaciones si usted... si usted (*La Reina empieza a desnudarse.*) ¡Me entendió mal! No le propongo eso... Más bien quería sugerirle... (*Se corta*) ¿Por qué no dice miao? (*Silencio. Escucha el periodista.*) Se acabó el eco. Entonces, hablemos. ¿Cuál es su actor preferido? (*La Reina sigue desnudándose.*) ¿Cuál es su plato predilecto? (*La Reina sigue desnudándose.*) ¿Se acabó el eco o es que se le acabó la voz?

LA REINA: Miao.

EL PERIODISTA: Comprendo. Prefiere como actor a Robert Conant, come naranjas dulces y confecciona frascos de perfume. (*La Reina de los Balnearios se queda en bikini. Lleva, cruzada, la banda de Reina.*) Comprendo. ¡La comprendo! Usted protesta. La Reina de los Balnearios se asocia a la protesta contra el abuso del *bikini* en nuestras playas. Por eso se desnuda. Usted protesta y yo interpreto su protesta. La pondré a toda página en *bikini*, en signo de protesta contra el uso y el abuso del *bikini*. Usted con su valiente gesto les dice a las autoridades: «¡Hay que tomar medidas!»

LA REINA: Míau.

EL PERIODISTA: (*Sorprendido.*) ¿Dijo miao?

LA REINA: Míau. [...]

EL PERIODISTA: Yo la interpreto, señorita. ¡Hay que tomar medidas! (*Saca una cinta métrica.*) Cuello, 43, Busto, 205. Cintura, 16. Medidas ideales. Tiene razón de protestar contra el abuso del *bikini* por todas las que no disfrutaban de semejantes proporciones clásicas. Yo le sugiero... Yo le sugiero...¹⁹

Por otra parte, encontramos una gran complicidad entre el periodista y el Ministro de Agricultura, que ha aceptado también el cargo de Ministro de Cultura porque «la agricultura cabe cómodamente en la cultura y hasta se ahorra sílabas»²⁰. Su encuentro en el Salón oficial del Arte Oficial donde varios artistas oficiales están a la espera de la entrega de los premios oficiales enmarca una escena que se mofa de la exacerbada egolatría de los artistas, alimentada por la parafernalia de los reconocimientos oficiales, la influencia de la crítica y la vacuidad del discurso político, a través de un constante «rumor» de fondo producido por la repetición de la palabra «yo» en boca de los artistas galardonados y del empeño del ministro por premiar a un artista que, no solo carecía de premios, sino también de taller y obra. Dadas sus circunstancias, el ministro apela a la generosidad del resto de artistas para que le regalen algunas de sus obras merecedoras de premio y, así, resolver el problema:

LOS ARTISTAS: (*A coro*) Yo, yo. Yo, yo. (*Traen varias esculturas.*)

EL MINISTRO: (*Al Artista bajo.*) Elija.

EL ARTISTA BAJO: (*Escoge tres esculturas. Con escrúpulos.*) ¿Qué dirá la crítica?

EL ARTISTA GORDO: En general, suele decir muy poco.

EL ARTISTA BAJO: ¿No me descubrirá las influencias?

EL PERIODISTA: Claro que aunque no existan las inventa, y así, a su vez, influye... (*Profesoral.*) Pero en sus obras reconocemos una franca originalidad en la que concuerdan tres estilos antagónicos, reflejo de la enorme riqueza de su yo, que más que yo es un tú y un él; es decir, un nosotros parecido a vosotros y algo diferente de ellos.

EL MINISTRO: (*Al Artista bajo.*) Y por estas razones, tan rigurosas como justas, el jurado, con el acuerdo unánime de sus miembros, le otorga el premio oficial del salón oficial para artistas oficiales. ¡Le felicito! (*Abraza al Artista bajo. Gran ovación. Llegan los fotógrafos.*) Y este año, para contribuir a la campaña de ahorro obligatorio, el gobierno ha resuelto entregar a la vez el premio de arte oficial para artistas oficiales, al gran premio de la exposición universal canina y el premio de productos pecuarios del país. ¡Premio canino!

¹⁹ J. R. Morales, *Obras completas. Teatro*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010, págs. 816-817.

²⁰ *Ibid.*, pág. 831.

(*Desfila un perro danés. Grandes aplausos.*) ¡Premio pecuario! (*Desfila una cabra. Gran ovación.*)²¹

Durante este encuentro, el ministro confiesa al periodista que su aspiración es la de ser presidente con el fin de convertir su gobierno en una «monarquía anticonstitucional hereditaria». El espíritu megalomaniaco y autoritario del ministro se hace público y es condenado a la cárcel junto al periodista, que es considerado cómplice. No obstante, la metamorfosis de preso a presidente es rápida debido a la facilidad con la que absuelven a la casta política, simbolizada en un llave que tiene el mismo ministro dentro de su celda. La liberación de ambos da paso a una última escena en la que el periodista ha sido designado «cronista oficial del reino», convirtiéndose, así, en una figura mediática. Protagonista de una rueda de prensa en la que cinco periodistas lo abruman con preguntas aparentemente irreflexivas, el periodista es sometido finalmente a un interrogatorio sobre el motivo que lo arrastró a la cárcel. Este se siente muy presionado y, cuando decide confesar una verdad, los periodistas lo ningunean porque acaban de recibir un documento oficial que anuncia que el presidente lo destituye de su puesto ya que decide asumir él mismo también el cargo de cronista oficial: las noticias se adelantan a los hechos porque son las constructoras de la realidad. Por esa misma lógica, el periodista destruye tal documento y apela el apoyo de la prensa para anunciar un intercambio de roles y autoproclamarse él mismo presidente: «¡Hagamos que los hechos se ajusten a las informaciones, y no al contrario! ¿No es ese el conocido poder de la prensa? Entonces, ¡todo el poder de la prensa al poder!», «Desde ahora gobernaremos con noticias», «las noticias primero... y que sean obligatoriamente buenas.»

El absurdo del mundo que plantea Morales a través de esta obra escrita en 1969 desvela algunos de los problemas que preocupaban a los teóricos de la comunicación en la década de los años cincuenta y sesenta. En la denuncia de Morales encontramos ya los diagnósticos que Herbert Marcuse postuló en *El hombre unidimensional* (1964) apenas cinco años atrás, y que supusieron un avance sobre las reflexiones de la *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de Horkheimer y Adorno acerca de la relación entre comunicación y poder en torno al concepto de industria cultural y el crecimiento de la llamada cultura de masas. Para Marcuse, como explica Antonio Méndez, los medios de comunicación se presentan como un monstruo bicéfalo racional/irracional, para el que la información y la diversión «ofrecen una falsa diferencia, una opción engañosa en la medida en que adoctrinamiento (información) y evasión (entretenimiento) entroncan con una misma función de mantenimiento del *statu quo*»²²; esta identificación también es expuesta por Morales en *Cómo el poder de las noticias* al caracterizar individuos unidimensionales que, sometidos por la lógica de la

²¹ *Ibíd.*, págs. 833-834.

²² A. Méndez Rubio, *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, pág. 80.

dominación impuesta por los medios de comunicación de masas, actúan en función de prejuicios, tópicos y opiniones preconcebidas. Además, su visión oracular de la sociedad le acerca a reflexiones como las que propondría Jean Braudillard en *Cultura y simulacro* (1978) sobre la sustitución de la realidad por un simulacro de la realidad o hiperrealidad.

Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder no contiene, en definitiva, un discurso distópico sino que, en 1969, destapa un tema que hoy día mantiene una vigencia extraordinaria²³. Morales desmantela los mecanismos discursivos de dominación de los medios de comunicación de masas a través del humor y la ironía, «burla, burlando»²⁴, mostrando, no solo la relación de complicidad entre poder político y prensa, sino también la supremacía del cuarto poder sobre el político por su carácter canalizador e impactante sobre las masas; perfila una sociedad cuyo motor es mercantil, el tiempo, fugaz, y en la que no se visibilizan acontecimientos de peso, donde el entretenimiento, por su futilidad y banalidad, está por encima de la información, de tal manera que los discursos se estandarizan, las conciencias se cosifican y el hombre, a manos del poder de los medios, se deshumaniza. El protagonista, al final de la obra, bebe de su propio veneno: el periodista, hecho presidente, y la Reina de los Balnearios, que vuelve, responden juntos algunas preguntas de la prensa; ella continúa contestando con su locuaz «Miau» y el presidente, a la pregunta de si su programa de gobierno coincide con el de la soberana, «tras pensarlo un poco», hace gala de la trivialidad de su discurso, como el buen político en que se ha convertido, y también contesta «Miau», a la espera de que la prensa interprete su respuesta en función de sus intereses.

* * *

José Ricardo Morales, el último dramaturgo del exilio, falleció en su casa del destierro el 17 de febrero de 2016 a los cien años. Dotado de un profundo pensamiento humanista, su trayectoria como dramaturgo y ensayista no está sujeta a ninguna construcción ideológica ni a intereses históricos o particulares. Su obra, como la del resto de exiliados, fue ninguneada por el discurso historiográfico construido durante el franquismo y hoy día sigue sufriendo las consecuencias

²³ Su estreno en la España franquista en 1972 no pasó desapercibido pues el montaje dirigido por Mònserat Julió e interpretado por el Grupo Ercilla solo pudo ser representado si se censuraban, entre otros elementos, el contenido de algunos diálogos como las alusiones a la monarquía anticonstitucional hereditaria, a un mandatario llamado Francisco y a la manipulación de las noticias por los gobernantes. Véase V. Azcue, «El estreno de *La adaptación al medio* y de *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder* de José Ricardo Morales», *Laberintos*, 16, Valencia, 2014, págs. 215-255.

²⁴ Expresión lopesca con la que Morales explica que sus obras no son pesimistas sino que hacen de su aparente negatividad el medio de denunciar aquello se ha de impedir: la pérdida del hombre en el mundo. J. R. Morales, «Sobre mi teatro», ob. cit., pág. 39.

del discurso canónico franquista, ya que, tras la Dictadura, la incorporación de la literatura de los autores exiliados al ámbito de las letras españolas está siendo todavía costosa. El hecho de que su obra no haya sido acogida por los circuitos predominantes, chilenos y españoles, que se haya sentido excluida del presente que él mismo problematiza constantemente, le ha llevado a decir en alguna ocasión que se considera un autor «condenado a la postumidad».

La «excepción indiscutible» que es José Ricardo Morales se debe a su concepción universal de la experiencia del exilio: para él, como explica Pablo Valdivia, «el exilio republicano enlaza con un fenómeno más universal que se relaciona con la desposesión de una persona de su propia condición: la deshumanización del individuo»²⁵. La perspectiva desde la cual Morales reflexiona, que constituye la raíz de toda su dramaturgia, esa óptica del desterrado que observa el mundo desde la distancia que le brinda el destierro provocándole un «extrañamiento forzoso», lo ha convertido en un escritor disidente, autor de un teatro transnacional, visionario, cuya vigencia es inapelable, y le ha aportado la capacidad para denunciar, «burla, burlando», los problemas universales de un mundo en que todos, en la medida en que sobrevivimos al presente, somos desterrados.

BIBLIOGRAFÍA

- AZCUE, V., «El estreno de *La adaptación al medio* y de *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder* de José Ricardo Morales», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, núm. 16, Valencia, 2014, págs. 215-255.
- AZNAR SOLER, M., «El teatro en su exilio chileno de José Ricardo Morales (1938-1992)», en Morales, J. R., *Obras completas. Teatro*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010, págs. 9-26.
- DOMÉNECH, R., *El teatro del exilio*, Madrid, Cátedra, 2013.
- GODOY, E., «José Ricardo Morales: la trayectoria de todo un dramaturgo», *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, núm. 298, Madrid, 2003, págs. 28-35.
- ORTEGO, C., «José Ricardo Morales: un escritor en el “aparte” del destierro», en Morales, J. R., *Teatro ausente*, A Coruña, Ediciós do Castro, 2002, págs. 7-67.
- MÉNDEZ, A., *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004.
- MONLEÓN, J., «Con José Ricardo Morales, peregrino en su patria y autor de ninguna parte», *Triunfo*, núm. 563, Madrid, 1973, págs. 34-36.
- MORALES, J. R., «Sobre mi teatro», en *Burlilla de don Berrendo, Pequeñas causas, La Odisea, Oficio de tinieblas y otras obras*, Madrid, Taurus, 1969, págs. 37-40.
- «Teatro de y en el exilio», en *Burlilla de don Berrendo, Pequeñas causas, La Odisea, Oficio de tinieblas y otras obras*, Madrid, Taurus, 1969, págs. 41-44.
- «Desde aquella llegada del Winnipeg...», *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, núm. 235, Madrid, 1990, págs. 105-109.

²⁵ P. Valdivia, ob. cit., pág. 163.

- MORALES, J. R., *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder*, en *Obras completas. Teatro*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010.
- «La disidencia del escritor» en *Obras completas. Ensayos*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2012, págs. 43-75.
- VALDIVIA, P., *José Ricardo Morales de mar a mar. Teatro transnacional, exilio y periferia*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del exilio, 2015.

CAPÍTULO 29

El sentimiento de desarraigo de los emigrantes, desde la perspectiva del cuento ecuatoriano

YOVANY SALAZAR ESTRADA
Universidad Nacional de Loja (Ecuador)

En los cuentos que aluden a la emigración internacional de ecuatorianos, con dirección a los países más desarrollados del Hemisferio Norte, en especial Estados Unidos y España, entre los múltiples aspectos del complejo proceso emigratorio se destaca la representación y recreación literaria de los desengaños que advienen cuando el sueño de retornar al país de origen se hace realidad y el sentimiento de desarraigo que caracteriza, de manera permanente, a los emigrantes ecuatorianos¹, de cuyas problemáticas se fundamenta, ejemplifica y analiza en los dos apartados subsiguientes.

LOS DESENGAÑOS QUE ADVIENEN CUANDO EL SUEÑO DE RETORNAR SE HACE REALIDAD

Aunque la aspiración de retorno constituye un acariciado sueño al que los emigrantes ecuatorianos no renuncian jamás, cuando este logra concretarse, luego de haber vencido innúmeras dificultades, advienen los desengaños porque en el lugar de origen las personas y todo lo que quedó en él ya no existen o

¹ Y. Salazar Estrada, *El sujeto emigrante en el cuento ecuatoriano 1972-2014* (Tesis de Doctorado presentada al Departamento de Filología Española IV) de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Inédita, 2016, págs. 250-256.

ya no son los mismos. Frente a los radicales cambios operados, el migrante los siente extraños y él mismo se percibe como un desconocido, como un extranjero en el propio país de partida, conforme lo testimonia alguien que vivió esta compleja experiencia: «lo peor es que sentía que “no soy de ningún sitio”. Pensé en el proyecto, tantas veces imaginado, de volver a ver mi ciudad, y recordaba lugares donde he vivido, pero me daban pánico: ahí están mis muertos, mis ausentes, lo que se ha terminado. Para mí, “la ciudad que era” ya no está»². Lo que sucede es que la realidad es muy diferente al quimérico y nostálgico recuerdo, ya que si el emigrante tenía la esperanza de encontrar todo igual a cuando abandonó el país, «la comprobación de los cambios en las personas y las cosas, los hábitos y las modas, las casas y las calles, las relaciones y los afectos, le harán sentirse un extraño. Ya ni el idioma le sonará como el mismo»³.

Debido a estos radicales cambios en lo que dejó el emigrante o creyó dejar al momento de partir y por los cambios y transformaciones que, también, se han generado en su identidad personal emergen realidades paradójicas, entre quienes han regresado, luego de un dilatado y complejo proceso migratorio: «se trata de emigrantes que, una vez retornados a su tierra, quedan tan impregnados de la cultura y costumbres del país en el que han permanecido años y han desarrollado satisfactoriamente una parte significativa de su vida, que son considerados “cuasi” extranjeros en su lugar de origen»⁴. Es que «ningún retorno es solamente retorno; es una nueva migración, con todas las pérdidas, temores y esperanzas que le son inherentes. Los que vuelven no son los mismos que se fueron, y el sitio al que vuelven tampoco es el mismo»⁵. Lo que sucede es que los emigrantes al desarrollar su vida cotidiana en otro contexto socio económico, bajo reglas, usos y costumbres culturales diferentes a las de partida, ya no se sienten plenamente miembros de la sociedad de origen, por cuanto el vínculo con el país natal se debilita a medida que transcurren los años lejos de él, en la sociedad de acogida⁶; sin embargo, por más años que hayan transcurrido, tampoco se sienten integrados en los países de destino, ni llegarán a ser nativos.

En palabras del ensayista hispanouruguayo Fernando Aínsa, el sujeto que emigra ya no es el mismo que retorna; por cuanto, «partir, viajar y descubrir inducen a una pragmática de la inversión de las perspectivas: se espera de una alteridad desconocida, a menudo imaginaria, una contribución a la explicación de los propios fundamentos. En este sentido, el viaje es diferenciación y

² L. Grinberg; R. Grinberg, *Migración y exilio. Estudio psicoanalítico*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 120.

³ *Ibíd.*, págs. 124-125.

⁴ *Ibíd.*, pág. 125.

⁵ *Ibíd.*, pág. 142.

⁶ D. Muñoz Carrobes, *Lenguas y culturas en contacto en contexto urbano. El caso de la comunidad rumana en Madrid* (Tesis de Doctorado presentada al Departamento de Filología románica, filología eslava y lingüística general de la Universidad Complutense de Madrid), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pág. 290.

autoafirmación por contraste. El que vuelve será siempre un ser diferente del que se fue»⁷.

Por ello, si bien los emigrantes ecuatorianos siempre piensan en el retorno a su país, cuando regresan se reencuentran con los fantasmas del pasado que les hacen pensar, un tiempo después, en marcharse otra vez; en razón de que «luego de la alegría por volver a encontrarse y abrazarse con su familia, manifiestan haberse encontrado con un país de origen, costoso, inseguro, y extraño, en el cual muchos de los amigos de siempre parecen haberse desaparecido de la faz de la tierra y otros, los que sí están, son percibidos de tal manera que parecen no ser los mismos de antaño»⁸. En razón de lo antes expresado, en no pocos casos, el regreso se transforma en una nueva emigración, cuando no en desencanto y frustración; sin embargo, el retorno, a pesar de todos los riesgos de desengaño que asedian a los emigrantes y de los cuales ellos tienen plena conciencia, se mantiene como una meta irrenunciable, sobre todo porque constituye uno de los mejores mecanismos de autodefensa, mientras dura la permanencia en el país de destino⁹.

Lo que acontece es que el retorno a casa, al hogar y todo lo que quedó en el lugar de partida constituye una aspiración difícil de concretar; por cuanto si física y materialmente llega a efectivizarse, la evidencia es cruel: «el paisaje que añoraba ya no existe y el nostálgico comprueba con dolor que el regreso que deseaba es imposible, del mismo modo que es imposible regresar a la infancia, a la adolescencia o cualquier otra edad temprana. Al pasado»¹⁰. El retorno al país, al tiempo y a las personas que quedaron en el lugar de partida es imposible, además, porque en cuanto el emigrante abandona el lugar de origen, en su mente lo va convirtiendo en un territorio de fantasía, de ensueño, en un verdadero paraíso perdido, que está muy lejos de corresponderse con lo que realmente se dejó atrás.

En los textos de los cuentos ecuatorianos analizados se advierte que pese a que la añoranza por el país que se abandonó y el deseo de retornar a él se mantengan siempre vivos en la mayoría de los emigrantes; sin embargo, como se patentiza en uno de los relatos testimoniales de Galo Galarza Dávila, un emigrante que visita la ciudad de Quito, con el propósito de preparar el terreno para el retorno definitivo termina convenciéndose de la conveniencia de no volver nunca jamás, porque la ciudad y el país no ofrece ninguna garantía de estabilidad económica y política futura e incluso, luego de haber vivido en un ambiente sociocultural de un mayor nivel de respeto, orden y seguridad en las calles y carreteras, ya

⁷ F. Aínsa, *Palabras nómadas: Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pág. 167.

⁸ J. Murillo Muñoz, *Rostros de la migración. Experiencias comentadas de inmigrantes colombianos y ecuatorianos en España*, Bogotá, Códice, 2009, pág. 184.

⁹ I. D'Ors, «Léxico de la emigración», *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Andrés-Suárez, I.; Kunz, M.; D'Ors, I., Madrid, Verbum, 2002, pág. 72.

¹⁰ A. Tello, *Extraños en el paraíso: inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 1997, pág. 150.

ni siquiera es posible adaptarse a los inconvenientes y agresiones que son muy comunes en el Ecuador. Según expresiones del emigrante ecuatoriano con aspiraciones de retorno:

me fui el último verano para ver cómo estaba la situación y comprarme un departamentito. Me regresé espantado oiga. El tráfico es mortal, ahí la gente que se sube a un automóvil se vuelve feroz. Qué malcriados, qué groseros, qué idiotas. Desde los chapas¹¹ hasta el último mocoso son unos insolentes. Medio les queda viendo uno y ya le lanzan una sarta de insultos, le hacen malas señas, le pitán, le lanzan yucazos¹², cuando no le pegan o le matan¹³.

En el relato «La casa de Esther», de Gladys Rodas Godoy, se narra una situación dolorosa, en la que se pone en evidencia los avatares de una emigrante ecuatoriana que arriba a España con la ilusión de trabajar en lo que sea, todos los días y todas las horas que tenga oportunidad de hacerlo, a fin de reunir el dinero que le permita construir una casa para compartirla con su hijo; ella, de su parte, hace todos los esfuerzos para que en poco tiempo sus sueños se hagan realidad; sin embargo, son los propios hermanos que permanecen en el Ecuador quienes usufructúan del dinero proveniente de los esforzados trabajos y sacrificados ahorros de la mujer emigrante; en razón de lo antes expresado, Esther en nada mejora la calidad y condiciones de vida que tenía previsto antes de emprender el viaje emigratorio; como dice el narrador omnisciente: «seis años de su vida se habían esfumado sin ningún provecho para ella, se rompieron sus sueños, la confianza en su familia. Se apagó el deseo de volver a su tierra ni siquiera el amor a su hijo le ayudaba a comprender lo que habían hecho con ella»¹⁴. Por este motivo, el retorno al lugar de origen carece de todo sentido y es preferible continuar sobreviviendo en el extraño y lejano país elegido como destino de la emigración.

EL SENTIMIENTO DE DESARRAIGO DE LOS EMIGRANTES ECUATORIANOS

Para el *Diccionario de la lengua española*, el desarraigo consiste en «separar a alguien del lugar o medio donde se ha criado»¹⁵. O como cortar los vínculos culturales o afectivos que tiene con el país de origen, la comunidad en la que

¹¹ Agentes de la policía. Vigilantes, policías civiles o municipales (Real Academia Española, 2015).

¹² Gesto obsceno que consiste en levantar un brazo con el puño cerrado y el dedo corazón extendido, golpeando simultáneamente el antebrazo con la otra mano (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010).

¹³ G. Galarza Dávila, *La Dama es una trampa*, Quito, Eskeletra, 2009 (1.ª edición de 1996), pág. 187.

¹⁴ G. Rodas Godoy, *La casa ajena (relatos)*, Quito, s.n.t., 2014, pág. 111.

¹⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 2014.

vivió, el grupo social de pertenencia y la familia. El desarraigo es una experiencia vital que puede llegar a ser traumática en el individuo que la sufre; sin embargo, «se contrarresta con la práctica de ese ritual cotidiano que nos recuerda quiénes somos y por el cual volvemos a nuestros símbolos y valores, a esas creencias y comportamientos que, por ser entrañablemente nuestros, nos hacen sentir que seguimos siendo parte de esa comunidad y de ese país que dejamos atrás»¹⁶.

La experiencia del desarraigo es, también, muy común entre los ecuatorianos emigrantes en Estados Unidos, los cuales se constituyen en fáciles víctimas de esta vivencia que afecta a la mayoría de quienes han abandonado el país de origen; pues como expresan los pioneros de la investigación sobre la emigración desde la Región Sur del Ecuador con dirección a Estados Unidos: «miles de seres anónimos se habrán perdido ya o estarán perdiéndose en este mismo momento por el oscuro laberinto del desarraigo, de la pérdida de la identidad, de la alienación o de la muerte y después de poco tiempo, nadie sabrá si regresaron, se fueron o se volvieron a ir o si algún día existieron»¹⁷. O, como se expresa en el elocuente testimonio de un ex alumno de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Estatal de Cuenca, citado por el autor antes referenciado: «allá estuve tres años y cuando regreso, me doy cuenta que ya no puedo vivir aquí. Soy como dice la india María “ni de aquí, ni de allá”».

En relación con este planteamiento se ha dicho que el emigrante se caracteriza por vivir entre dos mundos, entre dos realidades, entre dos espacios físicos: «entre el pasado perdido y un presente no integrado»¹⁸. En el país de destino se acentúa esta ambivalencia, porque a decir de Javier de Lucas, a los emigrantes «no se les facilita la vida familiar, ni la inserción en la escuela, ni en el trabajo, en condiciones de igualdad»¹⁹.

En el caso de los emigrantes ecuatorianos que optaron por España como país de destino emigratorio, el sentido de pertenencia nacional de los protagonistas del proceso de desplazamiento se vuelve muy complejo, pues como dice una emigrante en la nación ibérica: «Yo tengo claro lo que soy; yo no soy española; yo no soy ecuatoriana de Ecuador... de allá no soy; soy ecuatoriana en España... es lo que soy»²⁰. Por estas razones, en la emigración que proviene del Ecuador y se dirige con rumbo hacia España, «el inmigrante vive entre dos tierras: su corazón y su mente están en Ecuador y su cuerpo en España»²¹. Con fundamento en lo antes expresado, se ha puesto de manifiesto que los costos psicológicos deriva-

¹⁶ J. Valdano Morejón, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2007, pág. 10.

¹⁷ J. Astudillo; C. Cordero, *Huayrapamushcas en USA: Flujos migratorios de la Región Centro Sur del Ecuador a los Estados Unidos*, Quito, El Conejo, 1990, pág. 34.

¹⁸ I. Chambers, *Migración, cultura e identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995, pág. 50.

¹⁹ J. Lucas et al, *Inmigración e integración en la UE. Dos retos para el s. XXI*, Vitoria, Irudi, 2012, pág. 80.

²⁰ J. Murillo Muñoz, ob. cit., pág. 95.

²¹ J. Las Heras Mosteiro; A. Otero Puime; C. Gallardo Pino, «El proceso migratorio y su repercusión en la salud. Voces de ecuatorianos en Madrid», *Original*, núm. 106, p. 222-232, 2008, pág. 226.

dos de haber abandonado el país de origen, para el emigrante y su familia son muy altos y se asocian al desarraigo, tanto del país de origen como del Estado nacional de destino.

La condición permanente en la que se desenvuelve el emigrante es el vivir desarraigado de la historia de vida dejada atrás y de la heredada de sus antepasados en el lugar de partida. Un cambio que se produce, al parecer lenta y forzosamente, cuando la persona que se ha visto forzada a abandonar el Ecuador, después de llegar y permanecer en el Estado nacional de destino asume haber vivido una experiencia en la cual el pensamiento asoma como errático, en tránsito y casi siempre se encuentra atravesado por el recuerdo de lo que se quedó en el país de partida. Por ello, siempre se vive «morando», habitando en movimiento bajo una condición precaria, en la cual se han movido los términos de referencia identitaria que se tenía en el país de salida, al romperse los límites del pensamiento basados en la experiencia común que se consideraba tener antes de la partida. Vivir en este contexto supone, entonces, ir con la diferencia a cuestas, sin embargo, esta no funciona como barrera sino como signo de complejidad²².

En las obras de narrativa breve analizadas el sentimiento de desarraigo se patentiza en el cuento «Nelly miraba lo alto», de Zoila María Castro, en el cual la protagonista del relato pone en evidencia la severa crisis de identidad que la afecta, al tener la percepción y hasta la certeza que ya no pertenece a ningún lugar, ni al de partida que tanto lo añora ni mucho menos al de llegada, en donde todavía no se siente integrada: «“lo peor es que me siento desubicada, sin consistencia, entre allá y acá; pero, entre los dos extremos nada [...], ya no puedo inspirarme en cosas de allá, tampoco me sitúo en lo de acá”»²³.

En el ámbito de los cuentos estudiados es necesario patentizar que los ecuatorianos que tienen un apellido de clara e inocultable ascendencia indígena o rasgos somáticos o faciales que los identifica como parte de este segregado grupo étnico expresan que mientras residieron en el Ecuador se sintieron menospreciados, relegados, excluidos, desarraigados, extranjeros en su propio país, razón por la cual este tipo de experiencia no les afecta mayormente cuando se encuentran en un Estado nacional que saben que no es el suyo, conforme lo expresa uno de ellos: «por eso vivo aquí tranquilo, no es que aquí no sean racistas, no; no es que aquí mi apellido no suene extraño, no, pero al menos no es mi país pues, me siento extranjero en el extranjero, pero lo peor es sentirse extranjero en el suelo propio»²⁴.

Entre los protagonistas de la estampida emigratoria ecuatoriana, de los años finales del siglo xx y primeros del xxi, tampoco faltan quienes vivían sin mayores contratiempos en su tierra de origen, conforme le ocurre a la narra-

²² L. Valdivieso, «Alcances y perspectivas en torno a la migración de mujeres a través del testimonio de mujeres ecuatorianas en Chile», *Revista Mad*, 2001, pág. 96.

²³ Z. M. Castro, *En el norte está El Dorado*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión», 1981, pág. 177.

²⁴ G. Galarza Dávila, *La Dama es una trampa*, pág. 204.

dora de una historia ficticia a la que no le faltaban los recursos económicos para satisfacer las necesidades básicas y que decide viajar fuera del Ecuador a instancias de una tía. Esta emigrante ecuatoriana, una vez que llegó a Estados Unidos, por la carencia de los papeles legales exigidos en ese país no puede retornar al Ecuador y el único hijo que tiene siente vergüenza de decir que su progenitora es ecuatoriana, complejo rechazo hacia la propia madre que se extiende también a los familiares más cercanos que dejó en Ecuador, incluso en contra de quienes ya han fallecido; complejas circunstancias que arrancan estas dramáticas palabras a la ecuatoriana en Estados Unidos:

Y aquí me tienes atada a esta ciudad que odio. Mi hijo es ya un hombre, quizá vaya a la universidad, pero él no quiere saber nada de regresar. Él, en cambio, odia a nuestro país. Primero muerto que ecuatoriano, me dice a veces. Y yo lloro en silencio. Me maldigo por no haber podido engendrar en él amor hacia lo nuestro [...]. A veces hasta creo que él también me odia a mí. Me oculta de sus amigos [...]. A veces digo sino será mejor la muerte. Ya el regreso a nuestra tierra lo tengo descartado. Ya no tengo a nadie allá, además. Los pocos familiares que quedan me son completamente extraños y yo también les resulto extraña²⁵.

En el relato «El regreso», de Gladys Rodas Godoy, Sara, una emigrante ecuatoriana en España, cuando logra concretar el sueño de retornar al Ecuador se siente extraña a todo y a todos, una verdadera extranjera en su propio país, una extraña en su ciudad de origen, porque: «diez años es mucho tiempo de ausencia en una ciudad en la que ya no encontraba a sus amigas de siempre y con las pocas que había coincidido el saludo era distante, demasiado tiempo fuera de su tierra con lugares que resultaban extraños y de la que ya desconocía muchas cosas»²⁶.

Una situación similar se presenta en el relato «El retorno voluntario», de la misma autora, en el cual la emigrante que pudo regresar al Ecuador advierte que sus conocimientos «en el área contable en la que se desempeñaba antes de irse no estaban actualizados por lo que las oportunidades eran escasas. Pensó en un negocio pero al estar fuera de su país tantos años tampoco podía ser objeto de crédito. Había regresado a su país con tanta ilusión, pero esta nueva realidad la estaba agobiando, por primera vez se sentía extranjera en su propio país»²⁷. Con estas expresiones, el personaje aludido demuestra el profundo sentimiento de desarraigo que la afecta y que es muy común entre los emigrantes, tanto en los países de destino como en el Ecuador, cuando han logrado concretar el sueño del retorno.

²⁵ *Ibíd.*, págs. 104-105

²⁶ G. Rodas Godoy, *ob. cit.*, págs. 122-123.

²⁷ *Ibíd.*, págs. 161-162

CONCLUSIONES

No obstante que el más acariciado de los sueños de los emigrantes ecuatorianos es el de retornar al país de origen, cuando esta aspiración logra hacerse realidad, de manera paradójica, comienzan las frustraciones y los desengaños; puesto que en el Ecuador las personas y todo lo que quedó en él ya no existen o ya no son los mismos; el lugar de las fantasías y las quimeras que se creía haber dejado no asoma por ningún lado; frente a los radicales cambios operados en los sitios y en las personas que quedaron en el lugar de partida, el migrante los siente extraños y él mismo se percibe como un ser diferente, una persona extraña, un desconocido, un extranjero en el propio país del que es nacional; las posibilidades de reinserción laboral son muy difíciles; los emprendimientos por cuenta propia presentan insalvables dificultades; siente que ya no es parte del Ecuador y que nada volverá a ser como fue antes de la partida inicial, por lo que en muchos casos la mejor opción constituye una nueva emigración hacia el mismo país de destino u otro diferente. Difíciles experiencias del emigrante ecuatoriano retornado que se recrea, con especial patetismo, en los cuentos de Galo Galarza Dávila, que recrean la emigración a Estados Unidos y Gladys Rodas Godoy, con dirección a España.

Esta compleja circunstancia que afecta a los protagonistas de la emigración internacional de ecuatorianos y que deriva en el sentimiento de desarraigo, que caracteriza su personalidad de manera permanente; puesto que mientras permanecen fuera del Ecuador, por más esfuerzos que hagan por integrarse en el país de destino emigratorio, tienen la seguridad de que nunca llegarán a ser nativos, por lo que ansían retornar al Estado nacional de origen y a todo el entorno familiar y social que quedaron en él; sin embargo, cuando logra concretarse el ansiado regreso se sienten extranjeros en el propio país, extraños al ambiente y las personas que ahora lo habitan. Paradójica realidad psíquica de los emigrantes ecuatorianos que es fácil evidenciar en los cuentos de Zoila María Castro, Galo Galarza Dávila y Gladys Rodas Godoy, en los cuales se describe, problematiza y analiza el sentimiento de desarraigo que caracteriza, de manera permanente, a los protagonistas de la emigración internacional de ecuatorianos.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F., *Palabras nómadas: Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de americanismos*, Madrid, Santillana, 2010.
- ASTUDILLO, J.; CORDERO, C., *Huayrapamushcas en USA: Flujos migratorios de la Región Centro Sur del Ecuador a los Estados Unidos*, Quito, El Conejo, 1990.

- CASTRO, Z. M., *En el norte está El Dorado*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión», 1981.
- CHAMBERS, I., *Migración, cultura e identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.
- D'ORS, I., «Léxico de la emigración», *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Andrés-Suárez, I.; Kunz, M.; D'Ors, I., Madrid, Verbum, 2002.
- GALARZA DÁVILA, G., *La Dama es una trampa*, Quito, Eskeletra, 2009 (1.ª edición de 1996).
- GRINBERG, L.; GRINBERG, R., *Migración y exilio. Estudio psicoanalítico*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- LAS HERAS MOSTEIRO, J.; OTERO PUIME, A.; GALLARDO PINO, C., «El proceso migratorio y su repercusión en la salud. Voces de ecuatorianos en Madrid», *Original*, núm. 106, p. 222-232, 2008.
- LUCAS, J. et al., *Inmigración e integración en la UE. Dos retos para el s. XXI*, Vitoria, Irudi, 2012.
- MUÑOZ CARROBLES, D., *Lenguas y culturas en contacto en contexto urbano. El caso de la comunidad rumana en Madrid* (Tesis de Doctorado presentada al Departamento de Filología románica, filología eslava y lingüística general de la Universidad Complutense de Madrid), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- MURILLO MUÑOZ, J., *Rostros de la migración. Experiencias comentadas de inmigrantes colombianos y ecuatorianos en España*, Bogotá, Códice, 2009.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 2014.
- RODAS GODOY, G., *La casa ajena (relatos)*, Quito, s.n.t., 2014.
- SALAZAR ESTRADA, Y., *El sujeto emigrante en el cuento ecuatoriano 1972-2014* (Tesis de Doctorado presentada al Departamento de Filología Española IV) de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Inédita, 2016.
- TELLO, A., *Extraños en el paraíso: inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 1997.
- VALDANO MOREJÓN, J., *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2007.
- VALDIVIESO, L., «Alcances y perspectivas en torno a la migración de mujeres a través del testimonio de mujeres ecuatorianas en Chile», *Revista Mad*, <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/mad/04/paper04.htm>, 2001.

PARTE IV
CONTORNOS

CAPÍTULO 30

Espacio, tiempo y conceptos ético-morales en una inscripción funeraria hispanohebra bajomedieval

ISABEL MATA LÓPEZ
Universidad de Salamanca

*El tiempo es el amo indiscutible del hombre,
que está unido a él de forma muy íntima a través de la memoria,
mientras que nuestra relación con el espacio se invierte y se diluye.*

ZUMTHOR

INTRODUCCIÓN

El presente estudio trata de esbozar, tras una sucinta contextualización, la traducción literal y el comentario filológico literario de un poema epigráfico funerario bajomedieval, algunas de las particularidades y características de los valores estimados por la comunidad judía hispanohebra. Tales características se hallan enmarcadas por un tipo de producción literaria que pertenece a la esfera pública a la par que privada y cuyo escenario geográfico poetizado acoge la brevísima narración lírica de una conspiración con trágico final. Esta pieza literaria dedicada a un magnate hispanohebreo al servicio de árabes y hebreos forma parte de un corpus numeroso de textos funerarios de la relevante comunidad toledana que revela parte de una visión oficial que pretende ser transmitida a la posteridad y perdurar.

CONTEXTUALIZACIÓN SOCIO-POLÍTICA, HISTÓRICA Y CULTURAL DE LA TOLEDO MEDIEVAL

Debido principalmente a los importantes avances de la denominada *Reconquista* cristiana, cuya lucha por la dominación de la península desde las invasiones musulmanas a comienzos del siglo VIII se dilata hasta la recuperación del Reino Nazarí de Granada en 1492, van a producirse las consiguientes demandas de repoblación y desarrollo socio-político y una serie de cambios en la organización y en la jerarquía interna de la civilización cristiana que afectará a otras minorías. Todo ello va a provocar una constante transformación en el mundo de la Península Ibérica.

Más concretamente, circunscribiremos al ámbito de la ciudad de Toledo estos factores socio-históricos. Podemos decir que, por su situación en primera línea de frontera y su posición estratégica, Toledo sirve como emplazamiento para organizar desde allí las campañas de reconquista hacia *Al-Andalus* que continuarán efectuándose contra los almorávides. Los enfrentamientos bélicos retrasan el movimiento migratorio repoblador y provocan cierta inestabilidad social. En el siglo XI la población toledana formada por mozárabes, árabes y judíos se había visto incrementada con grupos castellanos y francos. Entre otras razones, debido a los conocimientos de la cultura árabe (lengua y costumbres) que tienen los judíos y a sus conocimientos de otra índole como la medicina, no les será difícil acceder a cargos en la administración pública cristiana y pasando a formar parte de la corte.

A comienzos del siglo XIII Toledo representa una importante ciudad fronteriza. Algunos autores recogen la trascendencia y el proceso de transformación que supuso el traspaso geográfico a Toledo que había sido antiguo centro neurálgico con los visigodos. Así, por ejemplo, Amador de los Ríos señala:

Las Academias, establecidas en Córdoba desde mediados del siglo X, fueron trasladadas por él a la antigua corte de los visigodos, cuya importancia era en aquel tiempo sin límites: los sabios rabinos que habían competido con los ulemas árabes, dejaron oír su voz en las aljamas de Toledo; y cuando se eclipsaba el astro de la civilización arábiga en la corte de los califas de occidente, parecía lucir con más brillantes resplandores el saber de los descendientes de Judá en la primera metrópoli de la España cristiana¹.

Hacia el año 1240 aproximadamente ya se halla completando el proceso de repoblación² y es considerada modelo y referencia en todo el ámbito sefardí. De

¹ J. A. De Los Ríos y Serrano, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid, 1848, Ensayo I, cap. II, pág. 58.

² Cabe señalar, en lo relativo al tipo de vida social y política de los judíos bajo dominación musulmana, especialmente de origen beréber, que la escasez de fuentes hasta los siglos XIV y XV dificulta la tarea de reconstrucción y no hay apenas información que «aporte algo más que una

hecho, probablemente se ha convertido en la mejor posicionada e influyente desde el punto de vista económico y social y, al igual que el resto de ciudadanos, los judíos gozan de considerable libertad e igualdad frente a los cristianos ante los tribunales de justicia, pagando los debidos impuestos y pudiendo comprar y vender propiedades³.

En este sentido, resulta interesante la referencia proporcionada por el poema epigráfico toledano protagonista de este artículo que data, precisamente, de ese mismo año 1240. Conviene destacar previamente que la ficcionalización y la reducción literaria del poema dificultan la precisión referencial acerca de la información geográfica e histórica plasmadas y la certeza ante cuestiones como las de si el fallecido homenajeado había realizado tareas de gobierno en territorio peninsular en los reductos del imperio musulmán (reino nazarí de Granada) o funciones diplomáticas en el exterior así como las fechas exactas en las que estas funciones habían sido llevadas a cabo. Pese a ello, es posible reconocer en el texto la confluencia e interrelación de las tres culturas coexistentes en esa época en la península: la cristiana, la musulmana y la judía.

El texto epigráfico plantea interesantes cuestiones como la identificación de a cuál de las tres poblaciones que aún habitan en territorio peninsular pertenecen los *intrigadores asesinos*; si a la judía, a la árabe —que incluye a la mudéjar— o a la cristiana —que incluye la mozárabe—. Asimismo, llama la atención que el poeta use el término más genérico *Sefarad* en lugar del más concreto *Toledo*. Quizá una explicación plausible sea la necesidad de condensar el contenido sin precisar posibles recorridos del personaje por otras regiones de la península hasta llegar a la tierra toledana de su fallecimiento. En este sentido, algunos estudiosos apuntan que, en el siglo XIII, *Sefarad* es todavía un término que continúa refiriéndose tan solo a la zona sur de la península, esto es, a las tierras musulmanas de *Al-Andalus* y, tal vez, algunas tierras cristianas ya conquistadas de esa zona⁴, como sería el caso de Toledo. Para referirse a los reinos cristianos allende las fronteras, suelen emplear el término *Tierra de Edom*⁵. Si leemos el poema completo, el discurso poemático funerario parece evidenciar el contraste establecido entre la provechosa relación en el ámbito político con los musulmanes y el ambiente

sensación generalizada de persecución abierta y consiguiente emigración» (J. Ray, *La frontera sefardí. La reconquista y la comunidad judía en la España medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, págs. 19-21). Para una visión casi opuesta, pueden consultarse artículos de autores como Yom Tov Assis. Assis se muestra más optimista tanto respecto a la cantidad como a la calidad de las fuentes de la península más allá de la parcialidad, de las deficiencias o de las carencias que estas pueden tener. Y. T. Assis, véase «Responso Rabínicos y Cartas Reales: fuentes para el estudio de la historia de los judíos en la Corona de Aragón», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, vol. 6, 1993, págs. 363 y ss.

³ R. Izquierdo Benito, «Los judíos de Toledo en el contexto de la ciudad», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, vol. 6, 1993, pág. 83.

⁴ E. Feliu, «Quatre notes esparses sobre el judaisme medieval», *Tamid*, 2 (1998-1999), Barcelona, pág. 82.

⁵ Heredado de la cultura talmúdica y midrásica, la denominación *Edom* es aplicada a todo lo relacionado con el cristianismo. Cfr. *ibíd.*

pacífico y próspero reflejado en la primera parte del poema y el quebrantamiento del mismo al «venir a Sefarad» donde acaece el asesinato que parece dar fin a la armonía. Sefarad, en términos generales, desde el siglo XII y hasta la finalización del reinado alfonsino en el año 1283-1284, es considerada «ejemplo de convivencia de tres comunidades»⁶. A pesar del interés que puede suscitar este tema de debate ya clásico, nos centraremos en otros aspectos filológicos y literarios que la inscripción literaria hispanohebraica atesora en su interior.

TRADUCCIÓN DEL POEMA EPIGRÁFICO

Ben Dāūd

MOŠEH BEN YOSEF BEN DAUD (1240)

Se atesora en esta sepultura a un *Gəbîr* de principado⁷. // El príncipe de la estima [que] gobernó con fama.

Mošeh ben Yosef ben Daud // fue potente con abundancia de consejo y con potencia⁸.

Sirvió a los hebreos. Le repartieron // los reyes de Arabia⁹ peso honorable de gloria además de principado¹⁰.

Fue potente con fuerza poderosa [*ōz*], con gloria y con riquezas. // Y tuvieron celo de él los habladores de rebelión¹¹.

[...] Vino a *Sefarad**. Entonces // planearon premeditaciones¹² contra él [los] *Bənē Sûrah*¹³.

⁶ J. M. Monsalvo Antón, *Teoría y evolución de un conflicto social. El antisemitismo en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1985, pág. 207.

⁷ Obsérvese la elección de mantener el hebraísmo en lugar de traducir esta perífrasis de creación medieval ‘hombre principal’ o, de manera más literal, ‘fuerte de principado’.

⁸ Nótese la políptoton en el segundo hemistiquio formado por el perfecto *qal* en un sintagma preposicional junto al sustantivo de la misma raíz: «*gābar... u-bi-gəbûrāh*».

⁹ Lit.: *los reyes de Éreb*. Cf. 1 Re 10,15.

¹⁰ E.d., le rindieron homenaje y le hicieron formar parte de su gobierno concediéndole un alto cargo.

¹¹ La edición de los hebraístas Cantera y Millás traduce ‘tramadores de revuelta’, refiriéndose a los que podrían considerarse heraldos de una sublevación o conspiradores. Cfr. F. Cantera Burgos y J. M. Millás Vallicrosa, *Las inscripciones hebraicas de España*, Instituto Arias Montano CSIC, Madrid, 1956, pág. 71.

¹² Aunque el significado del sustantivo hebreo *məzimmāh* es positivo, en determinados contextos connota la conducta sibilina de conspirar y conducirse mediante la estafa y el engaño.

¹³ Parece referirse el verso a los individuos maquinadores de rebelión o conspiradores del v. 4 anterior. Estamos ante un verso oscuro. Llama la atención el empleo de esta forma participial pasiva del verbo cóncavo empleado en el final del verso anterior *sûr* ‘apartarse, desviarse’. La edición de los hebraístas Cantera y Millás traduce ‘hijos de la desobediencia’. F. Cantera Burgos, E. Millás Vallicrosa, *Las inscripciones...*, ob. cit., pág. 71.

¡[...] en consternación // se convierta y sus asesinos visionen reveladoramente
 [yehēzû] estrechez angustiosa [šārāh]!
 [[Murió]] en el cinco mil [...], diez de tammûz¹⁴, en día de cólera¹⁵,
 ¡[...] Esté su nēpes*/alma en el Gan-‘Eden* y se cubra con cubierta de Luz!

COMENTARIO FILOLÓGICO LITERARIO DE LA INSCRIPCIÓN FUNERARIA HISPANOHEBREA

El anterior poema epigráfico se conserva gracias a un copista anónimo renacentista que tomó nota de la lápida y la tituló con el apellido del personaje: «ben Dā’ûd». Aunque algunos de los ocho versos de la composición aparecen incompletos, la fecha del deceso así como su nombre y apellidos quedan registrados en el segundo y séptimo versos, por lo que podemos datarla en el año 1240. La composición deja patente que su protagonista, Mošeh ben Yosef ben Dā’ûd, se dedicaba a tareas de gobierno. Lo hace mediante una serie de recursos literarios; en este caso, el sema principal del campo léxico «capacidad de gobierno» se repite insistentemente desde el comienzo mediante mecanismos derivativos como la políptoton. Ahora bien, resulta imposible seguir un rastro del personaje histórico en las fuentes bibliográficas manejadas más allá de la que representa el propio documento conservado.

El hablante lírico cuya marca textual, el déictico *zeh* ‘este’, evidencia su presencia ya en el v. 1 hace gala de su talento lingüístico para construir un poema bello desde el punto de vista de la versificación tanto en la medida como en el ritmo y el acento. A pesar de los versos incompletos parece definida una división en dobles hemistiquios compuestos por diez sílabas cada uno que siguen idéntico ritmo ligero y veloz gracias al predominio yámbico y anapéstico y el acento agudo de sus palabras; la estructura simétrica monorrima consonante en *rāh* al final de los versos también se mantiene hasta la finalización del poema.

El criterio de estructuración de los versos del poema en la parte analítica no atiende a la función de sus partes: 1) Introducción para la presentación (vv. 1-2a); cuerpo del poema para la loa (vv. 2b-4a); 2) Desenlace para hacer saber los acontecimientos y fecha de la muerte (4b-7); 3) Final para expresar las bendiciones al difunto (v. 8). En lugar de ello se centra en la estratificación significativa que acompaña a la espacialidad y a la temporalidad que, si bien en la mayoría de poemas funerarios es importante, en este poema determina el contenido comunicativo global. El motivo se debe principalmente a que nos hallamos frente a una composición primordialmente referencial que articula su contenido mediante una serie de complementos circunstanciales temporales y espaciales y el correspondiente apoyo de los tiempos verbales que coinciden con tres bloques significativos.

¹⁴ El mes de tammûz se corresponde con junio-julio del calendario gregoriano.

¹⁵ So 1,15.

Los tres espacios concretos son, en primer lugar, la sepultura y los aspectos biográficos; *Sefarad* y la tragedia acaecida, en segundo lugar y, finalmente, en el Edén. La narración poética nos relata la información histórica de lo acaecido al protagonista epigráfico partiendo de un primer y más largo bloque significativo que arranca de un espacio próximo señalado por el sintagma preposicional *bě-qéber zeh* ‘en esta sepultura’ (v. 1) —por tanto, un tiempo presente (un *aquí* y un *ahora*)— y desencadena el recuerdo del intachable carácter del fallecido hasta la primera mitad del v. 4. El aspecto perfectivo de las formas verbales que siguen relatando la historia del protagonista nos conduce hasta el v. 5. Este constituye el verso de transición al segundo bloque articulario de la narración (vv. 6-7) que se halla anclado al adverbio ‘*az*’ ‘entonces’ precedido del sintagma verbal *bā’el Sefarad* ‘vino a *Sefarad*’ (v. 5) y evidencia el cambio de acontecimientos que desembocarán en la muerte del personaje principal. El último sintagma preposicional: *bě-gan Ēden* ‘en el jardín de Edén’ (v. 8) marca el tercero y último bloque articulario de la composición que, bajo la forma del aspecto imperfectivo, presenta los deseos y las bendiciones que ocurren en un espacio y en un tiempo no abarcables por lo humano.

PRIMER BLOQUE SIGNIFICATIVO

AQUÍ: la sepultura y la evocación del recuerdo biográfico del fallecido

Las palabras primeras del hemistiquio inicial inauguran la composición señalando el espacio al que se anclará toda la narración cuasi épica posterior: «*nignaz bē-qéber zeh gēbîr misrāh* ‘se atesora en esta sepultura a un fuerte de principado’ (v. 1a)». A continuación, en el segundo hemistiquio se evoca al fallecido, trasladándonos a un *allí* y a un *entonces*. Durante los tres versos siguientes se ofrece la etopeya de Mošeh ben Yosef ben Dā’ūd, un hombre cuya autoridad, manera de conducirse y prosperidad se entienden como encomiables y ejemplares. Los recursos literarios empleados para ensalzarlo (políptoton y paralelismo) están relacionados con la enumeración y la repetición en aras de la finalidad que persiguen: dejar patente la abundancia y el predominio del personaje en diversos aspectos relacionados con su carácter y su temperamento, esto es, su *ethos* y su *pathos* en el desempeño de su función político-social. El predominio de las consonantes fricativas *guímel*, *bet* y *šîn* unido a la personalidad de las líquidas *reš* y *lamed* evocan junto al compás marcado por la combinación yámbica-anapéstica que conforman sus sílabas en el primer verso lo indetenible de la tranquilidad, la fluidez y la armonía con las que el protagonista gobernaba: «*gēbîr misrāh / šar ha-yēqār bē-mahālāl šārāh* ‘un fuerte de principado / el príncipe de la estima [que] gobernó con fama’». En contraste con esa suavidad, el segundo hemistiquio del v. 2 y el primero del v. 4 inciden semánticamente, valiéndose de un paralelismo sintáctico, en la acción violenta de la imposición y el dominio ejercido por Mošeh ben Yosef: «*gābar bē-rōb ‘ēšāh ū-bi-gēbūrāh / gābar bē-‘ōz ū-bēhōd ū-bi-nēkasîm* ‘fue potente con abundancia de consejo y con fuerza / fue potente con poder y

con gloria y con riquezas'. Ahora bien, el v. 3 que se halla en medio del paralelo enumerativo proporciona una valiosa información que enriquece el contenido semántico del segundo elemento posterior expresado mediante un nuevo paralelismo. La primera oración verbal: «*ābad lā-ibrīm* 'sirvió a los hebreos'», que se compone de la tercera persona singular del perfectivo *qal* + complemento preposicional (preposición *lamed* + sustantivo masculino plural), encuentra su correspondencia sintáctica en la segunda oración que se compone igualmente de la tercera persona plural del perfectivo esta vez *pi'el* + complemento preposicional (preposición *lamed* + pronombre afijo de tercera persona masculino singular): «*ḥil.lēqū lō* 'y repartieron para él'». Advertimos que no se trata de mera repetición o amplificación vacía: el talento consejero y la atrevida fuerza del protagonista se emplean al servicio de segundos y de terceros (los suyos, *los hebreos*) y los *Reyes de Arabia* le recompensan con «*kābōd* 'honor, peso honorable de gloria'» y con puestos de mando «*miśrāh* 'principado'» en pago por su labor. La repetición sintáctica quiástica del v. 3 intermedio, en la que él servía a su pueblo y los reyes le recompensaban a él, logra un efecto de justicia y acentúa la justa retribución: la siembra del *consejo* y de la *fuerza* para otros permiten cosechar el *poder*, la *gloria* y las *riquezas* para él mismo.

Entendemos pues que la violencia de su dominio no obedece a la arrogancia justificada por una elevada posición social, sino a la noble seguridad que ciñe los lomos de un varón que, haciendo gala de valiosas propiedades físicas y morales, beneficia a su prójimo y se inviste de autoridad indiscutible y reconocida.

El reconocimiento deseado de todos aquellos a quienes *sirve* con su cargo, no obstante, halla su oposición en la envidia de los heraldos de la sublevación. Esos «*dōbērē sārāh* 'habladores de rebelión'» que componen la segunda mitad del v. 4 marcan la transición al segundo bloque significativo.

SEGUNDO BLOQUE SIGNIFICATIVO

Sefarad (Allí/Entonces II): Conspiración y Asesinato

A pesar del vacío inicial del v. 5, interpretamos que es en Sefarad donde se despiertan los odios y las conspiraciones que conducirán a los enigmáticos «*Bēnē Sūrāh* 'los hijos de *Sūrāh*'» al asesinato del conspicuo príncipe. Ambos estados constructos incluyen sendos sustantivos procedentes de la raíz cóncava *sūr* que hacen referencia a "apartarse, desviarse" y constituyen los sujetos de dos verbos cuyas connotaciones de envidia y de conspiración nos permiten identificar rápidamente en nuestro imaginario la imagen del pérfido instigador. Las formas intensivas de ambos versos aportan los matices complementarios a la construcción de la conducta (y, por ende, del carácter) del personaje colectivo: la raíz *lamed* 'alefa' adoptando la forma *pi'el qinē* traducida como "envidiaron" del v. 4b define la acción de temblar a causa del enojo que produce el éxito ajeno; la consecuencia inmediata de tal acción no se hace esperar y se desarrolla en la forma *hitpa'el* del verbo paralelo «*hitnakkēlū* "planearon maldades"» (v. 5b). Del

mismo modo que el poeta incidía en las impecables acciones del protagonista, insiste ahora mediante paralelismos en la antitética actuación de los personajes: frente a la potencia del *consejo* y la *fuerza* de Mošeh que beneficia a sus próximos, los rebeldes maquinadores envidian a Mošeh; frente a la potencia del *poder*, la *gloria* y las *riquezas* que Mošeh había acumulado gracias a su conducta ética y generosa, los *bēnē Sūrāh* conspiran contra Mošeh. Completamos la imagen escenográfica de la segunda unidad temática en la que los personajes atrapados por los celos y la insatisfacción al compararse con su noble y ejemplar *alter ego* son incitados por la envidia a confabular. La situación de inferioridad del individuo victimado respecto al conjunto opresor, cuya supremacía numérica se manifiesta en la pluralidad de los sintagmas nominales y de los verbos, aumentan la simpatía en quien observa, escucha, lee, imagina el progreso de los acontecimientos. Aumenta la tensión dramática.

Mediante una elipsis el compositor nos priva de conocer el desenlace exacto de la escena ofreciendo como único elemento catártico las dos imprecaciones / maldiciones —la primera de ellas incompleta— del v. 6 que anticipan una muerte que será confirmada en el v. 7: «*lě-šimāmōn tihyeh, wē-hargāw yeḥezû šārāh* “[...] En consternación / se convierta y sus asesinos visionen reveladoramente estrechez angustiosa.”». La fecha numérica del fallecimiento es resumida dentro del mismo v. 7 en un segundo complemento circunstancial temporal que remite a tiempos proféticos bíblicos de cólera divina «*bē-yôm ebrāh* «en día de ira».

TERCER BLOQUE SIGNIFICATIVO

Ēden: el Más allá y el Después

Finaliza la composición el poeta como si quisiera olvidar (que olvidásemos) la tragedia acontecida *allí* y *entonces* mediante dos imperfectivos que remiten a un tiempo y a un lugar también alejados del *aquí* y *del ahora* del primer verso: «[...] *nafšō bē-gan Ēden / tihyeh wē-yitkkāseh kēsūt ōrāh* “[...] Su nefes en el jardín de Edén / esté y se cubra con cubierta de luz!”». Aunque es expresado de manera breve, el verso 8 constituye el tercer bloque significativo y última parte del poema. En este verso vuelve a retomar el protagonismo la individualidad y la esencia de nuestro singular héroe epigráfico, pero en forma de la esencia última del hombre, esto es, su *nefes* “alma”. Esta vez la suavidad y el silencio de la repetición de las vocales medias en combinación ya precedidas, ya seguidas de la brevedad del *šewā*’ junto al acento prosódico yámbico y anapéstico que conferirían su ritmo desde el principio animan con movimiento ascendente el *estar el alma* de Mošeh «*bē-gan’ Ēden* “en el jardín de Edén”». En ese lugar más allá, en el último complemento circunstancial poemático, en el jardín de *Ēden*, y mediante una políptoton metafórica, será donde un alma *se cubrirá con un manto de Luz*. El enojo y la impotencia ante la inadecuación estrecha y oscura de la tumba como lugar atesorador del comienzo de la narración desaparecen ante la amplitud calmada y luminosa de los deseos que concluyen el poema. Y es

que ha llegado a un espacio y tiempo relacionado con lo divino y, por tanto, su alma ya puede hallar reposo al amparo del reino de la Luz.

CONCLUSIONES

A tenor de lo expuesto, podemos concluir brevemente que la composición epigráfica funeraria analizada presenta una estructura anclada a un espacio y a un tiempo intertextuales que remiten a una espacialidad y a una temporalidad insertas en un marco más amplio dado por su contexto histórico y cultural y, por tanto, puede constituir una excelente vía de acceso al conocimiento no solo de una historia biográfica particular y concreta de un individuo, sino de una serie de aspectos y valores socioculturales de toda una comunidad para la que la conducta moral y ética conlleva una clara recompensa en la vida terrenal y, a pesar de los avatares que dicha vida terrenal pueda traer, una recompensa posterior en el más allá.

BIBLIOGRAFÍA

- Assis, Y. T., «Respuesta Rabínicos y Cartas Reales: fuentes para el estudio de la historia de los judíos en la Corona de Aragón», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, vol. 6, 1993, págs. 363-376.
- CANTERA BURGOS, F. Y MILLÁS VALLICROSA, J. M., *Las inscripciones hebraicas de España*, Instituto Arias Montano CSIC, Madrid, 1956.
- Feliu, E., «Quatre notes esparses sobre el judaisme medieval», *Tamid*, núm. 2, Barcelona, 1998-1999, págs. 81-122.
- Izquierdo Benito, R., «Los judíos de Toledo en el contexto de la ciudad», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, vol. 6, 1993, págs. 79-102.
- Monsalvo Antón, J. M. *Teoría y evolución de un conflicto social. El antisemitismo en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1985
- Ray, J. *La frontera sefardí. La reconquista y la comunidad judía en la España medieval*, P. Sánchez León (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- De Los Ríos y Serrano, J. A. *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid, 1848.
- Zumthor, P., *La medida del tiempo*, Madrid, Catedra, 1994.

CAPÍTULO 31

Ruptura y ocaso de la Suiza de América: el punk como resistencia en la generación contracultural de los 90 en Uruguay

MAURICIO CHEGUEM RIANI
Universidad de Salamanca

Visité a Idea Vilariño en su casa en Montevideo en 2001 cuando pude conocer Uruguay (apenas dos días) gracias al Premio Alfaguara. Montevideo estaba vacío y frente a las puertas cerradas de casas y edificios, hombres y mujeres veían fijamente el horizonte desde el malecón como si con la fuerza de su mirada imantaran a una nave que llegara a embarcarlos para llevárselos. Montevideo me pareció bello y triste. Anacrónico también. Helena y Eduardo Galeano, ausentes (en España o en Estados Unidos, no sé) mi imaginación los suspendió en el tiempo, como a Uruguay, el más europeo de los países de América Latina, suspendido entre Europa y América Latina, suspendido como una pompa de jabón entre el pasado y el futuro, suspendido como un paraíso perdido.

ELENA PONIATOWSKA

Durante la primera mitad del siglo xx Uruguay fue un auspicioso laboratorio político y social anclado en el Cono-Sur americano. Las leyes liberales de principio de siglo fueron la base principal para la construcción de un temprano Estado de Bienestar. La explosiva inmigración alimentó una ideología liberal pocas veces conocida en Latinoamérica. Este período histórico es el que le da el rótulo de «Suiza de América». Eric Hobsbawm en *Historia del siglo XX* asegura

que Uruguay fue tal vez la única democracia real del continente¹. Sin embargo este proyecto eclosionó; transcurrida las décadas de los 60 y 70 el país ingresa en el colapso económico, la inestabilidad política y una dolorosa fractura social: era —efectivamente— el preludio de las dictaduras militares del Cono-Sur.

El presente análisis tiene como objetivo identificar las estéticas punk y de resistencia en el proceso de la postdictadura o la transición uruguaya; es decir: entre los años 1985 y 1999. Esta aproximación tiene como protagonistas a la generación de los 80 y 90, también conocida como movimiento contracultural. Intentaremos comparar, por lo tanto, la dimensión político-estética de las nuevas narrativas jóvenes en la sociedad uruguaya a través de textos de Julio Inverso y Lalo Barrubia. Estamos acá ante el corolario de la Suiza de América.

LOS 90: POSTDICTADURA Y NEOLIBERALISMO

La década de los 90 —a la que atenderemos especialmente— está marcada por la transición política entre la dictadura y la democracia plena. También conocida —por lo estudios culturales— como tiempos postdictadura, la presente década está marcada por tres aspectos relevantes al presente trabajo: 1) los frágiles intentos por restaurar la paz social, marcada por la instancia «postdictadura»; 2) auge y esplendor de las políticas neoliberales en materia económica y 3) aparición de estéticas neo-vanguardistas, irruptoras y posmodernas. Es en este triple marco que surge la poética punk o gótica de los mencionados escritores Julio Inverso y Lalo Barrubia.

En primera instancia debemos afirmar que los intentos por instaurar una paz social se complejizaban con el transcurso de la década, fundamentalmente por la constante desigualdad económica que crecía en el país, pero también en todo el continente americano. Eran los tiempos de mayor vigencia del neoliberalismo, consagrado por la caída del muro de Berlín y del Socialismo Real. El teórico brasileño Avelar relaciona estos dos fenómenos, postdictadura-neoliberalismo: «En América Latina la introducción de esta nueva etapa del capital fue precisamente el papel epocal que jugaron las dictaduras. De nuevo, vale la pena recordar la frase de Eduardo Galeano: se torturó al pueblo para que los precios pudieran ser libres. Si la función de las dictaduras fue la instalación de la etapa posmoderna del capital, la tarea de la escritura en las postdictaduras posmodernas será necesariamente distinta a la de las postdictaduras anteriores»².

Según el testimonio de Galeano, el neoliberalismo es la consecuencia directa de las dictaduras del Cono-Sur. Avelar asegura, a su vez, que el tiempo de

¹ E. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económico, 2011.

² I. Avelar, *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, pág. 315.

la transición es el marco histórico de la postmodernidad en la región. Una vez planteada la relación postdictadura y neoliberalismo debemos completar la tríada con el concepto de postmodernidad. Según Avelar esta tríada es la base político-estética de la década de los 80 y 90. Debemos entender aquí postmodernidad en el sentido que le otorga Jameson, aquella fase de la historia donde el capital ha llegado a cada rincón del planeta. Esta asociación entre postmodernidad y neoliberalismo se funde en la cultura uruguaya a instancias de la postdictadura. Es en este complejo esquema de finales de siglo donde se propagan las estéticas punk, como modo de resistencia a la ausencia de un proyecto político propio a merced de un capitalismo totalizador y vociferante. Naomi Klein señala en el mismo sentido: la nueva etapa del capital —como apunta Avelar— ingresa en la cultura latinoamericana a instancias de la postdictadura. La visión de una nueva dictadura de masas, regida por el capital económico internacional, despierta en los escritores uruguayos un rechazo generalizado. Julio Inverso, poeta emblemático de los 90, resume la década de este modo:

Estábamos entrando de llena en la era Peñarol, la manga callejera, el HIV, las drogas bobas, sin psicodelia, la acelerada y pestilente televisión poluída, los shoppings, la mano enguantada que roba y después nada queda claro, el consumo masivo de lexotán, el movicom y los neogurúes, el rock recatado e insulso, la ebriedad multiplicada, los políticos cada vez más truchos, el fin de las utopías, la gente hablando sola por la calle, el arte visto como artículo suntuario, inaccesible, el derrumbe moral, el ensanchamiento escandaloso de los cinturones de miseria, los discursos inconsistentes, los asesinatos de menores por la policía, la locura y el miedo, los suicidios, el descreimiento. El infierno³.

En la escritura de Inverso podemos detectar —como en círculos del infierno— el complejo paradigma de finales de siglo donde se propagan las estéticas punk, como modo de protesta a la ausencia de un proyecto político propio a merced de un capitalismo incontrolable. Es en este nuevo contexto de postmodernidad donde los artistas uruguayos intentan superar las heridas de la dictadura. Esta visión pesimista de la realidad nacional, abocada a la ruina y al «derrumbe moral» es el espacio propicio para la emancipación de nuevas estéticas de resistencia, desconformidad y neo-vanguardia.

MOVIMIENTO CONTRACULTURAL 80 Y 90

Llamada por el desengaño, por la confirmación de la caída del proyecto político, la juventud de los 90 representó un reto para las autoridades políticas pero también para todo el campo cultural. A través de manifestaciones urbanas, *performances* y otras intervenciones los artistas conformaron una red de protestas

³ J. Inverso, *Papeles de Juan Morgan*, Montevideo, Estuario Editora, 2011, pág. 121.

que llegaba a todas las artes y todos los sectores urbanos del Montevideo de finales de siglo. Este proceso de renovación en los cuadros culturales se vivió con una inusitada violencia en la historia uruguaya. Los jóvenes artistas, congregados en los bajos-fondos de la capital uruguaya, reclamaban una transformación necesaria en la política pero también en la estética nacional. Estamos aquí ante un enfrentamiento generacional sin precedentes. Hugo Achugar, crítico cultural, señala:

El oficialismo de izquierda, por su parte, apuesta al realismo y no sabe qué hacer con la insurgencia de algunos jóvenes. Desconoce la cultura que no encaja en su modelo, descubre a Sting por su trabajo a favor de los desaparecidos, intenta aceptar al rock nacional pero sigue condenando el imperialismo cultural sin mayor análisis y se encierra en un gueto político-estético [...] Celebra el testimonio y la novela no ficcional pero se desconcierta con ciertas formas de la nueva vanguardia. Tiene un discurso populista y pluralista pero a la hora de antologizar poesía, rechaza la producción de un sector de la creación nacional por 'feísta' refugiándose en valores casi decimonónicos⁴.

En este sentido, jóvenes artistas de todas las disciplinas (literatura, arte plástica, cine y danza) comenzaron por aquellos años una movida callejera que apuntaba contra la hegemonía política (heredera de la dictadura) y contra la hegemonía cultural (aquella izquierda oficial que señala Achugar). Estas manifestaciones dieron origen a la brigada callejera *Tristán Tzara*, comandada por grafiteros que exponían su arte-protesta por los muros de Montevideo. Algunos rezaban: «VOTÁ A NADIE, NADIE TE DA PELOTA»; o aquella emblemática frase que escribieron en la pared de la Cinemateca en protesta hacia su director: «MANOLO SINIESTRO STALINISTA BASTA DE WADJA QUEREMOS ANDY WHARHOL»⁵.

A su vez, la movida contracultural dio origen a uno de los largometrajes más significativos de la época: *Mi mamá era punk* de Guillermo Casanova. En este documental de 40 minutos podemos apreciar los disturbios provocados por los jóvenes en las calles de aquella época: los grafitis de la brigada de artistas, el lanzamiento de bombas molotov en las esquinas del Palacio Legislativo y las protestas subversivas contra las redadas de la policía. En este documental podemos ver a una joven Lalo Barrubia —una de las escritoras más consagradas en la actualidad— arremetiendo contra el país y contra su gente.

En una novela posterior, pero ambientada en los 90, *pegame que me gusta*, la narradora arremete con la misma virulencia punk que deja percibir en el documental:

Creí que nunca me pasaría. Me hice mujer gracias a la ilusión de poder destruirlo todo. Incluso el amor, ese vicio pequeñoburgués de apearse a otro

⁴ H. Achugar, *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 1994, pág. 50.

⁵ J. Inverso, *Papeles de Juan Morgan*, Montevideo, Estuario Editora, 2011, pág. 11.

y establecer una relación de poder, como me había pasado con Jota. Creí que podía ir por el mundo pateando y apedreando todo lo que fuera injusto, o sea todo, desde el estúpido sentido del progreso al estúpido feminismo, una lucha en esencia innecesaria, casi patética, reivindicar derechos que se tienen por naturaleza. Tomáelos y dejate de joder. Crecí rompiendo cadenas que volvían a cerrarse delante de mí y por eso romper no tenía un sentido, un objetivo, solo era el grito aislado de alguien que pretende una pureza moral que no existe⁶.

Esta propuesta estética de ruptura, como es el caso de la neo-vanguardia o el punk, conlleva en la movida contracultura una reformulación del *ethos* artístico. Aquí surge, por lo tanto, la ruptura con las generaciones pasadas; puesto que la propuesta cultural de los jóvenes no era meramente estético, sino fundamentalmente ético. Este *ethos* no es otro que el del punk, el de las rupturas: lo contestatario e intransigente. Las filiaciones políticas se acercaban al anarquismo, como respuesta a la vacuidad del proyecto político. A diferencia de las generaciones pasadas, acá no hay una propuesta de construir, sino más bien una respuesta de destruir o deconstruir. Es un nuevo *ethos* que purga por una nueva balanza del capital simbólico. La base del enfrentamiento generacional pertenece, más que a lo estético, a lo ético. Aquí el punk juega un rol fundamental, como estética de resistencia y como marca de una ética categórica pero fundamentalmente anti-normativa.

Esta postura intransigente (como nueva configuración del *ethos*) tenía una relación esquivada con la política. Contrario a los paradigmas del *Boom* o del *Postboom*⁷, hay en esta nueva generación una resistencia al compromiso político partidario. Nuevamente en *pegame que me gusta*, Lalo Barrubia ilustra en este sentido: «Claro que era difícil ser anarquista en los noventa. Siempre fue duro ser anarquista, pero entonces se había convertido casi en una lucha sin esperanza, en un asunto de principios por los principios mismos»⁸.

Esta ética de la resistencia, años después de la dictadura, se conforma ante «un estado de excepción [neoliberal] permanente»⁹. Mientras los escritores del *Postboom*, como Galeano y Benedetti, protestaban desde las revistas nacionales e internacionales; la nueva generación de artistas tomó la calle como resistencia tangible y real contra las nuevas políticas de Estado. Es en este momento estético-

⁶ L. Barrubia, *pegame que me gusta*, Montevideo, Criatura Editora, 2013, pág. 50.

⁷ Donald Shaw asegura sobre este punto: «El otro escenario es totalmente distinto. En este segundo caso se veía el posboom como un movimiento arraigado en la nostalgia de la comunicabilidad. Los narradores serían más o menos “comprometidos” y se dirigirían a un público en el que hay cierto consenso acerca de la comprensibilidad de la realidad y acerca de la existencia objetiva de un mundo al que el lenguaje puede referirse sin problematizarlo excesivamente. Todo eso nos llevaría a un nuevo tipo de realismo, cimentado en algunas presuposiciones colectivamente aceptadas acerca de significados, verdades e ideales de justicia y libertad». Véase D. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Cátedra, Madrid, 2005, pág. 367.

⁸ L. Barrubia, *pegame que me gusta*. Montevideo, Criatura Editora, 2013, pág. 160.

⁹ W. Benjamin., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Contrahistorias, 2005, pág. 22.

político —es decir: las resistencias punks— donde se encuentran los escritores de los 90. Abanderados con una estética gótica (como vemos en el documental de Guillermo Casanova) los jóvenes de la movida contra-cultural no buscan un proyecto político, sino más bien derribar el presente, administrado por el capital financiero internacional.

ESTÉTICAS PUNK

Podemos advertir diferentes sub-géneros que surgen de este movimiento punk de finales de siglo. La proliferación de estas estéticas tiene como marco una clara «paratopía» de los sujetos (en el sentido de los personajes), los espacios y también los motivos narrativos. Hay, sin lugar a dudas, una búsqueda excéntrica de los espacios literarios.

Desde luego que este cambio, esta tensión del campo cultural, está dado por una «paratopía» inigualable en la historia literaria del Uruguay. Los antihéroes de la nueva narrativa uruguaya se encuentran en los márgenes políticos y económicos de la sociedad, de la misma manera que esta generación reclamaba pasar de la marginalidad al centro del campo literario. Los personajes en *pegame que me gusta* de Lalo Barrubia se intercalan entre drogadictos, artesanos ambulantes y vagabundos; figuras apátridas que deambulan por las fronteras de Montevideo. Fernando Aínsa sostiene que en esta época «El desencanto y la resignación invitan a ponerse a un “lado de la sociedad”; la elitista automarginación de antaño, se ha convertido en una expulsión, en una marginación cruenta»¹⁰. Esta exclusión marca el recorrido de las narrativas punk de los 90.

Podemos advertir tres subgéneros de esta «paratopía» en la nueva narrativa uruguaya. En primer lugar el «realismo sucio» que, heredero de William Burroughs, el bit norteamericano, parecía ser la estética ideal para esta nueva ola generacional. Aquí encontramos la literatura periodística de Gustavo Escanlar; pero también una novela emblemática de los 90 en esta línea: *Zafiro (Yo solo quería ser el cantante de una banda de Rock and Roll)* de Gustavo (Maca) Wajcichowski. En esta novela hay un retrato fiel del ambiente de la época: los asuntos interartísticos comienzan a poblar los tópicos literarios. En este sentido las líneas entre música y literatura cada vez se hacen más difusas; esto solo es posible a partir de la nueva estética punk que unificó la experiencia estética de la época.

Por otro lado, como una nueva vertiente del punk, surge un romanticismo gótico ya entrados los 90. Aquí fundamentalmente aparece la obra poética de Julio Inverso. Esta vertiente del «neoromanticismo» oscuro cobra fundamental vida a través de estos procesos culturales. En «Morgan, inmortal» Inverso hace fama de su malditismo: «La novia de Morgan objetó que los editores no entienden

¹⁰ F. Aínsa, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2002, pág. 131.

nada y que muchísimo menos iba a entender la poesía “gótica” de su novio»¹¹. La poética de Inverso se encuentra en las líneas de la resistencia uruguaya.

Finalmente, años después, surge una variante «tercermundista» del ciberpunk: la novela *Trushpunk* de Ramiro Sanchiz. En un futuro distópico, un escritor uruguayo busca un nuevo tipo de drogas que pretende revolucionar sociedades enteras. Esta variante tecnológica del punk demora diez años en concretarse en el país, pero dicha narrativa continúa las estéticas de resistencia de finales de siglo xx.

CONCLUSIONES

Las décadas de los 80 y 90 estuvieron marcadas por la inestabilidad política, la profundización de las políticas neoliberales y la explosión de movimientos culturales contestatarios. En el marco del período de la postdictadura en América Latina, encontramos en Uruguay un movimiento urbano-artístico capaz de representar una resistencia estético-política ante el inminente desgaste del proyecto nacional a merced de una agenda capitalista global.

Los movimientos urbanos de los 80 y 90 estaban cruzados por una estética punk, tanto en la literatura, el cine-documental como en la poesía «performática». La batalla por el campo cultural había generado un movimiento estético anti-hegemónico política y culturalmente. Este nuevo *ethos* se gestó ante el ocaso y la ruptura de la Suiza de América, ante el vaciamiento absoluto de un proyecto político que despertó una virulencia inusitada en las obras artísticas y en las manifestaciones callejeras —ambas— cada vez más cercanas y en estrecha relación.

El desprecio por las clases dominantes del campo político, económico y cultural, motivó un movimiento «paratópico» en la estética nacional. La búsqueda por regiones marginales se vio motivada por una nueva concepción urbanística, exclusiva y de denuncia: la literatura uruguaya «se ha convertido en una expulsión, en una marginación cruenta»¹².

La estética punk por lo tanto ayudó aquí a un desplazamiento del foco de interés hacia los márgenes económicos y sociales como podemos ver en la literatura de Lalo Barrubia y Julio Inverso. En el marco del realismo sucio, la narrativa irruptora y postmoderna, el movimiento punk en la literatura se convierte en el eje contestatario fundamental y de resistencia para la generación que hoy en Uruguay goza del presente capital simbólico.

¹¹ J. Inverso, *Papeles de Juan Morgan*. Montevideo, Estuario Editora, 2011, pág. 27.

¹² F. Aínsa, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2002, pág. 131.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

- BARRUBIA, L., *pegame que me gusta*, Montevideo, Criatura Editora, 2014.
- INVERSO, J., *Papeles de Juan Morgan*, Montevideo, Estuario, 2011.
- SANCHIZ, R., *Trushpunk*, Buenos Aires, Centro Estudios Contemporáneos, 2012.
- PONIATOWSKA, E., «Esencial y desesperada. Entrevista con Idea Vilaríño», *La Jornada semanal*, núm.492, México DF, 2004, pág. 27.
- WAJCIECHOWSKI, G., *Zafiro: yo solo quería ser el cantante de una banda de Rock and Roll*, Montevideo, Estuario, 2011.

Fuentes Secundarias

- ACHUGAR, H., *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 1994.
- AÍNSA, F., *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2002.
- AVELAR, I., *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- BENJAMIN, W., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Contrahistorias, 2005.
- HOBBSAWM, E., *Historia del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económico, 2011.
- SHAW, D., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Cátedra, Madrid, 2005.
- KLEIN, N., *La doctrina del «shock»: el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós, 2007.

Filmografía

- CASANOVA, G., *Mi mamá era punk*, Montevideo, 1988, <https://www.youtube.com/watch?v=l822azA0cXg>.

CAPÍTULO 32

Vicente Quirarte y la «sociudad»: el poeta peatón

IGNACIO BALLESTER PARDO

Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN

Vicente Quirarte (Ciudad de México, 1954) es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 2002. Dirigió la Biblioteca Nacional entre 2004 y 2008. Acaba de ingresar en El Colegio Nacional y, además de escribir, da clases en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde se doctoró en 1998. Entre sus obras, destacan: su poesía reunida en *Razones del samurai* (2000), su tesis *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)* (2001), su libro de relatos *Amor de ciudad grande* (2011) y sus prosas *Enseres para sobrevivir en la ciudad* ([1994] 2012). Es un poeta que camina la ciudad; es decir, mantiene un contacto directo con su superficie, penetrando incluso en ella. Así lo prueba su libro *Enseres para sobrevivir en la ciudad*¹, donde se refiere al superhéroe, uno de los personajes que caracterizan su poética:

Como el Hombre Araña en sus excursiones nocturnas, entendí que caminar la ciudad es distinto a caminar en ella, a caminar por ella. La ausencia de preposición era como la ausencia de red protectora para mitigar la caída. Correr la ciudad es vivirla de otra manera, es poseerla como si su cuerpo no hubiera pertenecido antes a nadie.

¹ V. Quirarte, *Enseres para sobrevivir en la ciudad*, Colombia, Luna Libros, 2012 (1.ª ed. de 1994), pág. 36.

La relación entre literatura y espacio urbano es común en México. Su capital resulta escenario, sobre todo, en el género narrativo. Sin embargo, aquí el poeta es peatón, horizontal y verticalmente. Del mismo modo que contextualiza su obra atendiendo al palpito de la calle, como si de un termómetro se tratara, también viaja y se integra en el transporte suburbano, en lo escatológico, en la noche, en la soledad entre la muchedumbre.

Uno de los pocos trabajos dedicados de forma específica a Vicente Quirarte se encuentra en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, donde Marta Piña Zentella publica en 2008 su artículo «Trazo urbano en la obra de Vicente Quirarte». Partimos, pues, de dicho estudio para actualizarlo con la obra del poeta peatón.

La obra de Vicente Quirarte ofrece, entre otros, cuatro temas (ciudad, sociedad, suciedad y suicidio) que, según nuestra interpretación del espacio urbano y mexicano que el poeta nos presenta, reunimos con el neologismo «sociudad». Si seguimos esta nomenclatura, nos referiremos a la presencia del bestiario en la poesía sobre la ciudad como «zoociudad» (una metrópolis animal).

Además del origen del término por la agrupación de estos cuatro temas quirartianos, «sociudad» responde también a la unión del prefijo «so» («sub», por debajo de) y del espacio urbano por antonomasia: la ciudad, que nos coge (en el sentido americano) y nos acoge.

CIUDAD

Ramón López Velarde (1888-1921) —el que para muchos es el mejor poeta de México— ya trazaba estos cuatro pilares en su poema «El sueño de los guantes negros», de *El son del corazón* ([1919-1921] 1932). Sus primeros versos forman parte de la tradición: «Soñé que la ciudad estaba dentro/ del más bien muerto de los mares muertos»². Otros poetas de los que Quirarte hereda este mapa versal son Efraín Huerta (1914-1982), Elva Macías (1944) o, más recientemente, Samuel Noyola (1965) y Luigi Amara (1971), entre muchas otras voces.

Rubén Bonifaz Nuño dirigió la tesis doctoral que Quirarte publicó en 2001 con el título *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*. En ella recrea la historia de Ciudad de México a partir de las personalidades (escritores, arquitectos, políticos...) que marcaron los enclaves temporales más importantes de las calles a las que actualmente dan nombre. La función de la literatura, desde sus orígenes, es fijar por escrito lo que es importante para una comunidad; y Vicente Quirarte logra recoger en este ensayo histórico los hitos que durante un siglo y medio configuraron la esencia de los mexicanos: la calle.

Por otra parte, el chilango dedica una serie de poemas a algunas plazas y lugares emblemáticos de Ciudad de México en su poemario «Calles», que aparece

² R. López Velarde, *El son del corazón*, México, Bloque de Obreros Intelectuales, 1979 (1ª ed. de 1971), págs. 205-206.

en la recopilación de textos que lleva a cabo en *Nombre sin aire* (2004): el cine es el escenario en el poema «Elogio de la calle» y en «Cine Máximo»; la noche y las clases bajas («estibadores» o «prostitutas») en «Viejo centro» y en la prosa poética de «Trenes en la noche»; la lluvia en «La diosa y los vándalos»; y el alba en «Ritual del navegante».

Si Praga no se entiende sin Kafka, si Dublín no es lo mismo sin Joyce, si París se disfruta más tras leer a Baudelaire, o si Madrid se avergüenza con Larra..., podemos decir que Ciudad de México se perfora con Vicente Quirarte³. Cada una de sus palabras estructura versos que semejan *peseros*, estrofas que parecen cuadras, narrando acciones o lugares que están intrínsecamente relacionados con Distrito Federal, «en el cuaderno a cuadros/ donde los edificios /con letra de niño escriben sus mayúsculas»⁴. La ciudad para Vicente Quirarte es insomne. De igual modo, el poeta es nictálope: ve mejor de noche que de día. El ritmo de sus calles, aun sin peatones, no descansa. Además, es al anochecer cuando la iluminación (pese a ser escasa todavía) aporta un juego mágico de luces y sombras que enriquece más si cabe este ecosistema.

Ejemplo de la sociedad en la ciudad es el poema «Pasaje Zócalo-Pino Suárez»⁵ que Quirarte dedica a la ruta de metro que conecta con el centro histórico, la antigua Tenochtitlán, presente en el libro *Como a veces la vida* (2000):

Bajo humo y cieno las piedras permanecen:
solo de ellas es el canto insumiso del pasado.
En Pino Suárez y San Salvador llega la lluvia.
Las dos torres de catedral naufragan, a lo lejos.
*Ni bajo la lluvia*⁶ somos todos iguales:
cámara en mano, los turistas corren
al aire acondicionado de este autobús
del largo de la cuadra.
Las parejas besándose en las bancas
coinciden en la misma puerta
del mismo miserable hotel de paso.

Pero no nos quejamos, ciudad, amor mío,
aunque hoy sea domingo y fin de quincena para colmo

³ En la entrevista que le realizamos al autor en 2013, Quirarte prioriza el espacio urbano en su obra: «Mi primer poema publicado lleva por título “Elogio de la calle” que después tomé para mi biografía literaria de la Ciudad de México. Desde los poemas de mi primer libro, *Teatro sobre el viento armado* [publicado el mismo año que *Calle nuestra*, en 1979], la ciudad es territorio para el encuentro, la confrontación, el deseo, la pérdida y el triunfo, el ejercicio de la soledad y la camaradería. En el texto introductorio a mi libro *Amor de ciudad grande* procuro dar respuesta a tal pasión».

⁴ V. Quirarte, *Nombre sin aire*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pág. 47.

⁵ V. Quirarte, *Como a veces la vida*, Valencia, Pre-Textos, 2000, págs. 139-141.

⁶ Las cursivas son nuestras.

y hasta los boletos del metro estén mojados.

[...] Por estas mismas calles caminó un hombre
que nadie sabía si iba o si venía
(Lo único cierto es que iba de regreso
cuando otros –que nunca llegarían– apenas iban),

[...] Yo solo tengo una moneda y marco tu teléfono
sin saber si la ropa mojada es por la lluvia
o por las ganas de llorar,
de orinarse encima de todo,
cual borracho.

Estos versos de domingo lluvioso plasman el ambiente sucio con «humo y cieno», y prima lo social —de la ciudad en este caso— sobre el amor —motivo secundario, al cual apenas se le da importancia—: «Las parejas besándose en las bancas/ coinciden en la misma puerta/ del mismo miserable hotel de paso». La reiteración del adjetivo «mismo» muestra la cotidianeidad del momento, efímero por tratarse de un lugar de paso, como el del poema «Hotel Ivanhoe». El amor refuerza la relación del poeta con la ciudad, personificándola en el verso «Pero no nos quejamos, ciudad, amor mío». Los juegos de palabras, en este caso con el verbo de desplazamiento (ir, llegar) también son características que se repiten en la obra de Quirarte: «(Lo único cierto es que iba de regreso/ cuando otros –que nunca llegarían– apenas iban)». El poeta peatón: «este andariego poeta que, desde siempre, intuyó a la urbe como un ente orgánico»⁷.

Recientemente, la UNAM ha publicado una antología con los textos (en prosa y en verso) que Vicente Quirarte ha escrito sobre la ciudad: *Fundada en el tiempo. Aires de varios instrumentos por la Ciudad de México* (2014).

SOCIEDAD

Quirarte retrata a los ciudadanos del Distrito Federal, entre otras manchas urbanas. Lo hace de una forma peculiar y actual, consciente de los intereses que nos mueven y nos conforman en este siglo; pero sin desatender los modelos clásicos. Estamos, pues, ante «peatonautas» (en palabras de Ramón Carrillo). La cámara fotográfica capta la vida metropolitana en «Conjunto de lesiones»⁸:

Señor mi Padre,
ahora Martín tan niño y tan mi viejo:

⁷ M. Piña Zentella, «Trazo urbano en la obra de Vicente Quirarte», en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 14, núm. 36, México, Eón, 2008, pág. 26.

⁸ V. Quirarte, *Como a veces la vida*, ob. cit., págs. 41-44.

a la salida de la mezquita azul,
 un niño me ofreció una colección de fotografías
 donde Estambul brillaba
 como peces de jade.
 Eran joyas humildes y lujosas
 como la voz que desde los minaretes
*galvaniza los cielos con la tierra*⁹.
 Me regaló en su compra
 un viejo acordeón de postales,
 como las que tú comprabas en tus viajes
 y siempre terminabas por no enviar.
 [...]
 Nunca compraste una cámara fotográfica,
 pero de haberlo hecho, los productos
 no hubieran transmitido
 el fervor y temblor de tus palabras.
 Yo compré mi primera cámara
 el 13 de marzo de 1980,
 la misma mañana en que firmaste *Martín Quirarte*
 en la lista de asistencia
 de la Facultad de Filosofía y Letras
 donde diste tu clase. A la salida
 te tiraste de un puente. Para otros,
 era aún el café rutinario y sorprendente
 o tocar a su amante,
 [...]
 (Conjunto de lesiones, dijo la autopsia.)

Esta historia puede contarse de varias maneras.
 Pero la cámara que compré ese día
 me obligó a mirar el mundo de otra forma.
 [...]
 Y como he tomado con mi cámara
 imágenes que me han hecho uno con el mundo,
 solo hoy reúno valor para registrar,
 en mi cámara oscura,
 la última imagen que mamá tuvo de ti,
 cuando te vio alejarte rumbo al patíbulo,
 con una mano en el bolsillo de tu saco
 herido por todas las arrugas,
 con el corazón que ninguna plancha
 era ya capaz de iluminar.

⁹ La cursiva es nuestra.

Pese a la tristeza de la noticia, el poeta Quirarte busca la belleza en un detalle, aparentemente nimio (la comparación de la ciudad retratada con el oxímoron de las joyas): «Eran joyas humildes y lujosas/ como la voz que desde los minaretes/ galvaniza los cielos con la tierra». Esta voz llama a la oración, al encuentro consigo y con el resto, con nosotros y con los otros, con la poesía y con la sociedad. Quirarte dibuja en el poema «Conjunto de lesiones» la sociedad que recuerda a partir del terrible acontecimiento que para él y su familia supuso la muerte (voluntaria) de su padre. Tal retrato se recupera con la memoria de la cámara fotográfica que le «obligó a mirar el mundo de otra forma». Y es que: «El álbum fotográfico no miente./ Pero la vida sí»¹⁰.

SUCIEDAD

Inke Gunia destaca la paronomasia que desconcierta a José Agustín en su novela *La tumba* (1964): «¿Suciedad?, No, sociedad»¹¹. La basura, los desperdicios, el poso estancado, lo escatológico, el semen, el orín, el sudor, las lágrimas, la saliva, la sangre..., con el tiempo, generan un mal olor rápidamente perceptible por el más «sabio» de los sentidos, por lo que nos basamos en nuestra nariz para guiarnos en la «sociudad» de México, contaminada por una ciudad que crece, obligada, verticalmente: en esa «isla rodeada de volcanes»¹².

Vicente Quirarte diferencia entre el milagro (la «sociudad») y la obligación (la suciedad) en su poema «Solo de corno inglés para George Wingertes»¹³:

Milagro del presente
 cruzar todo meteoro
 el corazón del bosque.
 Ser uno con el árbol
 y sus raíces hondas:
 al recibir el agua
 nos devuelven sus bienes
 en apretada sombra,
 en este fiel perfume.
 [...]
 Afuera los metales,
*nubes de gasolina*¹⁴,
 los ejércitos prestos

¹⁰ V. Quirarte, *Nombre sin aire*, ob. cit., pág. 40.

¹¹ I. Gunia, ¿«Cuál es la onda»? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Madrid, Vervuert, 1994, pág. 133.

¹² J. E. Pacheco, *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*, Barcelona, Tusquets, 2010, pág. 169.

¹³ V. Quirarte, *El peatón es asunto de la lluvia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pág. 114.

¹⁴ Es nuestra la cursiva.

a destrozarse el alma.
Escucha los tambores
concertar en el pecho
tu sitio en la batalla.

La suciedad que caracteriza la Ciudad de México (por la maltrecha limpieza del Estado y por la contaminación de la urbe más poblada del mundo) desaparece con el elemento natural preferido por Quirarte: «y sus raíces hondas:/ al recibir el agua/ nos devuelven sus bienes». Los desechos deshechos se advierten en la poesía que desde 1960 se viene publicando en México. En relación con la suciedad se encuentra la animalización del sujeto poético. Los perros callejeros se guiarán por los olores a maíz y a gasolina. Las hormigas serán los peatones vistos desde arriba. Igualmente, las bocas de metro serán refugio para la densidad de población y polución.

SUICIDIO

Veámos anteriormente el poema «Conjunto de lesiones», donde Quirarte describe el suicidio de su padre en 1980. Dieciocho años después, en 1998, su hermano Ignacio haría lo propio. A este último le dedica su poemario «Zarabanda con perros amarillos». Dos de sus versos concentran las posibilidades de este espacio urbano en la poesía: «La obligación de estar. Acaso ser./ El milagro de ser. Acaso estar»¹⁵. Ignacio le informó a Vicente del suicidio de su padre, Martín. De este modo lo recuerda Quirarte en «Razones del samurai»¹⁶:

A las tres de la tarde
de aquel trece de marzo,
la voz de mi hermano Ignacio en el teléfono:
«¿Puedes regresar?»
[...]
¿Padre, hubieras querido que tu primer hijo
diera la mala nueva de que ya éramos menos?
[...]
«¿Puedes regresar?» Me dijo Ignacio.
[...]
Y mientras yo pensaba que la vida
era para mí sed un mar pequeño,
te tirabas –sereno– de aquel puente
para dar comienzo a las preguntas.

¹⁵ V. Quirarte, *Nombre sin aire*, ob. cit., pág. 52.

¹⁶ V. Quirarte, *Como a veces la vida*, ob. cit., págs. 28-29.

Las preguntas no las pudo responder Ignacio, pues tomó la misma decisión que el padre de Vicente. Quirarte tiene la oportunidad de sanar la herida mediante la escritura y la (re)creación de un espacio cívico y poético «que la restaura, que la revela, que la cuida, que la reta»¹⁷.

CONCLUSIÓN

En relación con el *doppelgänger*, la bilocación o el desdoblamiento que representa el defeano en su obra, el poeta se animalizará en otros seres vivos (animales —como la ballena, el oso y el perro— o insectos —con la hormiga y el grillo—, sobre todo) para cambiar de forma y adaptarse al medio que lo recibe; por lo que la «sociedad» transita en «zoociudad» (teniendo en cuenta que el seseo del español de América no distingue fonéticamente ambos espacios peatonales). Vicente Quirarte continúa homenajeando a la ciudad que lo vio nacer. Lo hace con una serie de símbolos de la tradición patente desde Contemporáneos a José Emilio Pacheco, pasando por el maestro y director de su tesis doctoral, Rubén Bonifaz Nuño: «ha sabido desentrañar el sentido vital urbano, particularmente de la ciudad de México, a través de los autores que, como él mismo señala, la han construido al escribirla»¹⁸. En definitiva, la poesía de Vicente Quirarte sugiere un espacio cuatridimensional basado en dos pares de pilares que responden a las constantes temáticas que el poeta mexicano hereda y renueva de la tradición literaria de México: ciudad, sociedad, suciedad y suicidio. La casa como ciudad pequeña o como personaje femenino son otras formas que adquiere la urbe en esta ubre: una ciudad luperquiana que nos amamanta y nos devora. El personaje viandante que advertimos en Quirarte recoge el vagabundeo del *flâneur* de Charles Baudelaire y la elegancia del dandi Francisco Zarco, pero participa de forma activa, como si el ritmo de su versolibrismo nos guiara a la manera de un GPS cívico, social, sucio y suicida.

BIBLIOGRAFÍA

- BONIFAZ NUÑO, R., *De otro modo lo mismo*, México, FCE, 1996 (1.ª edición de 1979).
- CARRILLO, R., «Brevísima y veloz presentación del peatonauta», *Casa del tiempo*, núm. 8, septiembre, 2014, págs. 31-33, http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/08_sep_2014/casa_del_tiempo_eV_num_8_31_33.pdf (consultado el 27-02-2016).
- CELORIO, G., *México, ciudad de papel*, Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua & respuesta de Clementina Díaz y de Ovando, México, UNAM, 1997, <http://www.elem.mx/obra/datos/7287> (consultado el 23-08-2016).

¹⁷ G. Celorio, *México, ciudad de papel*. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua & respuesta de Clementina Díaz y de Ovando, México, UNAM, 1997, en línea.

¹⁸ M. Piña, ob. cit., pág. 23.

- GUNIA, I., *¿«Cuál es la onda»? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Madrid, Vervuert, 1994.
- LÓPEZ VELARDE, R., *El son del corazón*, México, Bloque de Obreros Intelectuales, 1932 (1ª ed. de 1919).
- PACHECO, J. E., *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- PIÑA ZENTELLA, M., «Trazo urbano en la obra de Vicente Quirarte», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 14, núm. 36, México, Eón, 2008, págs. 23-29.
- QUIRARTE, V., *Calle nuestra*, México, UNAM, 1980.
- *El peatón es asunto de la lluvia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- *La ciudad como cuerpo*, México, Institución de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), 1999.
- *Como a veces la vida*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México. 1850-1992*, México, Cal y Arena, 2001.
- *Nombre sin aire*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- *El poeta en la calle*, México, Ediciones Sin Nombre, 2005.
- *Amor de ciudad grande*, México, FCE/ UNAM, 2011.
- *Enseres para sobrevivir en la ciudad*, Colombia, Luna Libros, 2012 (1.ª edición de 1994).
- *Fundada en el tiempo. Aires de varios instrumentos por la Ciudad de México*, México, UNAM, 2014.

CAPÍTULO 33

El fútbol como memoria sentimental del extrarradio en *La inmensa minoría* de Miguel Ángel Ortiz

DAVID GARCÍA CAMES
Universidad de Salamanca

El fútbol, cuando es juego todavía, representa una cuestión de equilibrio en el espacio. Encontrar la línea de pase, reanudar el encuentro desde el círculo central, tratar de provocar un saque de esquina en el último minuto. El juego, separado de la realidad cotidiana, se revela siempre a partir de su particular geometría. Perseguir las diagonales del delantero centro cuando busca la espalda de los centrales, insistir con un balón en profundidad, mantener el dibujo táctico del entrenador. El juego será tanto más bello cuanto más se ofrezca como un ejercicio de tiralíneas. Llegar por fin al área contraria, sortear al portero, introducir el esférico tras la línea de meta con un levísimo toque. El fútbol se nos antoja una forma cuyo trazado se renueva de forma incesante: «Las líneas así creadas a lo largo del encuentro, de una variedad extraordinaria e imprevisible, se superponen a las fijadas en el terreno, lo suplantando en nuestra mente y el resultado de sus combinaciones viene a revelar la radiografía total del partido»¹. Si lo contemplamos apenas como una actividad lúdica, si dejamos de lado las mezquindades del negocio y el fútbol moderno, el balompié no es otra cosa que una sucesión de movimientos en un rectángulo de juego. Para que el juego sea tal, siguiendo a Roger Caillois, es preciso considerarlo «una ocupación separada, cuidadosamente aislada del

¹ J. Peñate Rivero, «Fútbol y literatura: juego entre líneas», *Versants: revue suisse des littératures romanes*, núm. 40, 2001, pág. 112.

resto de la existencia y realizada por lo general dentro de límites precisos de tiempo y de lugar»². El espacio del juego tiene que ser autónomo, generar sus propios códigos, mantenerse al margen de la realidad. El juego crece así como una ciudad invisible, cercado por una frontera que no puede traspasarse, donde resulta imprescindible respetar los límites de tiempo y de lugar para no terminar expulsado. Como afirma Johan Huizinga, «se demarca, material o idealmente, un espacio cerrado, separado del ambiente cotidiano. En ese espacio se desarrolla el juego y en él valen las reglas»³. El fútbol, cuando es juego, cuando puede ser símbolo, se muestra como tensión entre el espacio y sus límites.

El escritor Miguel Ángel Ortiz (1982), nacido en Ciudad del Cabo de padre burgalés y madre uruguayo, ha concedido al fútbol un lugar de privilegio en las dos novelas que ha publicado hasta la fecha. En la primera de ellas, *Fuera de juego* (2013), nos lleva al pueblo de Medina de Pomar para narrar las andanzas de un grupo de niños en los que el fútbol resulta parte esencial de su formación. El juego supone para ellos un continuo correcales tras un balón desvencijado, territorio íntimo y renovado que apenas precisa de un par de cajas para poder existir: «Salió corriendo y entró en la Campa. Volvió con las dos cajas de botellines de cerveza vacías. Colocó una en un extremo de la pared, contó cinco pasos y colocó la otra. —Ya tenemos portería»⁴. El escritor desarrollará en su segunda novela, *La inmensa minoría* (2014), los temas ya apuntados en su primer libro, tomando de nuevo el fútbol como motivo vertebrador⁵. En esta ocasión, Ortiz nos traslada a la Zona Franca, barrio del extrarradio de Barcelona, para contarnos el día a día de un grupo de cuatro adolescentes de clase obrera desde finales de 2009 a mediados de 2011. El libro entronca en la tradición de novelas en lengua castellana que han retratado con estética realista los barrios periféricos de Barcelona. Hablamos de la obra de escritores como Tomás Salvador, Juan Goytisolo, Francisco González Ledesma o, más recientemente, Carlos Zanón. El mismo autor nombraba entre sus influencias a autores ya clásicos como Francisco Casavella y Juan Marsé⁶. Con muchos de ellos comparte rasgos de estilo entre los que podríamos destacar el empleo de un lenguaje coloquial, un acusado sentido del ritmo, el uso de catalanismos o el predominio del diálogo como forma de sostener el pulso de la narración. Es decir, toda una serie de recursos que

² R. Cailliois, *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 32.

³ J. Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2008, pág. 35.

⁴ M. A. Ortiz, *Fuera de juego*, Barcelona, Caballo de Troya, 2013, pág. 82.

⁵ J. E. Ayala-Dip, «La realidad de un núcleo suburbano», *El País*, 10 de octubre de 2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/08/babelia/1412780859_901429.html (Consultado el 05-09-2016).

⁶ I. Martín Rodrigo, «Miguel Ángel Ortiz: “Me gusta la idea de madurar al mismo tiempo que mis personajes”», *ABC*, 14 de septiembre de 2015, <http://www.abc.es/cultura/cultura/20141230/abci-miguel-angel-ortiz-201412261359.html> (Consultado el 05-09-2016).

ayudan a dar a su prosa un marcado y trabajado carácter de autenticidad. De todas formas, quizá el referente más directo de esta novela lo encontramos en la figura de Francisco Candel, escritor que durante la segunda mitad del siglo xx consagró su obra a retratar las condiciones de vida de los habitantes de la Zona Franca. En ella dio voz y nombre a esos «otros catalanes» situados en los márgenes de la ciudad de apariencia cosmopolita y que, al fin y al cabo, son los mismos catalanes que protagonizan la novela de Ortiz. Para ir entrando en materia, para ir ocupando el terreno de juego, el propio Candel nos dejó en su novela *Han matado a un hombre, han roto un paisaje*, publicada originalmente en 1959, la siguiente descripción de un campo de fútbol: «En sus inmediaciones, a base de pisotear tierra, había surgido un abollado campo de fútbol, en donde las pelotas, debido a las desigualdades del terreno, rebotaban cual si fueran lanzadas con efecto, igual que en el billar, marcando tantos complicados, desconcertantes y geométricos»⁷.

Nos hallamos en un terruño donde la pelota nunca sigue una misma trayectoria, en un campo de tierra donde el juego resulta del todo imprevisible, en un descampado, en un solar, en lo que en América Latina se conoce como un potrero. Ese es el espacio en el que juegan al fútbol los personajes de los libros de Candel y en el que también lo harán los niños y adolescentes de los libros de Miguel Ángel Ortiz. No hablamos ni mucho menos de grandes estadios, de recintos con un césped immaculado, ni tan siquiera de césped artificial, hablamos del fútbol de la calle, del que se inventa entre amigos a la salida de la escuela, de ese juego que apenas precisa un par de mochilas para delimitar el espacio de una portería. Dice Mircea Eliade que «un *signo* cualquiera basta para indicar la sacralidad del lugar»⁸. Esas canchas improvisadas que se imaginan en cualquier terreno serán contempladas muchos años después como el escenario de un fútbol auténtico, esencial. Nos abocamos así al espacio consagrado de la infancia, lugar fijado en la memoria como metáfora de un paraíso perdido y roto: «Aquella plaza había sido nuestro estadio de la infancia: las patas de los bancos, los palos de las porterías; las baldosas, las líneas de banda»⁹, recuerda el narrador de *La inmensa minoría*. La exaltación poética del espacio de juego se presenta como una fusión entre el personaje y su entorno, símbolo que subraya la comunión con el paisaje en el que ha crecido. El escritor retornará a todos esos espacios y los moldeará a través de la palabra hasta concederles un estatuto prácticamente sagrado cuando los vuelva a descubrir y recrear desde su mirada adulta: «Todos estos lugares conservan, incluso para el hombre más declaradamente no-religioso, una cualidad excepcional, “única”: son los “lugares santos” de su Universo privado»¹⁰. Los lugares en los que hemos jugado, los lugares en

⁷ F. Candel, *Han matado a un hombre, han roto un paisaje*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988, pág. 283.

⁸ M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1981, pág. 19.

⁹ M. A. Ortiz, *La inmensa minoría*, Barcelona, Literatura Random House, 2014, pág. 18. A partir de aquí citaremos los fragmentos de este libro solo con el número de página entre paréntesis.

¹⁰ M. Eliade, *Lo sagrado...*, ob. cit., pág. 18.

que la realidad era absolutamente nuestra, intransferible y única, serán lugares a los que habrá de volver la memoria para concebirlos como parajes fundacionales de nuestra infancia, de nuestra adolescencia y de su posterior relato.

El fútbol forja un vínculo indisoluble entre los cuatro chicos que protagonizan *La inmensa minoría*: el Retaco, el Pista, el Chusmari y el Peludo. Todos ellos han crecido en el barrio, han pateado una pelota en cualquier esquina, han colgado balones «entre los zarzales de los campos de tierra o perdidos en las laderas de Montjuich» (18). El juego genera lealtades que habrán de mantenerse a lo largo de los años, su espacio resulta en efecto sagrado, expresión plena de la memoria en que los cuatro amigos se reconocen. El fútbol alumbraba para ellos un mundo separado capaz de renovarse semana tras semana. A través de la mirada del Retaco, voz narrativa que se mantiene en primer plano durante toda la novela, conoceremos la vida cotidiana de estos adolescentes que se asoman al vértigo de la edad adulta mientras deambulan por la calle Mare de Déu del Port entre chicas, porros, badulaques, clases de la ESO, horas frente a la Play y canciones de Extremoduro. Los cuatro juegan en el Iberia, equipo del barrio cuyo campo también marca diferencias con el resto: «No era fácil jugar en nuestro campo, la mayoría de equipos sufría en la tierra porque éramos los únicos que no teníamos hierba artificial» (67). Así como el terreno ayuda a resaltar el contraste con el resto de equipos de la ciudad, así el estilo de juego de cada uno de los personajes actuará como metáfora de su carácter. El Pista, líder del grupo, rebelde en el que se condensa la rabia de los excluidos de la novela, será de este modo el organizador, mediocentro que carga con todo el peso del equipo: «El Pista era el Pista. Atacaba y defendía, estaba por todo el campo. Si había que defender, era uno más; pero lo suyo era atacar» (32). El Retaco, por su parte, se definirá a sí mismo de la siguiente manera: «Siempre he jugado al fútbol y, por suerte, casi siempre de titular. No soy ningún crack, pero creo que aprovecho bien mis cualidades. Soy jugador de equipo. Peleo cada balón, corro hasta que ya no doy más de mí» (318). Ganarse el puesto, luchar por cada pelota, sobreponerse a las lesiones, mantener el impulso de atacar en todo momento. Alcanzamos a sentir de primera mano la cultura del esfuerzo que obliga a todos estos personajes a pelear para poder salir adelante, a la par que percibimos el sentimiento de grupo que se expresa a través del fútbol. El juego, entendido como una actividad incierta e improductiva, los une, los detalla y representa.

En este entorno dominado por el paro, con la crisis económica en su apogeo, la victoria de España en el Mundial de Sudáfrica durante el verano de 2010 traerá consigo un breve paréntesis de euforia colectiva. La segunda parte del libro de Miguel Ángel Ortiz se organizará en torno a los partidos de la selección en el torneo, dando «al argumento una inmediatez y una veracidad totales, un sustrato anecdótico más allá de la verosimilitud exigible a la narración realista»¹¹. La novela reivindica el derecho de los hinchas a que durante unos días la patria

¹¹ S. Sanz Villanueva, «Antihéroes de hoy», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 776, 2015, pág. 112.

sea solo y exclusivamente un equipo de fútbol: «Empezaba el Mundial y estaba tan nervioso como si fuera yo el que saltaba a la hierba. Hacía años que no se llenaba tanto el bar» (144). El fútbol se adueña del espacio, ocupando todos los rincones, creando una realidad nueva que parece borrar por un tiempo las fronteras del extrarradio donde habitan. Más allá de la guerra de banderas en los balcones, más allá de la futbolización de la realidad y del totalizador discurso nacionalista impuesto por las élites, el fútbol permite a estos chavales expresarse y construir «una pequeña patria» ligada al juego, encontrar en el fútbol un nexo con el resto de la sociedad que, por momentos, les permite abandonar y trascender los límites del barrio: «Los niños se asomaban a los balcones y saludaban a los coches. La calle era una fiesta, como un carnaval gigante, pero todos con el mismo disfraz. Fuimos a las fuentes de plaza España, donde estaba toda la peña» (187). La victoria de España en el Mundial de Sudáfrica se nos presenta así como una de las pocas válvulas de escape a las que consiguió aferrarse una población empobrecida, humillada pero necesitada de ídolos capaces de presentarse durante ese verano de 2010 como el único factor de cohesión social. La imagen de la Copa del Mundo permanecerá en la retina de los chavales como testimonio de aquel entusiasmo, de aquel verano donde la vida pudo ser maravillosa, símbolo de una victoria que, a pesar de todo, también sienten como suya: «Ninguno nos cansábamos de verla, ni tampoco la estrella dorada de cinco puntas, en lo alto del pecho, sobre el escudo. Ese verano habíamos sido los mejores del mundo y nada, por muchas mierdas que nos pasasen, cambiaría eso ya» (227).

El fútbol se integra en la memoria sentimental que los chavales construyen de su barrio como una forma posible de pertenencia. Relegados a un segundo plano de la ciudad de diseño vendida a los turistas, abocados al interminable cemento sobre el que yacen sus bloques de pisos de protección oficial, el grupo de cuatro amigos reivindicará en todo momento su origen. La Zona Franca es el espacio periférico y simbólico al que se sienten ligados, su lugar en el mundo: «Yo no hubiera querido nacer en ningún otro barrio de Barcelona. No hubiera lucido otros colores que los del Iberia. No hubiera defendido otro escudo. Me gustaba vivir allí con lo bueno y con lo malo» (48). El equipo les ayuda a mantener ese vínculo nacido de la infancia vivida en las calles, cimentado en una adolescencia marcada por la falta de perspectivas, expresado a través de la resignación pero también del orgullo. Es una identidad moldeada en los campos anegados, en las horas de entrenamiento bajo la lluvia, en el vestuario y en las charlas que siguen a los partidos, espacios donde se revela «la fundamental noción de grupo, de equipo, la mágica relación establecida entre once jugadores que deben constituirse como uno solo»¹². En el campo del Iberia estos cuatro adolescentes parecen descubrir en el juego esa función llena de sentido que «rebase el instinto inmediato de conservación y que da un sentido a la ocupación vital»¹³. Su equipo se les antoja capaz de reunir todas las virtudes y defectos de un barrio obligado a mantener

¹² P. Nacach, *Fútbol. La vida en domingo*, Madrid, Lengua de Trapo, 2006, pág. 45.

¹³ J. Huizinga, *Homo ludens...*, ob. cit., pág. 12.

las distancias con el resto de la ciudad. Como se repite en la novela, dándole la vuelta a una de las proclamas recurrentes del nacionalismo, «Zona Franca *is not Spain*» (223) o, como dice el Pista en uno de los *leitmotiv* de la novela, «el que entra en Zona Franca, nunca sale como ha entrado» (48). El Retaco, el Pista, el Chusmari y el Peludo pertenecen a esa parte de la población que se diría permanece en silencio y no se muestra tras el confortable refugio de pancartas y banderas. Por ello, cuando en el último partido de la temporada pierdan en casa con un gol de penalti injusto, lo que más les dolerá no será la misma derrota, a la que en el fondo están acostumbrados, sino «escuchar sus putas celebraciones en nuestro propio campo, en el silencio de nuestra propia casa» (344). Dice al hilo Caillois en *Los juegos y los hombres* que «el terreno del juego es un universo reservado, cerrado y protegido: un espacio puro»¹⁴. El campo del Iberia es para este grupo de chavales ese espacio puro en el que se materializa su fusión con el grupo, donde sienten plenamente el derecho de reivindicar su origen, el lugar que deben mantener a salvo y que, sin embargo, se ve profanado por los gritos de los contrarios después de perder una ocasión inmejorable para ascender de categoría.

Los personajes de la novela de Miguel Ángel Ortiz viven anclados a la cartografía sentimental del barrio que los define. Hijos de padres que se desloman en la cadena de montaje y de madres que se dejaron la vista frente a la máquina de coser, evocarán en sus conversaciones las figuras de aquellos ídolos de antaño cuya huella quedó marcada en la tierra. Como Carmen Amaya, recordada por el abuelo del Chusmari danzando eterna en la playa del Somorrostro, o como Eduardo Manchón, futbolista surgido de la barriada de Can Tunis que llegó a formar parte de la legendaria delantera del Barça de las Cinco Copas y que, al final de su carrera, decidió volver al barrio para jugar en el Iberia. Todos parecen retornar a ese primer terreno de juego que permanece a salvo en su memoria. El personaje del Legis, cuidador del campo y antiguo boxeador que sobrevive durmiendo en un Renault 19, será el encargado de transmitir a los chavales la historia de un barrio hecho de chabolas, barracas y miseria cuando hayan de enfrentarse al desahucio de algunos de sus vecinos: «Hay que pelear meses, a veces una vida, decía, para que esa grieta crezca y algo cambie. Como luchamos nosotros, ¿o es que creéis que esto es nuevo?» (382). En el fondo, se diría que nada ha cambiado. Historias de «un barrio olvidado, un universo aparte» (121), de aquellos que ni estudian ni trabajan, de quienes pasan tantas y tantas horas muertas, de los inmigrantes que al final siempre terminan por llegar y marcharse, y de la misma rabia reflejada en la impotencia de la pandilla de amigos cuando las injusticias les tocan de cerca. Historias que nos hablan de las Casas Baratas y de Can Tunis, del Polvorín y de las Estrellas Altas, de nombres y de colmenas, de edificios anodinos y de un límite entre dos ciudades que es posible apreciar a simple vista: «Atravesar la Diagonal lo cambiaba todo, como si la avenida fuese una barrera invisible que separase dos ciudades diferentes con el mismo nombre. La limpia y reluciente de la sucia de humo y alquitrán» (47). En este espacio

¹⁴ R. Caillois, *Los juegos...*, ob. cit., pág. 33.

de la periferia, orgullosos de vivir al margen, los protagonistas de la novela tejen lealtades y vínculos que habrán de moldear su identidad en un territorio donde, como decía Candel, la ciudad cambia su nombre. Los límites aparecen perfectamente definidos, en ocasiones infranqueables. El fútbol, entre ellos, será un lugar de reconocimiento, símbolo del origen que se plasma una y otra vez sobre el terreno de juego. *La inmensa minoría* está hecha así del relato de quienes crecen al otro lado de la línea divisoria, de quienes juegan en campos de tierra y cuelgan balones en las laderas de la montaña. El fútbol, cuando sigue siendo juego, acierta a revelarnos la memoria sentimental del extrarradio.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA-DIP, J. E., «La realidad de un núcleo suburbano», *El País*, 10 de octubre de 2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/08/babelia/1412780859_901429.html (Consultado el 05-09-2016).
- CAILLOIS, R., *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CANDEL, F., *Han matado a un hombre, han roto un paisaje*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.
- ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1981.
- HUIZINGA, J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2008.
- MARTÍN RODRIGO, I., «Miguel Ángel Ortiz: “Me gusta la idea de madurar al mismo tiempo que mis personajes”», *ABC*, 14 de septiembre de 2015, <http://www.abc.es/cultura/cultural/20141230/abci-miguel-angel-ortiz-201412261359.html> (Consultado el 06-09-2016).
- NACACH, P., *Fútbol. La vida en domingo*, Madrid, Lengua de Trapo, 2006.
- ORTIZ, M. A., *Fuera de juego*, Barcelona, Caballo de Troya, 2013.
- *La inmensa minoría*, Barcelona, Literatura Random House, 2014.
- PEÑATE RIVERO, J., «Fútbol y literatura: juego entre líneas», *Versants: revue suisse des littératures romanes*, núm. 40, 2001, págs. 101-130.
- SANZ VILLANUEVA, S., «Antihéroes de hoy», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 776, 2015, págs. 111-114.

CAPÍTULO 34

El oriente soñado en el tratado apologético de los Reyes Católicos: la Jerusalén derrotada¹

ALMUDENA IZQUIERDO ANDREU
Universidad Complutense de Madrid

Jerusalén y, en general, todo Oriente Próximo, suele estar rodeado por un aura de violencia. Ciudad Santa para tres religiones, la lucha por su dominio ha arrastrado durante siglos a los hombres, y desgarró la urbe entre el Muro, la Mezquita y el Santo Sepulcro. Si se retrocede varios siglos hasta la España de los Reyes Católicos, las ideas parecían bastante claras. Jerusalén fue a lo largo de la Edad Media el *umbiculus mundi*: el diseño cartográfico situaba la ciudad del Monte del Calvario en el centro del Mundo; es más, para Dante llegó a ser el extremo del eje que conectaba con su Paraíso. Cientos de miles de personas salieron desde Europa para recuperar, vía expensa papal, los conocidos como Santos Lugares. Aparte, la peregrinación de cristianos a la zona estaba sujeta a los pactos y la seguridad de autoridades como el sultán de Egipto, quien garantizaba la protección de los peregrinos que se dirigían a los Santos Lugares².

¹ Este trabajo se ha realizado gracias a una ayuda FPU (ref. FPU14/03593), otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Asimismo, se vincula con los objetivos del grupo de investigación «Sociedad y literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento» (ref. 941032) de la Universidad Complutense de Madrid.

² Infierno xxxiv vv. 112-117. Dante Alighieri, *Divina comedia*, G. Petrocchi (ed.), L. Martínez de Merlo (trad. y notas), Madrid, Cátedra, 2011, pág. 296. Alain Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, Casa-Museo de Colón y Seminario Americanista de la Universidad, 1983, págs. 403-413.

Europa se proyecta como un territorio con un ojo puesto en Oriente y en la conquista de Tierra Santa. La potencial toma de Jerusalén se utilizó con fines propagandísticos por aquellos que soñaban con su conquista y, de paso, con proclamar la supremacía del monarca que conquistara esas tierras. Fernando el Católico y la casa de Aragón serían los herederos de esta tradición al contar entre sus antepasados con Federico II de Hohenstaufen, monarca calificado como mesiánico en la Europa del siglo XIII³. De la mano del deseado *morciélagu*, la cruz cristiana se alzaría sobre el Monte del Calvario y proclamaría la recuperación de la Ciudad Santa para la fe cristiana, entendido dentro del ambiente cultural, literario y mítico del poder del otoño medieval⁴.

Un paseo por Jerusalén desvela una pintura casi de vergüenza de los cristianos por su dejadez y el abandono de uno de sus lugares sagrados. Los cronistas de estos años lamentan que Jerusalén siga en poder sarraceno en sus libros de viajes. Las narraciones de los desplazamientos a Oriente tardomedievales, o el texto alemán *Liber chronicarum* (1493), ofrecen descripciones físicas «realistas» de la ciudad, al tiempo que llaman a su recuperación. Sus páginas se surcan con pinceladas de la urbe que plasman elementos caracterizadores como sus murallas, el antiguo templo de Salomón (previo a la destrucción), la iglesia del Santo Sepulcro, o incluso, el Monte del Calvario⁵.

Jerusalén es esa niña abandonada por los reyes cristianos; por su parte, Roma cada vez se despreocupa más de su referente Oriental, donde debería levantarse la auténtica sede de la Cristiandad. Aunque oficialmente la ciudad italiana carea una futura Cruzada, se distancia y orilla una posición de superioridad sobre Jerusalén. La Babilonia romana está estigmatizada ante los ojos de quienes reclaman una sede religiosa más pura y primitiva: las miradas ahora se envuelven con un halo franciscanista que triunfa en la península por esos años. Jerusalén y Roma componen un mismo espacio bifronte que tiende a separarse: la primera, revitalizada de sus cenizas, espera que algún rey vuelva a intentar rescatarla de las fauces de la bestia sarracena; la otra expectante, está más preocupada por las intrigas internas que por volver a elevar la cruz en el Santo Sepulcro. Mientras, Jerusalén se descompone ante las miradas pasivas de la Santa Sede. Pero la ciudad ha sido un símbolo en toda la Edad Media, difícil de abandonar a su suerte aún en los albores del Renacimiento⁶.

El espacio físico de los libros de viajes se desgaja para dejar paso al espacio simbólico: si Jerusalén es el centro del mundo, el monarca que la conquiste será el rey de la Cristiandad. Este factor clave se convirtió en una constante a lo largo del medievo que va mucho más allá de la religión. Es necesario cruzar el umbral

³ A. Milhou, ob. cit., págs. 330-335.

⁴ J. M. Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (Siglos XIII-XVI)*, Madrid, Eudema, 1988, págs. 71-77.

⁵ H. Schedel, [*Liber chronicarum*.] *Das Buch der Chroniken und Geschichten*, Nürnberg, Anthonien Koberger, 23 diciembre 1493, fol. xviii y F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2012, II, págs. 1960-2018.

⁶ A. Milhou, ob. cit., págs. 289-400.

del poder civil, pues la idea de un rey mesiánico se emplea como uno de los fundamentos del poder real, es decir, un mecanismo de afirmación del poder de un rey que ha sido elegido por Dios para cumplir un plan político completo, concebido desde la propia divinidad y con unos objetivos susceptibles de tener una interpretación religiosa. La Casa de Aragón, por medio de su herencia siciliana, se convierte en la receptora de esta idea, y Fernando el Católico será la corporeización de ese *morciélago*: un rey mesías capaz de ponerse al mando de grandes empresas políticas y religiosas⁷.

Jerusalén, en tanto que espacio simbólico de territorio conquistado, aparece en el tratado apologético de los Reyes Católicos con una característica singular: es el epílogo de la Conquista y la expansión de la fe cristiana. Granada está en el visor de este binomio regio para obtener una península unida política y religiosamente. Tras la toma del reino nazarí, las ambiciones de los monarcas se extendían por el Mediterráneo y el Norte de África, y todo parecía indicar que el último escalafón de conquistas era Jerusalén, tal como declaraban los autores de un puñado de textos donde el engranaje de la propaganda regia medía la pulsión política del momento: el interés de unos reyes por aparentar ser los elegidos por Dios para llevar a cabo la toma de los Santos Lugares. Pero Jerusalén no era un plan inmediato; era la conquista soñada de un territorio utópico, importante por su significado político; precisamente, esta desemantización de toda característica física es la concepción que aparece en los textos conocidos por Pedro Cátedra como «historiografías en verso»⁸.

Jerusalén se convierte en una dama expectante; ejemplo de ello son *Las excellentias de la reina doña Isabel*, texto hoy perdido de Pedro Gracia Dei o el *Panegírico a la Reina Doña Isabel* de Diego Guillén de Ávila. Del primero de ellos, se conoce la referencia por la ya mítica biblioteca de Hernando Colón. Varios testimonios de su propiedad están en el inmenso *Abecedarium*, el catálogo de su anaquel, en la columna 725 y 540, con el número de registro 4007. En el *Regestrum* de sus libros se localiza una entrada del texto que refiere, tanto su composición en coplas castellanas como su *despícit* con la cita «ganéis Jerusalén», es decir, la toma de la Casa Santa no supone solo el fin del poema, sino que simbolizaría el cierre de las «excelencias» del reinado de Isabel⁹. Transcribo a continuación la entrada: «Las exçcellentias de la Reina doña isabel de castilla en

⁷ *Ibid.*, págs. 318-372, 387-400; J. M. Nieto Soria, *ob. cit.*, págs. 61-77 y 238-239.

⁸ P. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su «Consolatoria de Castilla»*, Salamanca, Universidad, 1989, págs. 15-38. Á. Gómez Moreno, «El reflejo literario», *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, J. M. Nieto Soria (dir.), Madrid, Dykinson, 1999, págs. 315-339, para un estudio de la propaganda real desde el punto de vista literario. Para la visión providencialista y mesiánica de Isabel y Fernando, A. Milhou, *ob. cit.*, págs. 318-400, 435-449 y J. M. Nieto Soria, *ob. cit.*, págs. 65-77.

⁹ A. M. Huntington, *Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus*, New York, Kraus Reprint, 1967, núm. 4007 y en el *Abecedarium B y Supplementum*, ed. facsímil de los manuscritos conservados en la Biblioteca Colombina de Sevilla, Madrid, Fundación Mapfre; Sevilla, Cabildo de la Catedral de Sevilla, 1992. La explicación y la transcripción también la ofrece Cátedra, *ob. cit.*, pág. 30.

coplas castellanas. I. para poder entender. De. ganeis a Jerusalem al principio están las cosas de que tratan es en 4ª 2 col. costo en valladolid 8 mrs a 12 de noviembre de 1524».

Como un espejismo lejano, Jerusalén apenas se menciona en el *Panegírico a la Reina Doña Isabel* de Guillén de Ávila, también al final. La ocupación de la Ciudad Santa resurge en la tercera parte y última del texto, la más breve. Este pasaje recoge los deseos para el futuro de los reyes, con las conquistas del Norte de África, Egipto, Palestina, Jericó, Belén y, por último, Jerusalén, cumbre del triunfo religioso y político¹⁰. No obstante, la ignorancia de la urbe que pesa en textos como la *Consolatoria de Castilla*, contrasta con la exaltación que celebra la conquista del Monte del Calvario en el *Cancionero* de Pedro Marcuello.

Este cancionero, devocionario o tratado, es un ramillete de coplas compuestas entre 1482 y 1502, que compila alabanzas a los Reyes Católicos, referencias al desarrollo de la guerra de Granada y una dedicatoria a los príncipes Juana y Felipe. El tono encendido de este poeta aragonés contrasta con la delicadeza de las iluminaciones que adornan el texto, con diferencia, la mejor parte del *Cancionero*; no en vano, la dudosa calidad del Marcuello-poeta lleva a que su obra se estudie como un testimonio del contenido relevante en los tratados apologéticos a los Reyes más que por el valor de la obra literaria en sí¹¹. El carácter agresivo se entrefiera con el odio que siente su autor por musulmanes y judíos, un arma camuflada contra el infiel que cincela un Fernando mesiánico y una Isabel providencialista en su conquista de Granada. La guerra se convierte en cruzada porque es la cruz su símbolo de alzamiento y victoria que se clavará en el Monte del Calvario¹². La guerra de Granada se postula como un ensayo para que los Reyes alcanzaran las murallas de Jerusalén que se dibujan en el horizonte.

Las menciones a la ciudad de Jerusalén son constantes a lo largo de las coplas, especialmente en las secciones iniciales, la parte dedicada a los príncipes Juana y Felipe. Si se tiene en cuenta que la composición de esta parte es posterior a la del resto de las coplas, fechadas alrededor de 1502, las mayores referencias a la toma de los Santos Lugares se localizan en la escritura epilodal del *Cancionero*. Mientras la tónica general de las coplas absorbe la atención por el desarrollo de la contienda granadina y el buen hacer de los monarcas, los primeros folios se dedican a los por entonces príncipes y al deseo de que sigan los pasos de los re-

¹⁰ D. Guillén de Ávila, *Panegírico a la Reina Doña Isabel (Valladolid 1509)*, Madrid, [s.n.], 1951, fols. c iii.

¹¹ P. Marcuello, *Cancionero*, J. M. Bleuca (ed., intr. y notas), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, págs. 14. Precisamente en E. Ruiz-Gálvez Priego, *El Rimado de la conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello*, Madrid, EDILÁN, 1995, págs. 49-105, 403-416, 430-435 aparece un estudio completo sobre sus iluminaciones, que complementa el de C. Bernis, «Las miniaturas de *El Cancionero* de Pedro Marcuello», *Archivo Español de Arte*, xxv, núm. 97, 1952, págs. 1-24. Para un acercamiento al *Cancionero* está M. García, «El *Cancionero* de Pedro Marcuello», *The Age of the Catholic monarchs, 1474-1516: literary studies in memory of Keith Whinnom*, A. Deyrmond y I. Macpherson (eds.), Liverpool, Liverpool University Press, 1989, págs. 48-56.

¹² E. Ruiz-Gálvez Priego, ob. cit., págs. 127-130, 182-183.

yes: en ese momento entran las referencias a Jerusalén y los Santos Lugares¹³. La ciudad se recubre con una película anhelante y ambiciosa, incapaz de ver más allá de un trofeo que exhibir ante el resto del mundo. La Casa Santa sufre un vaciado de localización cartográfica, su mención solo encierra un significado simbólico de victoria que ya de por sí garantizan los evangelistas; es más, el espacio que ocupa Jerusalén se despedaza en partículas identificativas de la propia ciudad: el Monte del Calvario, la Vera Cruz, Santa Elena... Elementos y personajes ligados necesariamente a la ciudad.

I esto echo sin dudar,
a Dios dando gracia a una,
es cierto que han de llegar
al san sepulcro adorar
y a ver la santa coluna
donde Ihesús fue açotado
cruelmente y sabéis como
lo fue por nuestro peccado;
y d'espinas coronado
Pilatus dixo «Ecce homo»¹⁴.

Isabel, del divinal
a tus Reyes es mandado
que su vandera real
se asiente en el monte tal
donde Ihesús fue enclavado
y entonce será loado
su nonbre y más bien visto
y lo ál anichilado
sin traer otro ditado,
salvo cruz y Ihesucristo¹⁵.

Si Santa Elena se equipara a Isabel en su capacidad de reina restauradora de la justicia y de la religión en la ciudad, el Monte se convierte en esa cumbre-meta de la guerra: la colina enclavará la Cruz de la victoria¹⁶. La ciudad se vacía de significado, y las divisas que la identifican, como el Sepulcro, el Monte y la

¹³ M. C. Marín Pina, «Composición y cronología del *Cancionero* de Pedro Marcuello», *Archivo de filología aragonesa*, núm. 44-45, 1990, págs. 168-178.

¹⁴ P. Marcuello, ob. cit., pág. 29.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 145.

¹⁶ E. Ruiz-Gálvez Priego, ob. cit., págs. 169-186; A. Deyermund, «Ideology, Liturgy, and Image in the *Cancionero* of Pedro Marcuello», *The Spain of the Catholic Monarchs: papers from the Quincentenary Conference (Bristol, 2004)*, ed. D. Hook, Bristol, Department of Hispanic, Portuguese, & Latin American Studies, School of Modern Languages, University of Bristol, 2008, págs. 177-205.

Vera Cruz, también pierden parte de sus rasgos definitorios para cincelarse como sinécdoques que remiten necesariamente a la propia ciudad. El miembro es capaz de remitir a un todo ya no físico, sino idealizado y simbólico; de esa forma, estos elementos cimientan el propio espacio de la ciudad, que se eleva con la victoria y restauración cristiana: la Nueva Jerusalén. No en vano, las visiones tienen su anclaje en la gran empresa política de significación religiosa que encierra la misión de un monarca mesiánico, que además beben de las supuestas profecías que proyectan ese futuro dorado. Las coplas de Marcuello funden ese valor ideológico con la mentalidad tardomedieval¹⁷:

Ya les dixе ay profecía
de antiguos libros sacada
que Fernando se diría
aquel que conquistaría
Jherusalén y Granada.
Más les dixе: que en Levante
hizo Elena devociones
y ellos que arian en Ponente
las mezquitas, Dios mediante,
yglesias y ynuocaciones¹⁸.

Se evoca el futuro del rey Fernando más allá de la península; sin embargo las palabras de la Sibila no son ninguna afirmación encajada en el papel, sino que traspasan la frontera literaria para bucear en una sociedad obsesionada con la relación entre las profecías, la venida del Anticristo y la Nueva Jerusalén. Las tradiciones joaquinistas y milenaristas que tanta aceptación tuvieron desde el siglo XIII en la Corona de Aragón se amalgaman con la ola de profecías mesiánicas ligadas a San Isidoro en la Castilla desde la segunda mitad del siglo XV. A su vez, la visión real de la venida próxima del Anticristo conllevaba, como habían defendido los milenaristas y los seguidores de Joaquín de Fiore, la vuelta a la religión interior y el desprecio por los lujos de Roma. El *Apocalipsis* de San Juan, que narra la venida del Anticristo y el Juicio Final, fue una lectura muy presente a lo largo de la Edad Media: para muestra, el *Beato de Liébana* y la fragua del Infierno medieval. Ya en el siglo XV la explosión de la inminente llegada es contante desde las predicaciones de Vicente Ferrer, los poemas catalanes del Anticristo o textos castellanos como el *Libro del Anticristo* de Martínez de Ampíes, traductor también del *Viaje de la Tierra Santa*¹⁹.

La conquista de Jerusalén es una acción asociada a pronósticos de tinte apocalíptico, un sustrato de la visión providencialista de la historia entreteji-

¹⁷ E. Ruiz-Gálvez Priego, ob. cit., págs. 183-186.

¹⁸ P. Marcuello, ob. cit., pág. 29.

¹⁹ J. Guadalajara Medina, *El Anticristo en la España medieval*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.

da al destino de los Reyes Católicos²⁰. La ciudad será también el destino del Anticristo, donde será aceptado por los judíos, quienes levantarán de nuevo el templo, pero también en la Ciudad Santa encontrará la muerte a manos de Dios y de San Miguel; después, solo queda esperar al Juicio Final²¹. Ya lo recuerda Marcuello, pues será el momento donde se recoja todo lo cosechado a lo largo de la existencia:

La rayz tiene en el suelo
este árbol donde la ffe grana
y las ramas en el cielo
y su vista da consuelo
a toda natura humana.
Guay de los tristes cuitados
que no gustan vista tal,
porque serán condenados
y en el Jüyzio enviados
al fondo fuego infernal²².

Las imágenes de los condenados al Infierno están ya en la *Divina Comedia*; un castigo que se adivina tras los agujeros que se abre en la tierra en las xilografías del *Liber chronicarum*. Allí hombres y mujeres son arrastrados por los demonios dantescos de sonrisa retorcida hacia esa antesala de torturas que el Bosco pintó en su *Jardín de las Delicias*. Historia, literatura y arte coinciden en sus pesadillas infernales. Huelga decir que en estas visiones oníricas, los sucesos apocalípticos se aceptaban como reales en el momento como ocurre con las *Imago mortis* de la obra alemana²³. Pero el desconsuelo por el fin del mundo contrasta con el sueño final de la Jerusalén Celeste: el Apocalipsis explica la bajada de los cielos de la auténtica Jerusalén, ese reino de los Cielos, frente a la ciudad terrena, pálido reflejo de la Idea verdadera: «Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra pasaron, y el mar ya no existe. Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que descendía del cielo, de Dios, preparada como una novia ataviada para su esposo»²⁴.

La Nueva Jerusalén vendría tras el Anticristo a sustituir la ya mancillada Jerusalén terrena y a la babilónica Roma como corazón y cabeza de la Cristiandad. Este sueño de renovación, antesala del Paraíso y reflejo de la ciudad material se sitúa en las antípodas del eje de Jerusalén. Pero este centro del mundo se desbarata, y las corrientes joaquinistas y milenaristas terminan por creer que esta nueva ciudad no tiene por qué ser Jerusalén, sino que la renovación

²⁰ *Ibíd.*, pág. 128.

²¹ Así se presenta en el *Libro del Anticristo* que compila la tradición apocalíptica medieval peninsular; *ibíd.*, págs. 151-163.

²² P. Marcuello, *ob. cit.*, pág. 18 y E. Ruiz-Gálvez Priego, *ob. cit.*, págs. 183-186.

²³ H. Schedel, *ob. cit.*, fols. cclxix y cclxiir.

²⁴ Apocalipsis 21: 1-2.

se puede establecer en otra parte de Europa o incluso América una vez que se descubra, igual que Colón creía que su hallazgo era un hecho mesiánico²⁵. El anhelo de recuperar los Santos Lugares cada vez se diluye más entre el mar de guerras y el desinterés de unos reyes que prefieren tomar los territorios con los que obtengan unas ventajas económicas claras, amén de un Papado cada vez más ocupado en sus desavenencias internas.

Todo lo que se ha hablado de Jerusalén en las líneas anteriores, desde su importancia como apéndice de las conquistas peninsulares, el significado simbólico de su conquista para el Nuevo David o el papel que desempeña con la llegada del Anticristo, no vale nada si no se afronta la otra cara de la expansión territorial. Los intereses prácticos para el gobierno, la economía, el comercio y el control del Mediterráneo se vislumbran entre las florituras que adornan los textos propagandísticos. Nicolás Maquiavelo en su libro *El príncipe* alaba a Fernando de modo privativo. Bajo el marbete parlante, «De lo que debe hacer el príncipe para ser estimado», las palabras del italiano dicen «Nada hace estimar tanto a un príncipe como las grandes empresas», y añade que las acciones de Fernando lo han convertido por su fama en el «primer rey de los cristianos»²⁶. Maquiavelo esboza el cuadro de un príncipe cristiano perfecto que sirve de bisagra entre el manual de gobernantes y la mentalidad reinante por esos años.

La expansión y conquista de territorios lejanos toma forma de una «campana publicitaria» de cara al exterior, una propaganda que conforma el príncipe virtuoso comparable al rey virtuosísimo y cristianísimo, sombra reflejada en el cristal castellano de los fundamentos del poder real²⁷. La conquista de Jerusalén no es más que una excusa para continuar con la expansión de los territorios amparados en la toma del espacio simbólico de la ciudad; así una vez que acaba el interés por continuar navegando más a Oriente, el sueño santo desaparece y se camufla entre la propia Castilla. La Jerusalén celeste, mesiánica y renovada ya no interesa. Las lágrimas no tienen valor, solo las monedas y el poder que resuena en Roma y al otro lado de la Mar Océana²⁸. Nadie quiere Jerusalén realmente, solo quieren lo que significa: la fama y el recuerdo del monarca que la recupere. La Iglesia la ignora y los reyes creen que la Nueva Jerusalén tomará su forma renovada en sus territorios. Jerusalén no tenía ya un valor real, sino sentimental, como lo tienen los símbolos; por eso se convierte en un espacio simbólico no solo de la literatura y la historia, sino de toda la cultura occidental.

²⁵ A. Milhou, ob. cit., págs. 436-449.

²⁶ N. Maquiavelo, *El príncipe, La mandrágora*, H. Puigdoménech (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 2003, págs. 159-160.

²⁷ J. M. Nieto Soria, ob. cit., 1989, págs. 79-90, 229 y 253-254.

²⁸ A. Milhou, ob. cit., págs. 449-459.

BIBLIOGRAFÍA

- Abecedarium B y Supplementum*, ed. facsímil de los manuscritos conservados en la Biblioteca Colombina de Sevilla, Madrid, Fundación Mapfre [Sevilla], Cabildo de la Catedral de Sevilla, 1992.
- ALIGHIERI, D., *Divina comedia*, G. Petrocchi (ed.), L. Martínez de Merlo (trad. y not.), Madrid, Cátedra, 2011.
- BERNIS, C., «Las miniaturas de *El Cancionero* de Pedro Marcuello», *Archivo Español de Arte*, XXV, núm. 97, 1952, págs. 1-24.
- CÁTEDRA, P., *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su «Consolatoria de Castilla»*, Salamanca, Universidad, 1989.
- DEYERMOND, A., «Ideology, Liturgy, and Image in the *Cancionero* of Pedro Marcuello», *The Spain of the Catholic Monarchs: papers from the Quincentenary Conference (Bristol, 2004)*, D. Hook (ed.), Bristol, Department of Hispanic, Portuguese, & Latin American Studies, School of Modern Languages, University of Bristol, 2008, págs. 177-205.
- GARCÍA, M., «El *Cancionero* de Pedro Marcuello», *The Age of the Catholic monarchs, 1474-1516: literary studies in memory of Keith Whinnom*, A. Deyermond y I. Macpherson (eds.), Liverpool, Liverpool University Press, 1989, págs. 48-56.
- GÓMEZ MORENO, Á., «El reflejo literario», *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, J. M. Nieto Soria (dir.), Madrid, Dykinson, 1999, págs. 315-339.
- GÓMEZ REDONDO, F., *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2012, II.
- GUILLÉN DE ÁVILA, D., *Panegírico a la Reina Doña Isabel (Valladolid 1509). Sale nuevamente a luz reproducida en facsimile por acuerdo de la Real Academia Española*, Madrid, [s.n.], 1951.
- GUADALAJARA MEDINA, J., *El Anticristo en la España medieval*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.
- HUNTINGTON, A. M., *Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus*, New York, Kraus Reprint, 1967.
- MAQUIAVELO, N., *El príncipe, La mandrágora*, H. Puigdoménech (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 2003.
- MARCUELLO, P., *Cancionero*, J. M. Bleuca (ed., intr. y notas), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.
- MARÍN PINA, M. C., «Composición y cronología del *Cancionero* de Pedro Marcuello», *Archivo de filología aragonesa*, núm. 44-45, 1990, págs. 161-178.
- MILHOU, A., *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, Casa-Museo de Colón y Seminario Americanista de la Universidad, 1983.
- NIETO SORIA, J. M., *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (Siglos XIII-XVI)*, Madrid, Eudema, 1988.

- RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, E., *El Rimado de la conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello: edición crítica del ms. 1339 de la Biblioteca del Museo Condé (Chantilly, Francia): estudio del texto y de las miniaturas, transcripción y notas*, Madrid, EDILÁN, 1995.
- SCHEDL, H., [*Liber chronicarum*] *Das Buch der Chroniken und Geschichten*, Nürnberg, Anthonien Koberger, 23 diciembre 1493.

CAPÍTULO 35

Vivir en los confines: la construcción espacial del suburbio en Mercè Rodoreda y Juan Marsé

DAVID GARCÍA PONCE
Universidad de Barcelona

LA CARA VELADA DEL «DESARROLLISMO»

En la década de los sesenta, el país vivía el llamado milagro económico o «desarrollismo» que traía consigo uno de los flujos migratorios más importantes del siglo xx. La población española no solo emigraba a países emergentes sino que un importante éxodo rural se instalaba en las periferias de las ciudades industrializadas. Este fenómeno comportaba una transformación del paisaje de las grandes urbes. En sus alrededores se construyen viviendas autoconstruidas que forman núcleos suburbanos carentes de equipamientos y con acentuadas diferencias con los barrios del centro. Con frecuencia, esta situación permaneció oculta por los medios informativos, sin embargo, la literatura subvierte esta imagen conciliadora y superficial.

Este es el caso de Barcelona que en los sesenta alcanza un nivel de industrialización alto y recibe emigración de toda la geografía nacional. No obstante, la mirada literaria hacia la periferia es bidireccional; en lo que a la ciudad se refiere, se establecen planteamientos narratológicos diferentes entre la literatura catalana y la castellana. La primera experimenta una tímida recuperación con autores interesados por la temática urbana y aquellos que permanecen en el exilio. La literatura castellana, por su parte, encuentra en Juan Marsé uno de los mejores testimonios literarios de la época.

El fenómeno de la emigración ha sido constante en Barcelona. El flujo migratorio de la posguerra trajo consigo repercusiones culturales y, consecuentemente, literarias. Desde los cincuenta, la novela social escrita en castellano encuentra en los barrios más desfavorecidos un cauce para narrar las desigualdades que padece una parte de la población. Este eje temático se prolonga en los sesenta, los años del «desarrollismo», un período que coincide con una renovación de la novela.

Según Stewart King, la novela catalana representa el fenómeno de la inmigración de forma diferente ya que en esta época hay un recelo hacia la inmigración por «el hecho que [los inmigrantes] hablan la lengua castellana»¹. La presencia de estos grupos se interpreta, por parte de algunos sectores intelectuales, como una amenaza a la cultura catalana y, por extensión, al discurso catalanista ya que el emigrante habla la lengua impuesta por el régimen e importa una cultura considerada como oficial.

Este enfoque diferente lo encontramos en *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé (1933), en lengua castellana, y *El carrer de les Camèlies* de Mercè Rodoreda (1908-1983), en lengua catalana. Se trata de dos obras que proyectan una mirada diversa frente a los espacios suburbanos y los temas relacionados con este *locus*. El objetivo de este artículo es mostrar las diferencias a través de estas dos obras ficcionales.

DE LO EXTRAÑO A LO COTIDIANO, DE LA CRÍTICA A LA UTOPIA

Ambos autores barceloneses publicaron sus obras en 1966. Rodoreda se alzó con el Premio Sant Jordi y Marsé obtuvo el Premio Biblioteca Breve. Sus respectivos espacios literarios, o barrios, son colindantes. Mientras la mayor parte de las obras de Marsé transcurren en los barrios de Gracia, Guinardó y El Carmelo, Rodoreda lo hace en Gracia o San Gervasio. Este último, poblado por residencias burguesas, es el punto de partida de la huida de Cecilia en *El carrer de les Camèlies* y el espacio que Manolo Reyes pretende conquistar.

Cecilia Ce es una joven a quien sus padres abandonaron frente a una casa en San Gervasio y una pareja del barrio de clase media se ocupó de ella. Años más tarde, se escapa con Eusebi a un barrio poblado de barracas. Tras esta historia de amor, Cecilia entra en el mundo de la prostitución y mantendrá varias relaciones sin que ninguna de ellas le aporte felicidad. Tampoco la suerte acompaña a Manolo Reyes, alias el «Pijoaparte». El personaje creado por Marsé representa a un emigrante del sur que se instala en el barrio de El Carmelo, una de las colinas de Barcelona. Desde ella contempla la ciudad mientras sueña por un mundo mejor, hecho que le motiva a visitar los barrios burgueses. Allí conoce a Maruja, una sirvienta, y más tarde a Teresa, una joven burguesa de izquierdas. El Pijoaparte

¹ S. King, *Escribir la catalanidad: lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*, Woodbridge, Tamesis, 2005, pág. 88.

mira a la ciudad desde el extrarradio y se desplaza al barrio de San Gervasio, donde transcurre la infancia de Cecilia y donde vive Teresa.

El personaje de Cecilia nace de una necesidad de la autora. Diríase que es la historia de una transgresión; la cara opuesta de Natalia, conocida como «la colometa», protagonista de *La Plaça del Diamant* (1962). Rodoreda explica en el prólogo de *Mirall Trencat* publicado en 1974: «me había metido tan adentro de la piel del personaje, la tenía tan cerca que no podría huir. Necesitaba encontrar a alguien opuesto y así nació Cecilia Ce»². En cambio, Marsé crea el personaje desde su experiencia personal y sus referentes literarios. El autor recuerda como los niños del Carmelo bajaban al barrio de Gracia. Su comportamiento era diferente y los adultos advertían a los niños del barrio que tuviesen cuidado³. Ya a un nivel literario, el personaje tiene rasgos picarescos y una estirpe stendhaliana: soñador y reaccionario y, como Julien Sorel, ambiciona una ascensión social. Ambos rechazan cualquier vinculación sentimental con las criadas para cumplir con un desafío social: Madame de Rênal o Teresa Serrat. Pero el Pijoaparte se construye también con los rasgos de un personaje de novela picaresca. Por otro lado, Gonzalo Sobejano halla rasgos quijotescos en cuanto a que es soñador e imaginario: «Amargo y pequeño *Quijote* de la narrativa social, este libro es en sí, al modo como el Quijote fue el mejor libro de caballerías posible, una excelente novela social, pero ya no derecha, ya no «objetiva», sino más bien (siguiendo el rumbo marcado por *Tiempo de silencio*) indirecta, subjetiva, satírica, airada. La sátira parte siempre de una sensibilidad moral presa de irritación»⁴. *Últimas tardes con Teresa* representa los sufrimientos del pueblo y la decadencia de la burguesía, todo ello con parodia y sarcasmo.

Cecilia Ce y Manolo Reyes se escapan del barrio pero emprenden un camino opuesto. Ella se dirige desde el barrio burgués hasta el suburbio. En el desplazamiento, la autora no aporta muchas coordenadas espaciales salvo la proximidad al mar y al cementerio, lo cual hace suponer que las barracas se ubicaban en un núcleo de barracas de la montaña de Montjuïc que había proliferado en los años veinte, con motivo de las obras de la Exposición Universal de 1929, y crece durante toda la posguerra. Este es precisamente el período en que Rodoreda sitúa la obra. En el otro extremo de la ciudad, en el Monte Carmelo, vive el Pijoaparte, quien también emprende un viaje:

La noche del 23 de junio de 1956, verbena de San Juan, el llamado Pijoaparte surgió de las sombras de su barrio vestido con un flamante traje de verano color canela; bajó caminando por la carretera del Carmelo hasta la plaza Sanllehy, saltó sobre la primera motocicleta que vio estacionada y que ofrecía ciertas garantías de impunidad (no para robarla, esta vez, sino

² M. Rodoreda, *Mirall trencat*, Barcelona, Ed. 62, 1974, pág. 34. Traducido del catalán al castellano por el autor.

³ J. M. Cuenca, *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2015.

⁴ *Ibíd.*, pág. 305.

simplemente para servirse de ella y abandonarla cuando ya no la necesitara) y se lanzó a toda velocidad por las calles hacia Montjuich. Su intención, esa noche, era ir al Pueblo Español, a cuya verbena acudían extranjeras, pero a mitad de camino cambió repentinamente de idea y se dirigió hacia la barriada de San Gervasio⁵.

La verbena de San Juan es también importante para Cecilia que es allí donde se encuentra con Eusebi, un joven de quien sabía poco y que había conocido el día que se escapó al Liceo de Barcelona: «Havien passat dos anys de la guerra i l'Eusebi, al peu del reixat, alt i prim [...] ja era un home. Vaig girar el cap i em vaig acostar al reixat mig d'esma, i sense dir res vaig encastar el front als ferros. Em va tocar els clotets de les galtes. Al cap d'uns quants dies vam començar a sortir junts. [...] Una nit va manar a la barraca, el seu germà havia mort a la guerra, i ja no vaig tornar mai més a casa»⁶. La pareja se conoció antes de la guerra, un día que él se acerca a una de las casas de San Gervasio, tal y como hace Manolo Reyes, para presenciar el modo de vida de los ricos. Las idas y venidas del Pijoaparte están resueltas con abundantes coordenadas espaciales que ayudan a comprender la orografía de la ciudad y de las montañas donde se desarrolló el chabolismo.

En torno a los barrios residenciales se instalan los núcleos barraquistas. El Carmelo había sido un lugar de residencia burgués que en los cincuenta sufre una gran transformación urbanística. El paisaje estará formado por casas espoliadas durante la guerra y otras que con los años fueron desalojadas. Este es el caso de la casa del Cardenal, cuya sobrina, Hortensia, está enamorada del Pijoaparte y como despecho al amor no correspondido lo denuncia por robo: «El monte Carmelo es una colina desnuda y árida situada al noroeste de la ciudad. [...] En los grises años de la postguerra, cuando el estómago vacío y el piojo verde exigían cada día algún sueño que hiciera más soportable la realidad, el Monte Carmelo fue predilecto y fabuloso campo de aventuras de los desarraigados niños de Casa Baró, del Guinardó y de la Salud»⁷. Las descripciones de Marsé aluden a la transformación urbanística y al desplazamiento de la burguesía:

Hace ya más de medio siglo que dejo de ser un islote solitario en las afueras. Antes de la guerra, este barrio y el Guinardó se componían de torres y casitas de planta baja: eran todavía un lugar de retiro para algunos aventajados comerciantes de la clase media barcelonesa, falsos pavos reales de cuyo paso aún hoy se ven huellas en algún viejo chalet o ruinoso jardín. Pero se fueron. Quién sabe si al ver llegar a los refugiados de los años cuarenta, jadeando como naufragos, quemada la piel no solo por el sol despiadado de una guerra perdida, sino también por toda una vida de fracasos, tuvieron al fin conciencia del naufragio

⁵ J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, De Bolsillo, pág. 19.

⁶ M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor, 1981, págs. 60-61.

⁷ J. Marsé, ob. cit., pág. 35.

nacional [...]. Muy pronto la marea de la ciudad alcanzó también su falda sur, rodeó lentamente sus laderas y prosiguió su marcha extendiéndose por el Norte y el Oeste, hacia el Valle de Hebrón y los Penitentes⁸.

Descrito el entorno, pasa a describir el barrio de inmigrantes:

...roza la entrada lateral del Parque Güell viniendo desde la plaza Sanllehy y sube por la ladera oriental sobre una hondonada llena de viejos algarrobos y miserables huertas con barracas hasta alcanzar las primeras casas del barrio: allí su ancha cabeza abochornada silba y revienta y surgen calles sin asfaltar, torcidas, polvorientas, algunas todavía pretenden subir más en tanto que otras bajan, se disparan en todas direcciones [...] se ven casitas de ladrillo rojo levantadas por emigrantes, balcones de hierro despintado, herrumbrosas y minúsculas galerías interiores presididas por un ficticio ambiente floral, donde hay mujeres regando plantas que crecen en desfondados cajones de madera y muchachas que tienden la colada con una pinza y una canción entre los dientes⁹.

En la configuración espacial, el punto de vista del personaje juega un papel fundamental. El itinerario que estos siguen indica, con líneas imaginarias, las fronteras económicas de la ciudad. Asimismo, esta configuración está compuesta por topónimos referenciales, un espacio mental y una lógica cartográfica. Para Enric Mirret se trata de «un universo simbólico pero terriblemente real sin necesidad de ser una copia estricta de la realidad»¹⁰ y según Rodríguez Fischer: «Es un espacio vivencial, un espacio cerrado que confiere identidad e ideología a quienes lo habitan [...] El espacio en el que se mueven los personajes de Juan Marsé es más bien un espacio mental, un barrio inventado que no se corresponde exactamente con la realidad urbana de Barcelona, aunque esté repleto de detalles y nombres reales»¹¹. Rodoreda en *El carrer de les Camèlies* hace una mención, sin datos referenciales, a El Carmelo al cual se accedía subiendo la montaña. Era donde vivía Paulina, la asistenta de una casa de San Gervasio. Marsé, en cambio, describe con las coordenadas geográficas y la mutación urbanística que este ha sufrido.

Asimismo, los recursos más frecuentes que emplea el autor barcelonés son la ironía y el sarcasmo. Con este último, Marsé «plantea en esta historia su análisis de la sociedad Barcelonesa en los años cincuenta basándose, sobre todo, en el tema de la impermeabilidad de los grupos sociales entre sí y de la imposibilidad de una conciencia crítica por parte de determinados sectores de los mismos»¹².

⁸ *Ibíd.*, pág. 36.

⁹ *Ibíd.*, pág. 5.

¹⁰ E. Mirret, «Barcelona, espacio real, espacio simbólico», *La renovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pág. 126.

¹¹ A. Rodríguez Fischer, *Ronda Marsé*, Barcelona, Candaya, 2008, págs. 64-66.

¹² F. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, *Juan Marsé, ciudad y novela: Últimas tardes con Teresa: Organización del espacio y producción de la imagen*, Palma de Mallorca, Servei de publicacions de la Universitat de Palma de Mallorca, 1984, pág. 26.

Estos y otros recursos narrativos aportan veracidad a la novela. Por ello, *Últimas tardes con Teresa* supone un avance en los presupuestos realistas del momento. A su vez, describe los problemas sociales de la época a través de la relación de dos espacios opuestos: barrios burgueses y suburbios. Por otro lado, relaciona a los personajes de dos *status* opuestos: burguesía y lumpen. Para ello, emprende un desclasamiento de los personajes. Ambos sueñan con un mundo diferente, lo cual les lleva a salir de su medio para conocer otros mundos: el Pijoaparte pugna por salir de su pobreza y Teresa Maset se deja llevar por una ideología contraria a la de su clase. Esto hace que el mundo de la apariencia es uno de los temas relevantes de la obra. Las descripciones de Marsé y el desclasamiento de las clases sociales permiten crear un fresco social de la sociedad del momento.

Marsé describe a un personaje integrado en el medio, mientras que Rodoreda no integra tanto al personaje en el entorno barraquista de la ciudad. Los espacios y los ambientes son mentales, fruto de sus observaciones y la percepción personal de ellos. Este proceso se ve reflejado en la descripción de los espacios a través de los objetos, los cuales adquieren una significación propia. Asimismo, la autora emplea abundantes personificaciones y metáforas: «La barraca era un sarau de llaunes. De seguida va ser negra nit»¹³. El movimiento de las latas —producido por las fuertes lluvias— crean unas sensaciones sinestésicas: visuales y auditivas.

Cecilia vive la barraca desde el interior, mientras que Manolo Reyes vive más de puertas hacia afuera en colectividad. Por el contrario, los personajes de Rodoreda se relacionan poco entre ellos. Tan solo se aprecia el contacto entre vecinos en los enfrentamientos entre Eusebi y Andreu.

Esto último nos lleva a comprobar que Marsé conocía mejor el ambiente de los suburbios que Rodoreda. Prueba de ello es que su editor Joan Sales no tuvo buena impresión cuando leyó el manuscrito por primera vez y sugiere a Rodoreda dar algunos retoques en la descripción del vecindario y otros en la caracterización de Eusebi¹⁴. Según el editor, el barrio debía subrayar las diferencias con los habitantes de barrios más céntricos y, para ello, le sugiere que esté poblado por gitanos y seres aún más marginales. A su juicio, la autora no había subrayado la marginalidad sino la sorpresa que había causada en ella. En cuanto al personaje de Eusebi el editor le aconseja crear un *raté*¹⁵. En efecto, la autora no hace la exploración de los personajes que hace Marsé. Pero, todo indica que la autora siguió los consejos de su editor y amigo ya que representa a Eusebi como un personaje víctima de las circunstancias. Rodoreda continúa con la tradición de las novelas anteriores a la guerra en las cuales los personajes de los suburbios se relacionaban con delincuentes o rebeldes sindicales.

Marsé conocía los suburbios ya que se ubicaban próximos a su barrio. En su estancia en Francia explicará a una alumna a quien le daba clases de español y

¹³ M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, ob. cit, pág.70.

¹⁴ Carta del 18 de febrero de 1966 de Joan Sales a Mercè Rodoreda; contenida en M. Rodoreda y J. Sales, *Cartes completes: 1960-1983*, Barcelona, Club Editor, 2008.

¹⁵ Adjetivo que en francés quiere decir «fracasado».

siente la necesidad de llevarlo a la literatura. Sin embargo, Rodoreda no parece haber tenido un contacto personal con estos espacios salvo los paseos que hacía al Carmelo para visitar a Sales durante sus visitas a Barcelona, a su ciudad natal. Al respecto, Mercè Ibarz opina: «Sovint tinc la impressió, quan llegeixo aquesta novel·la [...] que la misèria que va conèixer en el primer exili a França no devia ser gaire diferent de la d'aquestes barraques i altres passatges i escenaris de la seva obra. Una de les seves millors intuïcions i no menys magnífica troballa va ser buscar, recollir i treballar el que havia estat i era comú entre els que es van quedar i els que se'n van anar»¹⁶.

Como hemos indicado, la configuración del espacio interior está compuesta por unos objetos que son recurrentes en otras obras como es el caso del espejo, en donde la autora proyecta su mirada interior. La autora representa poco la vida y condiciones del barrio. Cuando lo hace, se trata de situaciones de lluvias e inundaciones. Como indica Marta Pessarrodona, Rodoreda pedía que le enviaran a Ginebra revistas y libros que se publicasen¹⁷. Si tenemos en cuenta que de las pocas ocasiones en que la opinión pública se sensibiliza con los suburbios es precisamente tras desgracias acaecidas en inundaciones, resulta probable que la autora se inspirase en algunos sucesos de este tipo para narrar algunas escenas de la obra¹⁸. Asimismo, la autora describe un aborto que le practican a Cecilia, una escena recurrente en algunas novelas de años anteriores como *Nuevas amistades* (1959) de García Hortelano. Y *Tiempo de silencio* (1962) de Martín-Santos.

Si bien es cierto que la descripción urbana de un autor exiliado es diferente, ya que esta no es coetánea y está impregnada de nostalgia. Estos autores ficcionalizan el espacio que abandonaron y que guardan en la memoria. El deseo de un mundo mejor se alía con el grito de una injusticia. Cabe añadir, que la distancia crea una interpretación personal de los hechos y del espacio. Los objetos adquieren una significación personal y las descripciones tienden a ser atemporales. Así pues, las descripciones que Rodoreda hace de la periferia no son fruto de un recuerdo vivido. Su visión es personal y está apoyada con la simbología de algunos objetos recurrentes en su obra: el espejo, las plantas, las casas. En este

¹⁶ «A menudo tengo la impresión cuando leo esta novela [...] que la miseria que conoció en el primer exilio en Francia no era tan diferente de estas barracas y otros pasajes y escenarios de su obra. Una de sus mejores intuiciones y hallazgo fue buscar, recoger y trabajar lo que había sido y era común y entre los que se fueron» [Trad. del autor]. M. Ibarz, *Rodoreda: exili i desig*, Barcelona, Empúries, 2008, págs. 116-117.

¹⁷ M. Pessarrodona, *Mercè Rodoreda y su tiempo*, Barcelona, Bruguera, 2007.

¹⁸ En los años anteriores a la publicación de *El carrer de Les Camèlies*, el escritor y periodista Francisco Candel publicó en la revista *Serra d'Or* algunos artículos sobre los desperfectos causados por las inundaciones en los suburbios; un hecho que repite en el artículo «Esa amiga y enemiga de los barrios» en *Agua* en septiembre de 1962. Asimismo, en su novela *Han matado a un hombre, han roto un paisaje* (1959) narra los problemas que se producían cuando se desbordaba el río Llobregat. Algunos fotógrafos, como Carlos Pérez de Rozas, retrataron el extrarradio en épocas de inundaciones. También en 1962 se produjeron una serie de inundaciones que afectó a Barcelona y a sus comarcas de alrededor. Los barrios suburbanos se vieron seriamente afectados.

sentido, sus novelas no reproducen la influencia del realismo sino más bien del período de anteguerra: el simbolismo.

Otro punto en común es la importancia que los autores otorgan a la unidad de vivienda; las barracas o viviendas autoconstruidas se convierte en sinécdoque de la vida en el inframundo:

[...] su casa, que forma parte de un enjambre de barracas situadas bajo la última revuelta, en una plataforma colgada sobre la ciudad: desde la carretera, al acercarse, la sensación de caminar hacia el abismo dura lo que tarda la mirada en descubrir las casitas de ladrillo. Sus techos de uralita empastados de alquitrán están sembrados de piedras. Pintadas con tiernos colores, su altura sobrepasa apenas la cabeza de un hombre y están dispuestas en hileras que apuntan hacia el mar, formando callecitas de tierra limpia, barrida y regada con esmero. Algunas tienen pequeños patios donde crece una parra¹⁹.

Un juego de líneas verticales y horizontales dibuja el espacio suburbial en *Últimas tardes con Teresa*. Rodoreda, en cambio, describe la barraca como un espacio más íntimo: «La barraca no més tenia dues parets de maó; les altres eren fetes amb llaunes, amb fustes velles i amb trossos de sacenta forats per les esclertes. [...] I a la paret, a l'alçada del llit, que era un catre, tenia dues llaunes molt mal ajuntades i tapàvem l'esclerta amb draps vells. [...] Com tots els d'aquelles barraques fora de l'Eusebi i de mi, [Andreu] era xarnego; i això m'empipava una mica»²⁰.

En cierto modo, el esquema estructural de la novela picaresca, aplicado en la conformación del relato, patentiza esta característica al recalcar el desarraigo y una soledad social del sujeto, forzado a hacerse camino en un ambiente indiferente u hostil. Para Cecilia el barrio de barracas será un espacio de evasión para alguien que anhela salir de su hogar. El Pijoaparte, con sus pretensiones soñadoras, sale a conquistar la ciudad y hace los desafíos que se le presentan. No es el caso de Cecilia Ce a quien la hostilidad urbana la relega al anonimato. En palabras de Bachelard, la autora proyecta un sentimiento a través del espacio interior y la disposición de los objetos²¹. Pero, el rasgo que más le sorprende es la presencia de «charnegos»²², inmigrantes castellanohablantes, y el hecho de que casi nadie hable catalán. En este punto, la autora coincide con otros autores de su generación los cuales contemplan a la inmigrantes como «otros» y crean

¹⁹ J. Marsé, ob. cit., pág. 39.

²⁰ M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, ob. cit. págs.56-57.

²¹ G. Bachelard, *Poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1975, pág. 75.

²² «Charnego» es la persona que reside en Cataluña pero que sus orígenes proceden de otro lugar. Por lo general, es una persona que no emplea la lengua catalana. Este término resurge con el ensayo de F. Candel *Els altres catalans* (1964), que trata precisamente sobre la vida en los suburbios de Barcelona. A su vez, este ensayo represente una propuesta de integración de la inmigración en la sociedad catalana.

una frontera mental para separar las áreas que son antagonistas para la identidad cultural. Algunos de estos autores proyectan un sentimiento de alteridad y priorizan en su escritura el uso de la lengua catalana, un propósito que entronca con la tradición de la «Reinaxença»²³ en que cultura y lengua forman un tronco común. Sobre esta cuestión, B. Łuczak opina que los espacios suburbanos frente a un barrio burgués representa «La oposición de dos espacios discursivos»²⁴. Es decir, la situación de la lengua y la cultura catalana en el momento. No obstante, la hostilidad no se limita a las familias nacionalistas si no que se extiende a toda la clase burguesa. Como bien expresa la madre de Teresa Serrat cuando dice: «Tú ya no te acordarás, pero cuando eras una niña, un salvaje del Carmelo estuvo a punto de matarte...»²⁵, el sentimiento de otredad supone un impedimento para la integración del inmigrante del suburbio.

Al hilo de esto último, Marsé ha recibido acusaciones por ambientar espacios barceloneses sin emplear la lengua catalana. Y es que no deja de resultar extraña la poca presencia del extrarradio en los autores barceloneses que escribían en catalán. Sobre esta cuestión, Stewart King considera que el autor considera estos espacios ajenos a su realidad²⁶. Por lo general, son autores que han vivido una represión social y cultural. La lengua castellana no la sienten como propia y consideran la periferia como un perido hostil frente a sus anhelos de libertad, con lo cual, el compromiso que establecen con la novela será diferente a los autores de habla castellana. Este punto de vista lo mantiene Julià Guillamon, basándose en los artículos de Carles Soldevila y José M.^a de Sagarra, quien considera que si los autores catalanes mantienen un conflicto entre indígenas y forasteros difícilmente ambas lenguas podrán compartir un espacio novelesco²⁷, hecho que explicaría, según María Dasca, «la ausencia de una literatura sobre la inmigració catalana coetània al fenomen migratori»²⁸ ya que las novelas vinculadas al realismo social excluyen al emigrante castellanohablante y, en la mayoría de las ocasiones, la compleja realidad suburbial, tal y como constatan Rodoreda en literatura catalana y Marsé en literatura castellana.

CONCLUSIONES

El tratamiento del espacio en Marsé y Rodoreda demuestra cómo la novela urbana puede emplear diversas estéticas literarias. Sin embargo, el resultado de

²³ Movimiento cultural catalán de la segunda mitad del siglo XIX que pretende hacer renacer la lengua catalana como lengua literaria y de cultura.

²⁴ B. Łuczak, *Espacio y memoria: Barcelona en la novela catalana contemporánea*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe, 2011, pág. 77

²⁵ J. Marsé, ob. cit., pág. 198.

²⁶ S. King, ob. cit.

²⁷ J. Guillamon, «La novel·la catalana de la immigració», *L'Avenç*, núm. 298, 2005, pág. 47.

²⁸ M. Dasca, «La immigració com a fenomen de la literatura catalana», *Cercles: revista d'història cultural*, núm. 18, 2015, pág. 61.

una u otra será diferente. Por otro lado, la literatura sobre la inmigración —y sobre barrios suburbanos²⁹— plantea una diferencia entre la literatura castellana escrita por autores residentes en la ciudad de la escrita en lengua catalana por autores que permanecen en el exilio.

Una de las diferencias es la posición del autor. Las obras escritas en castellano, con autores que habían empleado las técnicas del realismo en cualquiera de sus vertientes, adquieren un tono más crítico. No obstante, algunos autores, como es el caso de Marsé, presenta una renovación en la prosa a lo largo de los sesenta. En cambio, la literatura catalana, con Rodoreda como autora representativa, tiende a crear una visión más personal. Esta no siempre es coetánea y la construcción narrativa y estilística se aproxima más a los presupuestos del costumbrismo. Por otro lado, la *narratio* tiene como objetivo reivindicar una cultura y para ello recurre a un elemento identitario como es la lengua.

Ambos autores emplean el monolingüismo en la obra. No obstante, Marsé trabaja con varios registros lingüísticos que Rodoreda no emplea. Marsé crea un juego de oposiciones a través del lenguaje. Sin embargo, se plantea de forma diferente en la literatura catalana debido al sentimiento de alteridad que los autores sienten frente a la inmigración. Con esta cuestión, Marsé demuestra cómo una buena configuración del espacio permite conseguir una crítica, al margen de la lengua empleada.

Las novelas analizadas dialogan con la topografía, el urbanismo desenfrenado, con el sentimiento de desarraigo y con la historia —la ciudad de posguerra—. Demuestran, una vez más, la importancia de la configuración del espacio para conseguir este diálogo interdisciplinar. Rodoreda y Marsé plantean de forma diferente cómo es la vida en los confines. En ocasiones, sus descripciones y sus retratos informan más allá de una prensa manipulada. En definitiva, se acercan a través de la novela al silencio de una época.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G., *Poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1975.
- CUENCA, J. M.^a, *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- DASCA, M., «La immigració com a fenomen de la literatura catalana», *Cercles: revista d'història cultural*, núm. 18, págs. 61-78, 2015.
- DÍAZ DE CASTRO, F. y QUINTANA PEÑUELA, A., *Juan Marsé, ciudad y novela: Últimas tardes con Teresa: Organización del espacio y producción de la imagen*, Palma de Mallorca, Servei de publicacions de la Universitat de Palma de Mallorca, 1984.

²⁹ Algunos autores consideran la novela de suburbio como un subgénero de la novela urbana. En nuestro caso, desestimamos esta categoría ya que consideramos que el propio espacio no crea un género o subgénero. La configuración de este se puede adaptar a diferentes géneros o estéticas literarias.

- IBARZ, M., *Rodoreda: exili i desig*, Barcelona, Ed. Empúries, 2008.
- GUILLAMON, J., «La novel·la catalana de la immigració», *L'Avenç*, núm. 298, Págs. 46-49, 2005.
- KING, S., *Escribir la catalanidad: lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*, Woodbridge, Tamesis Ed., 2005.
- ŁUCZAK, B., *Espacio y memoria: Barcelona en la novela catalana contemporánea*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe, 2011.
- MARSÉ, J., *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Ed. De Bolsillo, 2011.
- MIRET, E., «Barcelona, espacio real, espacio simbólico», *La renovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- PESSARODONA, M., *Mercè Rodoreda y su tiempo*, Barcelona, Ed. Bruguera, 2007.
- RODOREDA, M., *Mirall trencat*, Barcelona, Edicions 62, 1974.
- *El carrer de Camèlies*, Barcelona, Club Editor, 1981. Para una traducción en castellano: *La calle de las Camelias*, Barcelona, Bruguera, 1983.
- SALES, J., *Cartes completes: 1960-1983*, Barcelona, Club Editor, 2008.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A., *Ronda Marsé*, Barcelona, Ed. Candaya, 2008.

CAPÍTULO 36

Un hombre, una mujer, una ciudad: la plasmación literaria de Barcelona en la obra de Ignacio Agustí y Mercè Rodoreda

CARLOS SÁNCHEZ DÍAZ-ALDAGALÁN
Universidad de La Rioja

INTRODUCCIÓN

Ignacio Agustí y Mercè Rodoreda son dos de los autores más relevantes de la literatura catalana del siglo xx. A pesar de su importancia dentro del mundo literario, ambos escritores han caído en el olvido. Estos dos novelistas resultan dos figuras diametralmente opuestas, empezando por su ideología. Frente al ambiente progresista y de izquierdas en que se movía Rodoreda, destaca la afiliación de Agustí a la Falange Española. Precisamente la ideología de cada uno influye en la recepción que tendrán a nivel nacional: el éxito de ventas que constituye la novela *Mariona Rebull* (1943) encumbra a Agustí como uno de los representantes más significativos de la cultura oficial promovida por el franquismo. Por el contrario, la obra de Rodoreda será bien recibida en el extranjero, no contando con la misma acogida en su país de origen. Es digno de destacar que la obra de esta escritora ha sido traducida a más de cuarenta idiomas.

Igualmente contrapuesta es su manera de entender la literatura. Mientras que el autor de *La ceniza fue árbol* (1943-1972) se recrea en la descripción de los ambientes en que se desarrollan sus historias, la autora de *La plaza del Diamante* (1962) prescinde de extensas descripciones del cronotopo para centrarse en la psicología de los personajes, aportando una mayor profundidad de la que puedan tener los protagonistas del otro autor. También son distintas las temáticas que

escogen: Agustí relata las vivencias de la clase acomodada mientras que Rodoreda se decanta, en la mayoría de sus creaciones, por mostrar la realidad de las clases populares durante la posguerra.

El objetivo de esta comunicación es plantear cómo cada uno de estos autores tiene una manera diferente de plasmar la ciudad de Barcelona en sus escritos así como la influencia que los espacios tienen en la configuración de los personajes.

MERCÈ RODOREDA, LA BARCELONA DE COLOMETA

Como se ha indicado en la introducción, la ciudad de Barcelona no es descrita en la obra de Rodoreda de manera detallada. En opinión de Luczak, «parece como si la explicación de los elementos especiales fuera evitada-si no temida- por la escritora, deseosa de huir de cualquier especie de “localismo”»¹. No obstante, sí que aparecen pasajes en los que la autora presenta la cotidianidad de sus habitantes en los tiempos de la posguerra, como cuando se explica que «por las calles que iban a la plaza del mercado, bajaban y subían carros y camiones, y los hombres del matadero, con la bata manchada de sangre y media ternera a la espalda, entraban en el mercado. Las floristas ponían ramos en los cucuruchos de hierro llenos de agua que hacían los ramos de flores. Los crisantemos despedían un hedor amargo. La colmena vivía»².

Frente al mundo lleno de riqueza y esplendor en que se mueven los Rius, el mundo en que se mueve la protagonista de *La plaza del Diamante* es el de las clases populares, un ambiente anodino y desagradable. Destaca en este fragmento la manera en que tiene la autora de referirse al conjunto de los ciudadanos, «la colmena», con lo que se quiere resaltar la alienación de los ciudadanos, convertidos en obreros dedicados a llevar a cabo su trabajo, de la misma manera que las abejas en una colmena.

Si bien no se mencionan muchos lugares barceloneses a lo largo de la obra, el inicio de su trama y, por tanto, de la historia de Natalia, se produce en el enclave que da título a esta novela: la Plaza del Diamante. A diferencia del matiz triste y decadente que presenta la ciudad en el resto de la obra, este sitio se muestra como un ambiente colorido y lleno de vida, pues en él tiene lugar un baile, de ahí que la narradora-protagonista diga que «cuando llegamos a la plaza ya tocaban los músicos. El techo estaba adornado con flores y cadenas de papel de todos los colores: una tira de cadena, una tira de flores. Había flores con una bombilla dentro y todo el techo parecía un paraguas boca abajo, porque las puntas de las tiras, por los lados, estaban atadas más arriba que en el centro, donde todas se juntaban»³.

¹ B. Luczak, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, 2012, pág. 42.

² M. Rodoreda, *La plaza del Diamante*, Barcelona, Salvat, pág. 217.

³ *Ibíd.*, pág. 7.

Es en la plaza donde Natalia conoce a Quimet, que se convertirá en su marido, lo que conlleva un cambio en la vida de la protagonista, pues deja la casa de su padre para convertirse en la dueña de su propio hogar. De esa forma, se destaca la transformación del personaje femenino en una mujer.

La estructura cíclica de la novela provoca que la protagonista vuelva al lugar en que comenzó su historia con su difunto marido, la plaza del Diamante, para poder desahogar toda la angustia que lleva dentro, como se ve en el siguiente extracto: «Y me metí en la Plaza del Diamante [...] di un grito de infierno. Un grito que debía hacer muchos años que llevaba dentro y con aquel grito, tan ancho que le costó mucho pasar por la garganta, me salió de la boca una pizca de cosa de nada, como un escarabajo de saliva... y aquella pizca de cosa de nada que había vivido tanto tiempo encerrada dentro, era mi juventud que se escapaba con un grito que no sabía bien lo que era...»⁴. Gracias a esa vuelta al pasado, la protagonista puede dejar atrás definitivamente sus recuerdos.

La casa en que Natalia y su marido van a establecerse y a formar su propia familia, también tiene simbolismo dentro de la obra. Para empezar, se produce un paralelismo entre la evolución de la relación con Quimet y las reformas de la casa. A medida que la protagonista va remodelando el piso, va descubriendo nuevas facetas de la personalidad de Quimet, gracias a amigos de su futuro marido como ocurre cuando «el Cintet dijo que cuando el Quimet no tenía ganas de hacer alguna cosa se escurría como una anguila [...] Fui otra vez a arrancar papel. Y el Cintet me dijo que cuando el Quimet volviese se haría el distraído y que estaba seguro de que volvería tarde»⁵.

En la relación de Quimet y Natalia no solo juegan un papel fundamental los enclaves en que se desarrolla, sino que también los objetos muestran el lugar que ambos ocupan en esa relación, como se ve cuando la propia protagonista relata que «por fin hizo la silla. [...] Era muy extraña: medio silla, medio mecedora, medio butaca, y estuvo mucho tiempo para hacerla. Mallorquina, dijo que era. Toda de madera. Solo se columpiaba un poco. Y dijo que tendría que hacerle un cojín del mismo color que los flecos de la lámpara. Dos: uno para sentarse y otro para poner la cabeza. En aquella silla solo podría sentarse él»⁶.

Este mueble marca cómo se distribuyen los roles en esta pareja: el hombre es el que disfruta de la silla, mostrando su autoridad, mientras que la mujer no puede hacer uso de ella y al mismo tiempo debe encargarse de hacerla confortable para su marido.

De la misma forma que la silla es un símbolo de la autoridad de Quimet en su hogar, hay un elemento de la obra que muestra el lugar que ocupa Natalia en su vida familiar: las palomas. De hecho se produce una analogía mediante el sobrenombre que le adjudica su marido: Colometa.

⁴ *Ibíd.*, pág. 217.

⁵ *Ibíd.*, págs. 22-23.

⁶ *Ibíd.*, pág.43.

Desde el momento en el que esos animales aparecen en su vida, se puede ver una similitud con la actitud de Quimet hacia su esposa, pues el marido «dijo que la guardaríamos, que le haría una jaula en la galería, para que pudiéramos verla desde el comedor»⁷. Al igual que ocurre con la paloma, a la que encierra en una jaula, a su esposa la ha recluido en su casa, convirtiendo así su hogar en una «jaula» para Natalia.

Las palomas se convierten en un elemento más de la familia que han formado Quimet y Natalia, pues sus hijos ven a esos pájaros como un medio de suplir la ausencia de sus padres cuando estos están trabajando, por lo que «habían aprendido a estar quietos, para no espantar a las palomas»⁸.

El tener que hacerse cargo de las palomas acaba enloqueciendo a la protagonista, pues dice que llega un punto en que «solo oía zureos de palomas [...]. Toda yo olía a palomas. [...] soñaba con ellas. La chica de las palomas»⁹.

Con el estallido de la Guerra Civil y la marcha de su marido al frente, se acaba la felicidad para Natalia, por lo que las palomas, que habían sido un símbolo de los momentos más felices de esa familia, se acaban marchando cuando comienzan las desgracias. La autora muestra con la desaparición de las aves de la vida de la protagonista el comienzo de una nueva etapa en su vida.

Pasados los años, las palomas se convierten en un elemento que evoca al personaje central la vida que ha dejado atrás. Cuando se decide a pasar página definitivamente, «aquella comezón que yo tenía antes, de hablar de las palomas y de la torre, se me había ido pasando con los años»¹⁰.

Durante la Guerra Civil, el domicilio familiar se convierte en un ambiente en que Natalia y sus hijos se intentan refugiar de los bombardeos y de las desgracias que trae consigo el conflicto bélico: «Y dormimos juntos. Yo en el medio y un niño a cada lado. Si teníamos que morir, moriríamos así. Y si por la noche había alarma, y las sirenas nos despertaban, no decíamos nada. Nos quedábamos quietos, solo escuchando, y cuando tocaban la sirena de acabado el peligro, dormíamos si podíamos pero no sabíamos si estábamos dormidos porque no hablábamos nunca»¹¹.

Con el paso de los años, la protagonista padece agorafobia, de ahí que diga que «la calle me daba miedo»¹², encontrando calma y tranquilidad en su hogar, por lo que explica que «solo estaba bien en casa»¹³.

Esa enfermedad impide que se encuentre cómoda en lugares muy transitados, pero hay un ambiente en el que este personaje se encuentra a gusto: el parque, un lugar al que va a pasear, algo que considera una obligación. Ese lugar se convierte en un espacio de confesión, ya que cuenta que a una desconocida que se sienta

⁷ *Ibíd.*, pág.64.

⁸ *Ibíd.*, pág.102.

⁹ *Ibíd.*, pág.105.

¹⁰ *Ibíd.*, pág.206.

¹¹ *Ibíd.*, pág.151.

¹² *Ibíd.*, pág.185.

¹³ *Ibíd.*

en su mismo banco «le conté que había tenido cuarenta palomas...»¹⁴. En cierta forma, este enclave se convierte en un refugio en el que puede recrearse en ese pasado que le cuesta tanto dejar atrás.

En conclusión, el espacio en la obra de Rodoreda resulta un elemento esencial, puesto que no sólo constituye el lugar en que se desarrolla la trama de la obra sino que también cuentan con un significado propio, produciéndose relaciones y similitudes con las vivencias de los personajes. También enfatizan, en momentos concretos, la situación y el papel que tienen los personajes en la obra. En definitiva, los espacios también aportan complejidad a la historia de Natalia. El que la escritora no se detuviera en realizar descripciones detalladas de Barcelona se puede entender como una manera de universalizar su relato, para que no fuera visto simplemente como una novela catalana.

IGNACIO AGUSTÍ Y LA BARCELONA DE LOS RIUS

La ciudad de Barcelona, capital de una revolución industrial que transformará la sociedad del incipiente siglo xx, se convierte en la pentalogía de Ignacio Agustí, *La saga de los Rius*, en uno de los principales protagonistas; si no el más importante, ya que los demás personajes de la obra van evolucionando y transformándose conforme evoluciona y se transforma la propia ciudad. Quizás sea una simbiosis perfecta, en la que los personajes viven la vida que la ciudad les permite vivir; una ciudad que ellos mismos van construyendo con el devenir de sus propias vidas. La ciudad y los personajes que en ella habitan son las dos caras una misma moneda: la vida misma.

La propia dedicatoria que el autor hace al inicio de la obra a su padre y a los padres «que ensancharon y defendieron una ciudad»¹⁵, nos está indicando la transcendencia y relevancia que le va a dar a la ciudad de Barcelona, a la que constantemente denomina «mi ciudad»¹⁶ y a la que empieza describiendo como una ciudad que tiene un «encanto recoleto»¹⁷ dándole un tratamiento a sus descripciones que rozan el lirismo, acentuando los pasajes en los que las personificaciones de la ciudad la empiezan a convertir en un ser vivo que marca el ritmo de la vida de sus habitantes con «el latido masculino y grave de las campanas»¹⁸ que los despierta cada mañana, con el sonido que se «enseñoreaba del aire»¹⁹ con la «voz de la campana mayor de la catedral, abadesa de la ciudad»²⁰.

¹⁴ *Ibíd.*, pág.190.

¹⁵ I. Agustí, *La saga de los Rius. Las dos primeras novelas: Mariona Rebull y El viudo Rius*, Barcelona, Destino, 2013.

¹⁶ *Ibíd.*, pág.13.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

La ciudad, repleta de calles construidas hacía siglos en las que vivían y trabajaban las familias pertenecientes a diferentes gremios que daban nombre a las calles, e incluso a los barrios, y que «aromatizaban las losas con la fragancia del trabajo transmitido de padres a hijos y a nietos siglos atrás»²¹. La calle de la Platería era una de esas calles emblemáticas en la que los joyeros y los plateros, que eran el gremio más rico de la ciudad y entre ellos la familia Rebull, tenían sus viviendas y sus talleres. En el frontispicio de cada local se podía leer el apellido del maestro joyero que correspondiera y allí estaban apretados los empleados unos con otros mientras trabajaban. Frente a esas calles hacinadas, se encuentra el puerto frente al mar donde los hombres miran al horizonte y piensan que cuando llegue el momento recibirán «cristiana sepultura, junto al mar»²².

Los progresos del maquinismo empiezan a transformar poco a poco, como la vida de sus habitantes, el aspecto físico de la ciudad. Esta empieza a ensancharse y la periferia se llena de fábricas textiles y almacenes. Los nuevos «magnates de la industria primeriza-de guardapolvo y un traje al año-»²³, que habían heredado el apellido y el comercio de sus progenitores, comienzan a instalar sus telares en la zona alta de la ciudad repleta de descampados y zonas de monte donde nadie pensó nunca edificar, por lo que el autor dice de la ciudad condal, con su habitual lirismo descriptivo, que «avanzaba como una lava de oro por la planicie [...]»²⁴. Allí arriba, en la colina, empiezan a gestarse grandes fortunas a la sombra del comercio textil. Mientras, hombres y mujeres se desplazan cada mañana por las laderas que rodean la ciudad, camino de las fábricas donde les esperan los telares para empezar a urdir los paños y las telas con la vaga esperanza de alcanzar un futuro mejor, todavía incierto.

La geografía urbana se transforma bruscamente creando dos espacios muy diferenciados: la urbe propiamente dicha y la periferia industrial situada a las afueras. Ignacio Agustí, utiliza un vocabulario y expresiones diferentes cuando la acción transcurre en un contexto físico o en otro. La zona urbana es tratada con frecuencia de forma poética, recordemos que el autor era poeta y periodista, utilizando expresiones y frases que parecen prosa lírica. Por el contrario, las descripciones del espacio industrial son más frías y no presentan ningún tipo de alarde poético.

Con el impacto económico de la nueva industria, las costumbres de los ciudadanos también han cambiado: si antes las gentes «iban a pasear por el Paseo del General, andén del mar, por el cual la brisa marina penetraba, oreando sus almas»²⁵, ahora paseaban por la calle de Fernando luciendo sus mejores galas «que cobraban un lustre senatorial»²⁶. Las gentes han cambiado hasta en la forma de vestir y de pensar, al igual que la ciudad que también cambia su fisonomía, se

²¹ *Ibíd.*, pág. 17.

²² *Ibíd.*, pág. 17.

²³ *Ibíd.*

²⁴ *Ibíd.*, pág. 56.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

construyen nuevas avenidas, y grandes paseos, aparecen barrios enteros habitados por la nueva burguesía naciente y la ciudad se engalana para recibir la Exposición Universal, visitada por la Reina Regente y que será el punto culminante de la recién estrenada modernidad. La ciudad y sus gentes, en una especie de retroalimentación, se han ido transformando lentamente y ahora el paisaje humano y el urbano son irreconocibles con respecto a los tiempos de los padres de las gentes que pasean su riqueza por las Ramblas «con sus bulliciosos parasoles a lado y lado de las avenidas [...], damas y caballeros paseando con sus perritos, con su bastón, con su andar ceremonioso»²⁷, por las tertulias de los cafés, por el Liceo, donde los diferentes palcos marcaban los estratos sociales a los que pertenecían los espectadores y al que las familias más pudientes de la burguesía acudían para dejarse ver y ser vistos, por los grandes parques subidos en sus carruajes, etc.

Se están gestando dos ciudades: la de la «efervescencia oleaginoso, que huele a pescado crudo y alquitrán, a ropa colgada en los balcones [...] de profundas viviendas»²⁸ y la de «la ciudad nueva, la de los señores que pasean en coche, los que van a la procesión mirando a lo alto... con un aplomo digno del chaqué o la levita que les ciñe, cortada según el modelo de los figurines de París»²⁹.

Joaquín Rius es uno de esos nuevos magnates de la ciudad que el comercio textil ha generado. Él y la ciudad de Barcelona han evolucionado de manera paralela, viviendo las alegrías y las miserias que el destino les otorgó. El nacimiento de un hijo y el nacimiento de una revolución, el surgir del amor y el de la venganza y la sangre asesina que encharca las aceras, el florecimiento económico y la ruina social del paro y el hambre, los grandes festejos de las óperas en el Liceo y las grandes catástrofes de los atentados terroristas. Los personajes siguen el pulso que marca la vida de la ciudad, que a su vez va cambiando su estructura, proyectando los sentimientos y los deseos de las gentes que la habitan.

Los nuevos tiempos traen consigo nuevas formas de entender la vida que a su vez obligan a una nueva transformación del espacio que se habita. La ciudad, el espacio físico, cambia de aspecto, se desprende de su piel para mudar en otra que nada tiene que ver con aquella recoleta y menestral, repleta de plazuelas y callejas estrechas donde las gentes vivían y trabajaban, que agonizaba mientras los dirigentes de la ciudad planificaban la construcción del Ensanche gracias a «un vasto plan de reforma que abriría una ancha avenida hasta el centro, sacrificando la poesía, la antigüedad, la solera del hormiguero urbano [...]»³⁰. Los ciudadanos van a poder contemplar cómo las creaciones arquitectónicas de Gaudí inundan la ciudad, siendo vista su visión de la arquitectura como «la expresión plástica de la poesía musical del progreso»³¹. En definitiva, la vida cambia y, con ella, la ciudad también se transforma.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 186.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 187.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*, pág. 297.

³¹ *Ibíd.*, pág. 299.

Ha llegado el cambio de siglo, y con él «cien años iban a ser ingeridos de un sorbo por la Humanidad»³², al mismo tiempo que nacía el siglo xx y, con él, el ansiado progreso que de momento traería un futuro incierto y una revolución social manchada de sangre, que convulsionaría los cimientos de la nueva ciudad naciente y llenaría de dolor a la mayor parte de sus gentes, entre ellas a la familia Rius. A pesar de las revueltas sociales, el paisaje de la recién estrenada ciudad, parece ser apacible y tranquilo, como dejan entrever las descripciones costumbristas de Agustí: «un enjambre de soldados persiguen a las criadas [...] Los puestos de flores parecen el escaparate de la primavera [...] En el puerto los vapores, los veleros y los paquebotes se balancean ensoñados y aletargados»³³. La inestable sociedad barcelonesa provoca que la ruina aceche a los magnates del textil, por lo que algunos intentan recuperar la riqueza perdida mediante inversiones relámpago en «el Casino Mercantil que era un centro de perdición, una horrenda Babilonia»³⁴.

La ciudad sufre y con ella sus habitantes. Los cambios políticos han alterado a sus gentes y el espacio físico y las costumbres vuelven a transformarse. En los cafés tienen lugar reuniones clandestinas para luchar contra los magnates, en las calles hay temor de que otra vez estalle una bomba asesina.

Todo ha cambiado. La vida de los personajes también. Han sufrido, han sido felices, han conocido el amor y el dolor, han envejecido, han dado vida a nuevos seres, han enterrado a sus muertos; y al final han caminado junto a su ciudad, han crecido de la mano, unos y otros han formado parte de una vida que no se detiene, que los arrastra hasta el confín de sí mismos porque la vida sigue imparable y, a pesar de todo, «a los cielos de Barcelona llegan estruendosas las golondrinas de turno»³⁵ anunciando que la luz de la nueva estación iluminará las calles, las plazas, las nuevas y grandes avenidas y las vidas de sus gentes.

Como conclusión final, en la producción literaria de ambos autores existe una correlación entre su estilo narrativo y su concepción de Barcelona. Mientras que Rodoreda se decanta por la instropección y por destacar los sentimientos de sus personajes, concibiendo las localizaciones de su historia como elementos simbólicos, Agustí, con su interés por convertirse en un cronista del pasado al modo decimonónico, muestra con todo lujo de detalles los distintos lugares de la ciudad que aparecen, de modo que le da una importancia a lo sensorial que está ausente en el caso de Rodoreda.

³² *Ibid.*, pág. 324.

³³ *Ibid.*, pág. 379.

³⁴ *Ibid.*, pág. 365.

³⁵ *Ibid.*, pág. 464.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍ, I., *La saga de los Rius. Las dos primeras novelas: Mariona Rebull y El viudo Rius*, Barcelona, Destino, 2013.
- LUCZAC, B., *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, 2012, págs. 39-80.
- RODOREDA, M., *La plaza del Diamante*, Barcelona, Salvat Editores, 1994.

CAPÍTULO 37

El mapa en transformación: la representación del espacio urbano de Shanghái y de Barcelona en la novela

JINGSHU XIANG

Universitat Autònoma de Barcelona

INTRODUCCIÓN

El origen de la urbe hunde sus raíces en la época en la que la humanidad vivía aún inmersa en el mito y la leyenda. Desde los primeros modestos asentamientos hasta las colosales metrópolis actuales, es posible observar con asombro los numerosos cambios de modelo en cuanto a su organización y dimensiones. La mayoría de grandes ciudades de nuestros días han experimentado en determinados períodos una gran expansión. Y, si bien desde siglos atrás varias de ellas ya ocupaban una gran superficie, con la llegada de la modernidad su seno se modifica radicalmente. La vida urbana se enriquece, al mismo tiempo que su estructura social se torna más compleja. Escapa de un modelo simple y tradicional hacia un entramado cuyas funciones y relaciones se demuestran más elaboradas y diversas.

Los cambios en el espacio urbano requieren y exigen nuevos modelos con los que enmarcarse y definir su posición en la sociedad. Así lo considera Edward W. Soja: «the modernity successfully did for the “making of history” and the intentional remaking of the social order»¹. La interculturalidad y los procesos migratorios recientemente han modificado de manera drástica los vínculos y

¹ E. W. Soja, «Postmodern geographies and the critique of historicism», *Postmodern Contentions*, New York, The Guilford Press, 1993, págs. 114.

relaciones entre grupos sociales. En la construcción del orden social y espacial quedan reflejadas las mutaciones, reformulándose constantemente. La desaparición o metamorfosis de zonas y barrios famosos conlleva, a su vez, un cambio en el modo en cómo los habitantes perciben su entorno. Su mapa cognitivo reemplaza nodos (*nodes*) originarios por los recientes, y se establecen y constituyen nuevos enlaces (*links*).

La literatura no es inmune a las variaciones. Captura también la esencia de los cambios, presentando a través de sus líneas o versos la naturaleza de la ciudad. La novela, especialmente en aquellas de producción contemporánea, incide en este tema con gran atención e interés, hasta el punto de ver percibir la urbe como un sujeto en sí mismo, que se muestra, con diversas caras y prismas mediante la pluma de sus autores. Las múltiples apariencias y estados definen un espacio integral, frecuentemente a partir de la descripción de lugares determinados y concretos, donde la imagen que se ofrece al lector se determina en última instancia por la forma en que se contemplan². Todo en la ciudad se relaciona íntimamente con el espacio y puede ser objeto del estudio espacial.

Las dos novelas analizadas en este artículo, *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza y *La canción de la pena eterna*, de Wang Anyi (王安忆), muestran de forma meridiana el proceso de modernización de Barcelona y Shanghái. La primera acontece en la capital catalana, a finales del siglo XIX y principios del XX, época en la que se erige como importante centro cultural. Envuelta en una ferviente industrialización, donde su influencia a nivel europeo se ve recompensado con la celebración de dos exposiciones universales. *La canción de la pena eterna* (长恨歌) se sumerge en el Shanghái de la década de los 40 del siglo XX hasta los años noventa. Este período de tiempo abarca el legado de la República China hasta la política de la Reforma y Apertura cuyas repentinas transmutaciones configurarían el entorno que conocemos actualmente.

LA COGNICIÓN DEL ESPACIO Y LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LAS NOVELAS

El concepto de *espacio* en el ámbito de la ciudad se construye en función de las acciones humanas que tienen lugar en él. «El espacio no está jamás vacío: siempre que tienen su significación social»³. El autor francés lo planteó en su famosa obra *La producción del espacio* como un producto social. Es decir, no se concibe de forma natural, sino que su interpretación queda sujeta a los valores culturales de cada época y sociedad. En los edificios emblemáticos como la igle-

² M. Bal, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Javier Franco (trad.), Madrid, D.L., 1987, pág. 107.

³ H. Lefebvre, *La producción del espacio*, Emilio Martínez Gutiérrez (trad.), Madrid, Capitán Swing Libros, 2013, pág. 86.

sia, la escuela, el ayuntamiento, etcétera, subyacen los valores y estratos sociales junto con las actividades que en su interior se desempeñan.

Manuel Castells, otro sociólogo marxista, lo concibe como «un producto material en relación con otros elementos materiales, entre ellos los hombres, los cuales contraen determinadas relaciones sociales, que dan al espacio (y a los otros elementos de la combinación) una forma, una función, una significación social»⁴. De ahí que los cambios sociales conlleven una interpretación hasta el momento inédita. Observando la mera distribución de la ciudad es posible conocer qué sucesos tienen lugar en ella, sus significantes y cómo son asimilados por el resto de individuos.

La cognición espacial es un proceso gradual y selectivo, que fluye de lo simple a lo complejo. Las personas, de manera individual, amplían su conocimiento en función de sus labores y ocupaciones. Los estudios sobre geografía del comportamiento emplean la noción de mapa cognitivo para aludir a este fenómeno. «A city probably consists of points, lines and areas which are connected to a greater or lesser extent depending on experience with the environment»⁵. Dicha hipótesis se conoce como *anchor-point* y establece como elemento clave para la estructura cognitiva clasificatoria la relación entre nodos primarios (*primary nodes*), los enlaces mayores (*major links*) y los nodos menores.

Lynch define los *nodos* como cada uno de los lugares estratégicos de una metrópolis a los que un observador puede entrar, y que comparten unión y concentración⁶. Suponen los parajes más destacados, más representativos y de más fácil observación para aquellos que viven dentro de los límites de la ciudad. De tal manera, el individuo suele tener como nodos primarios su propio habitáculo y el puesto de trabajo. Entre estos se establecerían los enlaces mayores, y alrededor de esta estructura básica se articulan los nódulos menores.

Los espacios urbanos que presentan las novelas se definen con criterios similares a las aproximaciones sociológicas: «the ways of reading literary texts are analogous to the ways urban historians read the city»⁷. La selección del autor es arbitraria e intencionada, y el factor clave es su exégesis social, ligada a la narración de la novela. Cómo es transmitido a través de la palabra posee de forma inherente una reinterpretación en clave social y cultural, anclada en el arte y la ficción.

Cuando la novela adopta la perspectiva del protagonista para transmitir la historia y describir los espacios de la ciudad, el proceso de representación de los mismos concuerda con el del mapa cognitivo espacial del personaje. La traslación y mutación de nodos y estructura cognitiva espacial de los protagonistas es

⁴ M. Castells, *La cuestión urbana*, Irene C. Oliván (trad.), México, Siglo XXI, 1974, pág. 141.

⁵ R. G. Golledge, «Learning About Urban Environments», *Timing Space and Spacing Time*, Vol. 1, London: Edward Arnold, 1978, págs. 78.

⁶ K. Lynch, *The Image of the city*, Cambridge, The M.I.T. Press, 1960, págs. 41-42.

⁷ R. Lehan, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, California, University of California Press, 1998, pág. 8.

símbolo y reflejo de los giros y acontecimientos que experimenta la trama; del cambio crucial de sus destinos.

Michel de Certeau propone una manera similar de analizar la descripción del espacio a través los ojos de los personajes. Para ello se vale de los puntos comunes entre el narrador y lo que define como *caminante*, es decir, el individuo que está en contacto constante con los espacios de la ciudad, reactualizando incesantemente su conocimiento y significados: «un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades y de prohibiciones, el caminante actualiza algunas de ellas. De ese modo, las hace ser tanto como parecer. Pero también las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales»⁸. El espacio de la ciudad contiene, precisamente, este conjunto de posibilidades y prohibiciones. En la novela la figura del caminante se sustituye por los personajes o el propio narrador. La selección y orden de aparición desempeña en sí mismo una función ideológica, por lo que «desvanecen la ciudad en ciertas de sus regiones, la exageran en otras, la dislocan, fragmentan y apartan de su orden no obstante inmóvil»⁹. La ciudad es leída e interpretada de forma literaria, durante la realización de esta práctica espacial que distorsiona y disgrega su orden original.

LA ESTRUCTURA ESPACIAL EN *LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS*

Tanto *La ciudad de los prodigios* como *La canción de la pena eterna* poseen un mapa cognitivo espacial sensiblemente cargado de ideología. La obra del escritor español centra su atención en las zonas en las que tienen lugar las exposiciones universales. A lo largo de sus páginas, se produce un movimiento físico desde *Ciutat Vella* hacia las nuevas áreas residenciales.

El joven protagonista, Onofre Bouvila, pone sus pies en Barcelona por primera vez mientras esta se prepara para acoger la Exposición Universal de 1888. Será la segunda Exposición, celebrada cuarenta y un años más tarde la que clausure la historia, en la que planea su desaparición. Su vinculación con este evento alcanza una fijación misteriosa: su presencia en los lugares donde se organiza y el trato y las visitas con las personas ligadas a este articulan el eje troncal de su vida, como puede percibirse en los comentarios de los periódicos en las páginas finales: «Su vida activa se inició con la Exposición Universal de 1888 y se ha eclipsado con esta del veintinueve»¹⁰. «¿Cómo debemos interpretar esta coincidencia?»¹¹

Algunos fragmentos de la narración inciden en menor medida en el desarrollo de tramas secundarias que explican y aclaran los episodios más impor-

⁸ M. de. Certeau, *La invención de lo cotidiano*, vol. 1, Alejandro Pescador (trad.), México, Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996-1999, pág. 110.

⁹ *Ibid.*, pág. 115.

¹⁰ E. Mendoza, *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1986, pág. 392.

¹¹ *Ibid.*, pág. 392.

tantes en el desarrollo de la ciudad. Si bien Eduardo Mendoza dedica buena parte de sus esfuerzos a informar del pasado de la urbe, las dos Exposiciones Universales configuran el hilo oculto que conecta todos los acontecimientos de la historia.

En segundo lugar, las zonas de la Exposición de la ciudad de Barcelona, que son representadas en la novela desde el fin del siglo XIX hasta el comienzo del XX, se muestran al lector amplificadas y distorsionadas, a causa de su constante aparición en la trama. Funcionan como un lazo conector en la relación lógico-espacial de la novela. Cuatro zonas conforman la estructura espacial de la historia: *Ciutat Vella*, las zonas de la exposición, los barrios nuevos y las zonas cercanas a la montaña. De ellas, *Ciutat Vella* y los barrios nuevos suponen el contraste más evidente.

Por una parte, *Ciutat Vella* es la parte más antigua de la ciudad, emplazada a orillas del mar y que, bajo la presión del turismo y la alta demografía, resta envejecida, siempre debatiéndose entre el encanto de sus edificios históricos y el duro peso de su propia ancianidad.

La Barcelona antigua se describe en la novela como «una urbe ruidosa, pestilente y aglomerada»¹². La región central de la ciudad, no obstante, es su auténtico corazón, y en ella se encuentran las sedes de las instituciones gubernamentales, los muelles y zonas comerciales más importantes. En una de sus estrechas calles, se aloja el recién llegado Onofre Bouvila, al inicio de su historia:

El carreró del Xup [...] iniciaba a poco de su arranque una cuesta suave que se iba acentuando hasta formar dos peldaños, continuar en un rellano y morir escasos metros más adelante contra un muro asentado sobre los restos de una muralla antigua, quizá romana. De este muro manaba constantemente un líquido espeso y negro que a lo largo de los siglos había redondeado, pulido y abrigado los peldaños que había en el callejón; por ello estos peldaños se habían vuelto resbaladizos¹³.

Allí se halla la pequeña pensión de Bouvila, y es en sus alrededores donde busca trabajo y contactos. A lo largo de los dos primeros capítulos, hasta que se vea obligado a marchar por culpa de la policía, *Ciutat Vella* desempeña la función de nodo esencial, que refleja el tipo de vida del protagonista.

Los nuevos barrios se sitúan en el pequeño territorio entre *Ciutat Vella* y las montañas colindantes. Su existencia responde al proceso de expansión por la explosión demográfica de finales del siglo XIX. A diferencia de las características casas antiguas de *Ciutat Vella*, los edificios de los barrios nuevos ofrecen un salto cualitativo en cuanto a habitabilidad. Las distinciones entre ambas zonas quedan patentes en la novela:

¹² *Ibíd.*, pág. 173.

¹³ *Ibíd.*, pág. 10.

El viajero que acude por primera vez a Barcelona advierte pronto dónde acaba la ciudad antigua y empieza la nueva. De ser sinuosas las calles se vuelven rectas y más anchas; las aceras, más holgadas; unos plátanos talludos las sombrean gratamente; las edificaciones son de más porte; no falta quien se aturde, creyendo haber sido transportado a otra ciudad mágicamente¹⁴.

Los compases iniciales de la novela no permiten la inserción de los nuevos barrios en forma de nodo primario. No obstante, aparecen en su totalidad de forma indirecta, como telón de fondo que establece un claro paralelismo entre la expansión territorial y el devenir vital de sus ciudadanos. Su mera existencia trastoca y altera el modo de vida de los barceloneses y las relaciones sociales que se establecen entre ellos.

Dentro de la narración, llaman poderosamente la atención del público y conllevan una mejora del entorno debido a la inminente celebración de la Exposición Universal, todo ello testimoniado a partir de los extractos periodísticos:

En efecto, ya en 1886, cuando aún faltaban dos años para la inauguración, un periódico había advertido de que *acudirán constantemente á Barcelona forasteros dispuestos á formar concepto de su belleza y adelantos*, por lo cual, añade, *el ornato público, lo propio de la comodidad y seguridad personal, son las cuestiones que en el caso presente han de llamar con toda preferencia la preciosa atención de nuestras autoridades*. No pasaba día últimamente sin que los periódicos hicieran sugerencias: *construir el alcantarillado de la parte nueva*, proponía uno; [...] *mejorar los barrios extremos como el del Poble Sec, que habrán de recorrer quienes aprovechen su estancia en Barcelona para llegarse a Montjuich atraídos por los deliciosos manantiales de que está salpicada esta montaña*, etcétera¹⁵.

El evento se erige como un reclamo para fomentar la inmigración a la ciudad. Los resultados no se harían esperar, y el hacinamiento de los años anteriores desemboca en la génesis del proceso expansivo. El *Parc de la Ciutadella* y *Montjuïc*, antiguos límites de la ciudad, quedan copados de recién llegados. Su relación con los nativos constituye la fiel evidencia de un período de grandes cambios. Su reinterpretación social configura un nodo de especial relevancia, y las antiguas afueras pasan a representar la transformación y el progreso de la urbe.

La Exposición, salvo que Dios disponga lo contrario, ha de servir para poner a Barcelona en el lugar que le corresponde¹⁶.

Los más confiados creían que una vez inaugurada la Exposición Barcelona se convertiría en una gran ciudad; en esta ciudad habría trabajo para todos, los

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 165.

¹⁵ *Ibíd.*, págs. 49-50.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 51.

servicios públicos mejorarían a ojos vistas, todo el mundo recibiría la asistencia necesaria¹⁷.

A medida que avanza la narración, los nodos primarios se alteran drásticamente. La pensión, primer habitáculo del protagonista, se ve totalmente desplazada del foco de atención. En su lugar, la trama se centra en los nuevos entornos de trabajo como la finca de la Budallera, así como la mansión que pronto alquila gracias al dinero conseguido en los negocios de Don Humbert, siempre ligados a la mafia. La relación entre Don Humbert y Onofre se ejemplifica tomando como símbolo el alquiler de la casa de tres pisos que Bouvila regenta cerca de la montaña, en la parte alta de la ciudad. La disposición espacial se muestra de dos maneras: en primer lugar, Barcelona queda a sus pies por la diferencia de altura como metáfora de la fama y el prestigio alcanzados. En segundo lugar, con la reasignación de enlaces mayores y nodos primarios del protagonista; la transición espacial y el ascenso social se muestran de forma análoga y son, en conclusión, la proyección de la estratificación de la sociedad.

La transformación de los nodos espaciales de la novela, desde la pensión a la casa grande, construye en la narración una estructura con cuatro áreas bien definidas: la pensión (*Ciutat Vella*), la zona de las Exposiciones, los nuevos barrios y la zona de mansiones. La estructura plantea varias dicotomías: el contraste entre la zona antigua y la nueva, y las diferencias entre las clases bajas y las acomodadas. El ascenso social queda reflejado en el cambio de barrio, de vivienda y de trabajo.

LA ESTRUCTURA ESPACIAL EN *LA CANCIÓN DE LA PENA ETERNA*

En *La canción de la pena eterna*, los espacios urbanos de Shanghái están representados por dos elementos. Uno son los *Longtang* (弄堂), lugar donde la protagonista Wang Qiyao vive, tanto en su etapa como estudiante como tras la muerte de su amante, en el callejón de la Paz. El otro está constituido por los Apartamentos Alicia, que regenta mientras es la amante de un alto funcionario, el templo de *Jing'an* (靜安寺) y la zona comercial de *Waitan* (外灘). Ambos territorios están en constante contradicción, en oposición binaria; lo oscuro y lo pobre frente a lo brillante y lo rico.

La parte de los *Longtang* está conformada por los barrios históricos shanghaienses, propios de las clases medias y bajas de la sociedad, caracterizados por la estrechez de sus callejones, la ausencia de luz, sus edificios bajos y tradicionales junto con la precariedad de quienes viven en ellos.

Si se extiende la mirada desde el punto más elevado de la ciudad, se obtiene una vista maravillosa de los *Longtang* de Shanghái, con sus inmensos barrios enclaustrados dentro de un laberinto de callejones. [...] A medida que el día

¹⁷ *Ibid.*, pág. 50.

se adentra en la noche y se van encendiendo las luces de la ciudad, todos estos puntos y estas líneas comienzan a brillar con luz trémula. Sin embargo, debajo de esa luz se extiende un inmenso manto de oscuridad: son los *Longtang* de Shanghái¹⁸.

Las farolas de la calle brillan con una luz ceremoniosa y apropiada, pero en cuanto esa luz penetra en los callejones de los *Longtang*, es engullida por la oscuridad¹⁹.

Del mismo modo que en *Ciutat Vella* de Barcelona, la falta de iluminación, la estrechez de los callejones y la antigüedad de los edificios conllevan malas condiciones de vida en los *Longtang*. Los Apartamentos Alicia, por contrapartida, poseen los atributos contrarios. Tras ganar el tercer puesto en el concurso de belleza Miss Shanghái y convertirse en amante del Director Li, consigue mudarse a uno de ellos, concretamente a «un callejón situado en una de esas calles tranquilas en el distrito del templo de *Jing'an*»²⁰. En la época en la que tiene lugar la historia, la zona era bien conocida por sus casas de lujo y los apartamentos frecuentados por personas adineradas. El contraste entre la habitación de Wang Qiyao en los *Longtang* y la de los apartamentos Alicia es radicalmente opuesto. Al mudarse la protagonista al callejón de la Paz, la autora ofrece la siguiente descripción:

Diferentes inquilinos habían abandonado sus plantas en el balcón. La mayoría de ellas se había marchitado, pero en unas cuantas, cuyos nombres no conocía, habían aparecido nuevos brotes de hojas. Los insectos nadaban en el líquido estancado de las jarras enmohecidas que se agolpaban en la cocina, aunque entre ellas habían una enorme botella que contenía aceite de cacahuete en perfecto estado²¹.

En oposición a los *Longtang*, la narración del interior de los apartamentos Alicia incide en el lujo y las comodidades:

Contaba con una enorme sala de estar y dos habitaciones más pequeñas que daban al sur y que se podían utilizar como dormitorios o como estudios. Había una habitación diseñada para la sirvienta que daba al norte. El suelo, de placas de teca estrechas, relucía con el brillo de la cera marón pulida. El mobiliario de estilo europeo estaba hecho de palisandro²².

Ni siquiera la noche afecta por igual en la ciudad. Mientras los *Longtang* viven sumidos en una penumbra eterna, las zonas ricas tienen ante sí la luz como

¹⁸ 王安忆, *La canción de la pena eterna*, Carlos Ossés (trad.), Madrid, Kailas Editorial, 2010, pág. 11.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 18.

²⁰ *Ibid.*, pág. 174.

²¹ *Ibid.*, pág. 256.

²² *Ibid.*, pág. 175.

elemento definitivo. Así se percibe cuando el señor Cheng y Jian Lili observan a través de las calles de *Waitan*:

Fuera del edificio, las luces de la noche y de las estrellas relucían sobre el río y la calle estaba llena de vida, con sus gentes y sus coches. La excitación los contagió²³.

En *La canción de la pena eterna*, la narración realiza su práctica espacial construyendo una estructura con dos barrios de características completamente contrarias. Ese contraste espacial muestra con claridad las diferentes etapas de la vida de la protagonista, así como las zonas más típicas de la ciudad. Shanghái, en esta obra, vive atravesada por una firme oposición, por dos partes prácticamente aisladas entre sí: la de la luz y la de la oscuridad, la común y la lujosa.

CONCLUSIÓN

El espacio desarrolla su significado a partir de las actividades humanas de la sociedad que lo ocupa. La novela selecciona cuidadosamente su orden de aparición y el modo en cómo son presentados, pues, el mapa cognitivo espacial de los personajes principales coincide con su trayectoria vital.

En *La ciudad de los prodigios*, Barcelona se conoce a partir de cuatro áreas concretas: Ciutat Vella, las zonas de la Exposición Universal, los barrios nuevos y el territorio cercano a la montaña. Shanghái, en cambio, muestra un antagonismo binario entre los *Longtang* y los apartamentos Alicia (incluso el distrito de lujo que se hallan). Las dos novelas emplean el espacio prácticamente como un personaje más, que permite asentar y remarcar la psicología y el devenir de los protagonistas, al mismo tiempo que se erigen como testimonio escrito de la transformación ferviente y continua de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M., *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid, D.L, 1987.
- CASTELLS, M., *La cuestión urbana*, Irene C. Oliván (trad.), México, Siglo XXI, 1974.
- CERTEAU, M. de., *La invención de lo cotidiano*, vol. 1, Alejandro Pescador (trad.), México, Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996-1999.
- GOLLEDGE, R. G., «Learning About Urban Environments», *Timing Space and Spacing Time*, Vol. 1, London: Edward Arnold, 1978, págs. 76- 98.
- LEFEBVRE, H., *La producción del espacio*, Emilio Martínez Gutiérrez (trad.), Madrid, Capitán Swing Libros, 2013.

²³ *Ibíd.*, pág. 188.

- LEHAN, R., *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, California, University of California Press, 1998.
- LYNCH, K., *The Image of the city*, Cambridge, The M.I.T. Press, 1960.
- MENDOZA, E., *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1986.
- SOJA, E. W., «Postmodern geographies and the critique of historicism», *Postmodern Contentions*, New York, The Guilford Press, 1993, págs. 113-136.
- 王安忆, 长恨歌, 海口, 南海出版公司, 1995.
- *La canción de la pena eterna*, Carlos Ossés (trad.), Madrid, Kailas Editorial, 2010.

CAPÍTULO 38

En la orilla de Rafael Chirbes: una alegoría de la crisis económica¹

JESSICA CÁLIZ MONTES
Universitat de Barcelona

Con la muerte de Rafael Chirbes (1949-2015) la narrativa española quedó huérfana de su maestría técnica y estilística al servicio del tratamiento de la memoria colectiva, los conflictos ideológicos y generacionales, la corrupción moral y económica o la hipocresía social. El autor valenciano aunó el reconocimiento de «cierta tradición» con un nuevo punto de vista desde el que representar «la totalidad del mundo»². A tal fin, contrapuso el litoral mediterráneo a la gran ciudad y creó su propia geografía literaria con los municipios ficticios de Olba y Misent. Este último aparece ya en *La buena letra* (1992) o *Los disparos del cazador* (1994), pero su presencia adquiere relieve en las dos últimas novelas en vida del autor: *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013).

El presente trabajo se centra en esta última no solo por ser la mejor recibida por parte de crítica y lectores³, sino porque en ella el espacio, cargado de simbo-

¹ La presente investigación ha sido realizada durante el beneficio de una Ayuda del Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (referencia: AP2012/01402).

² R. Chirbes, *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 63.

³ *En la orilla* obtuvo el Premio Francisco Umbral al Libro del Año 2013 y el Premio Nacional de la Crítica 2014 y contribuyó a que su autor recibiera el Premio Nacional de Narrativa 2014. En el homenaje en recuerdo a Rafael Chirbes organizado en la Biblioteca Nacional de España el 9 de diciembre de 2015, su editor, Jorge Herralde, comentaba que esta novela, como tantas otras del novelista valenciano, había nacido con la voluntad de ser un «antibest-seller» y que,

lismo, se convierte en protagonista desde el título⁴. Esa articulación simbólica del espacio novelístico se divide, como si de una *matrioska* rusa se tratase, en tres niveles: el de la comarca alicantina en la que transcurre la acción, el nivel local de Olba y Misent, y el nivel natural de las marismas. La superposición de los tres niveles funciona como un microcosmos de la historia reciente de España, marcada por la especulación y la crisis económica, así como de una sarcástica «gran familia humana»⁵.

Esos tres niveles geográficos son parte de la estructura circular de la novela, sobre todo el tercero, ya que esta empieza y acaba —excluyendo las últimas páginas epilógicas— en un pantano alicantino. De este modo, *En la orilla* se inicia a fecha de 26 de diciembre de 2010 con una primera parte, «El hallazgo», en la que se descubre un cadáver en ese marjal —«terreno bajo y pantanoso» según el *DRAE*— y continúa con una extensísima segunda parte, «Localización de exteriores», constituida por un largo monólogo interior⁶ —en *flashback*— que revela las causas que llevan a Esteban, el narrador-protagonista, a suicidarse en ese enclave: los efectos de la crisis económica sobre el español de clase media. Ese monólogo interior sin blancos está entremezclado, sin pausas ni marcas tipográficas, con otras voces que se insertan bien en estilo indirecto libre, bien en secciones en cursiva, y cuya polifonía acaba por completar la historia de la comarca desde la Segunda República. Finalmente, la novela acaba a modo de epílogo con un «Éxodo» en la voz de Tomás Pedrós, el fugado constructor que ha desencadenado las tragedias personales de las páginas anteriores.

LA MARINA ALTA: LUGAR DE VACACIONES

En la orilla comparte enclave con *Crematorio* (2007). Sin embargo, en la novela aquí analizada el espacio adquiere mayor protagonismo, ya que, atendiendo a diferentes análisis y tipologías del espacio acuñadas por la crítica —Mijail Bajtin, Michel Butor, René Welleck y Austin Warren, Ricardo Gullón y Antonio Garrido Domingo, entre otros—, se puede concluir que este funciona como cronotopo, refugio y espacio-vértigo, propulsor de la acción, metonimia o metáfora del personaje, marco, lugar de actuación y símbolo.

paradójicamente, se había convertido en una de las novelas más vendidas y mejor valoradas de los últimos veinticinco años porque enlaza con la indignación de la gente. Véase M. Rodríguez Rivero, J. Herralde, S. Sanz Villanueva y M. Sanz, «Recuerdo a Rafael Chirbes», homenaje celebrado en la Biblioteca Nacional de España el 09-12-2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=E6ZvHt2YuB0>.

⁴ En palabras de Jean-François Carcelén, «Más que espacio o escenario, el marjal es protagonista, por su dimensión metafórica y simbólica.» En «*En la orilla* de Rafael Chirbes: paisaje después de la canalla», *Ínsula*, núm. 803, noviembre 2013, pág. 13.

⁵ R. Chirbes, *En la orilla*, Barcelona, Anagrama, 2013, pág. 106.

⁶ Carcelén habla de soliloquio, diálogo imaginario, diálogo transcrito (ob. cit., pág. 12).

Ambas novelas operan como un mecanismo de bisagra al ser el antes y el después de la crisis económica pero variando el tipo de protagonista: del rico constructor Rubén Bertomeu a Esteban, un carpintero sin vocación que lo pierde todo por arriesgarse a invertir con otro promotor. El propio Rafael Chirbes reconocía la continuidad un tanto antitética entre ambas novelas en entrevistas como la concedida al programa televisivo *Página Dos*: «Cuando escribí *Crematorio* era la primera línea, era la línea de costa, los negocios, el ladrillo, la especulación, el ir y venir de los camiones y lo único que tenía claro cuando empecé esta segunda novela, que no sabía de qué iba a tratar, era que tenía que ocurrir en el marjal y tenía que coger la parte de atrás de donde estaba esa agitación, en lo que en teoría se había quedado virgen; es decir, lo que la locura de los años del ladrillo había dejado virgen»⁷.

Dicha continuidad puede detectarse, asimismo, entre las últimas páginas de *Crematorio* y las primeras de *En la orilla*. Bajo el epígrafe «Estampa invernal de Misent», la primera finaliza con la descripción nocturna de sus afueras, con la luna y el mar como protagonistas, y un perro que escarba entre las cañas mientras «se abre paso un olor dulzón, de vieja carroña, que impregna el aire»⁸. La segunda comenzará dibujando esa misma zona en una mañana también invernal y se adentrará en el pantano donde también un perro descubrirá el cadáver.

En la orilla refleja el paisaje postapocalíptico resultante de la reciente especulación económica. Para ello, el espacio se acota a la comarca alicantina de la Marina Alta, de denominación real, como ejemplo representativo de la burbuja inmobiliaria. Así pues, desde las primeras páginas se subraya el contraste entre aquel hervidero de grúas y el actual «campo de batalla»⁹, una efervescencia vinculada al modelo turístico del país; esto es, el litoral español como retiro para los jubilados europeos y como turismo de paso, una economía que destruye el paisaje y que se desarrolla a espaldas de los habitantes autóctonos. De ahí la imagen desencantada que ofrece Esteban, quien confiesa: «Desde que el turismo empezó a invadir la costa, nunca me he sentido a gusto junto al mar» y habla de «un sitio violado, sucio»¹⁰.

Dentro de esa comarca, dos son las principales localidades que albergan la acción: Misent, ciudad de referencia junto al mar donde se concentra la actividad económica, y Olba, pueblo de interior en el que se encuentra la casa y carpintería familiar de Esteban, así como la residencia del resto de personajes. Misent y Olba configuran el espacio paralelo o mundo posible de la narrativa de Chirbes, su Macondo particular. Aunque la mayoría de las críticas —como la de Jean-François Carcelén— han considerado que ambos eran referentes imaginarios, tras esos significantes se esconden Dénia y Orba, ambos en la costa alicantina. Misent y Olba son, por tanto, en la geografía literaria chirbiana lo que Vetusta

⁷ En R. Chirbes, «Entrevista a Rafael Chirbes», entrevista por O. López, *Página Dos*, TVE, 23-03-2014.

⁸ R. Chirbes, *Crematorio*, Barcelona, Anagrama, 2015, pág. 415.

⁹ R. Chirbes, *En la orilla*, ob. cit., pág. 15.

¹⁰ *Ibid.*, págs. 366-367.

para *Clarín*. Evidentemente, no debe confundirse el espacio literario con el territorial o geográfico, ya que, siguiendo la definición de Garrido Domínguez, «el espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y demás convenciones artísticas»¹¹. Puede aplicarse al respecto la teoría de los campos de referencia de Benjamin Harshaw, según el cual la literatura instaura un campo interno de referencia que puede incorporar elementos procedentes —y subordinados— de un campo externo de referencia. En el caso concreto de Chirbes no es el significante el que remite a un espacio exterior, sino el referente¹².

Existen ciertos indicios que permiten identificar Misent con Dénia. Uno de ellos son las palabras del autor en una entrevista a la revista *Turia*, en la que afirmaba haberse mudado a Beniarbeig porque para él «el Mediterráneo es Dénia, donde yo iba de pequeño» y, por extensión, también su infancia¹³. Otra de las pistas son las distancias coincidentes respecto a otras ciudades comprendidas en la siguiente descripción: «Olba es tranquilo, y, si quieres ajeteo, tienes Misent a una decena de kilómetros, y Benidorm a medio centenar, y Valencia a apenas cien. Hasta puedes coger el barco en Misent y en un par de horas estás en Ibiza, aunque para eso, para lo de Ibiza, haría falta tener cuarenta y cinco o cincuenta años menos»¹⁴.

También es un referente externo la Avenida de La Marina, «una carretera paralela a la playa» y que desagua en el pantano¹⁵. Conviene prestar asimismo atención a algunos lugares ficticios de Olba que funcionan como espacio-refugio¹⁶. Uno de ellos es el bar Castañer, donde Esteban escapa entre amigos del aislamiento de la carpintería; otro es el prostíbulo al que acude dos tardes al mes. Paradójicamente, la misma carpintería que para él es una cárcel fue a la vez refugio y cárcel para su padre, ahora enfermo terminal y dependiente de él. La casa no es *En la orilla* ni en la mayoría de las novelas de Chirbes el espacio feliz que expone Gaston Bachelard en *La poétique de l'espace* (1957), aunque sí permite en cierto modo el análisis del alma humana. El padre, que había servido en el bando republicano, quiso refugiarse en el pantano pero, dado que allí los

¹¹ A. Garrido Domínguez, «El espacio», *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, pág. 208.

¹² Antonio Garrido Domínguez da el ejemplo por antonomasia de Vetusta «y, en mayor o menor medida, los espacios de Jefferson en Faulkner, Macondo en García Márquez o Santa María en Onetti». En A. Garrido Domínguez, «El espacio en la ficción narrativa», *Mundos de ficción* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI), J. M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (eds.), Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1996, pág. 722.

¹³ En J. J. Ordovás, «Rafael Chirbes: “sin historia no hay novela”», *Turia: Revista cultural*, núm. 109-110, 2014, págs. 324-340, http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/rafael-chirbes-sin-historia-no-hay-novela/

¹⁴ R. Chirbes, *En la orilla*, ob. cit., pág. 380.

¹⁵ *Ibid.*, págs. 12-13.

¹⁶ Definición según Ricardo Gullón en *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, pág. 5.

vencidos eran cazados como conejos, se entregó. Es así como, tras salir de la cárcel y prohibírsele marchar del pueblo, vive en el insilio. El taller se convierte en el símbolo de su resistencia, el único lugar donde puede mantener su lema marxista: «ni somos explotadores, ni somos especuladores»¹⁷. Una máxima que, de una forma u otra, todos sus hijos traicionan. Los problemas económicos de Esteban, sin ir más lejos, parten de infringir esa norma paterna e invertir en proyectos urbanísticos para disfrutar de una jubilación tranquila.

También él vive su particular insilio. Su resentimiento no es solo hacia el padre, ausente en su guerra mental, o derivado de la situación económica y la hipocresía social, sino que, principalmente, surge de haber renunciado a sus sueños por el único amor de su vida, Leonor, la cual lo abandonó por su rico e influyente amigo Francisco: «ella vuela y se salva, yo me anclo a tierra por ella y me quedo solo, braceando en el barro, y me condeno [...]»¹⁸. Es así como Esteban queda estancado en Olba, tirado en la orilla, en ese espacio encarnación de la opresión: «No me bastaba con abrir la ventana para expulsar la angustia, los muros estaban en torno a Olba»¹⁹. De este modo, la focalización del espacio a través del protagonista lo convierten en un lugar de desencanto que mimetiza sus sentimientos y cuyo simbolismo se ramifica en el espacio natural de la comarca.

EL SIMBOLISMO DEL MARJAL

Tres son esos grandes espacios naturales que se suceden constantemente en la novela: el mar y la orilla que le dan título, el espacio del marjal y el macizo del Montdor. Retomando de nuevo el mapa de la costa alicantina, el campo de referencia externo del pantano podría identificarse con el Parc Natural de la Marjal de Pegó-Oliva y Montdor con el Parc Natural del Montgó. Ficcionalizados, los tres lugares establecen una serie de oposiciones entre sí y una carga semántica ambivalente acorde con los postulados del autor sobre la realidad y sobre la escritura como «una excavación en un túnel oscuro»²⁰. Por un lado está el mar, agua en movimiento, que en principio se contrapone al pantano: «El mar lo lava todo, lo expulsa, o lo fagocita [...] El mar limpia, oxigena, el pantano pudre»²¹.

Sin embargo, el mar es también un espacio anfíbológico e inhóspito que históricamente ha atraído a especuladores y aventureros. En las últimas décadas, los chalets y apartamentos se han apropiado junto al mar de los terrenos ganados al pantano. También el Montdor alterna esa dualidad, ya que por una parte es el lugar soñado por Esteban para su retiro idílico, pero por otra es descrito como un paraje desagradable, «puro pedregal emborronado con matorrales espinosos»²².

¹⁷ R. Chirbes, *En la orilla*, ob. cit., pág. 113.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 187.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 306.

²⁰ R. Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010, pág. 14.

²¹ R. Chirbes, *En la orilla*, ob. cit., pág. 42.

²² *Ibid.*, págs. 201-202.

Entre la orilla perniciosa del mar y la aridez de la montaña, el verdadero protagonista es el marjal²³. En torno a él resuena en toda la novela un paralelismo —explícito en algunas páginas²⁴— con *Cañas y Barro* (1902) del también valenciano Vicente Blasco Ibáñez. Si este refleja la vida en el ambiente insalubre de la Albufera y la destrucción del espacio natural por las plantaciones de arroz, Chirbes traslada la atención más al sur para evidenciar la corrupción moral y la desecación de los terrenos, esta vez para construir apartamentos y urbanizaciones²⁵. Pese a ello el marjal no es un mero componente temático, sino el elemento organizativo de la novela, razón por la cual se puede considerar que *En la orilla* es una novela espacial, aplicando la tipología de Bobes Naves²⁶. Desde las primeras páginas es el espacio más recurrente y el que subyace en la «Localización de exteriores» de la segunda parte. En ella, Esteban acude físicamente al pantano, «nuestro podrido y vivificante marjal»²⁷, para precisar el lugar de su suicidio, entendiéndolo como una representación para devolverse la dignidad perdida.

Desde ese presente de la enunciación, se suceden las prolepsis y las analepsis que completan tanto su historia personal como la de toda la comarca a través del pantano. En su búsqueda de un espacio que articule la novela, Chirbes empezó a recordar historias de su infancia en Tavernes de la Valldigna (Valencia): «De repente me di cuenta de que el pantano tenía una estratigrafía que se correspondía con los estratos de la historia también»²⁸. Mediante esta estratificación, el marjal deviene cronotopo: diferentes estadios temporales se vinculan a ese espacio natural desde el punto de vista emotivo-valorativo de Esteban.

Desde la perspectiva de la historia nacional, el pantano ha sido en el último siglo un estercolero de materia humana y de quincalla y materiales contaminantes. Por una parte, ha recibido los nutrientes de los cadáveres de la guerra y de los ajustes de cuentas de la posguerra tirados al canal de Ibiza, y más tarde de los traficantes y especuladores de la zona. Por otra, ha sido el sumidero de materiales de la construcción, muebles, desechos electrónicos, armas fichadas, etc. El pantano ejemplifica, por consiguiente, que nada puede escapar de la historia.

No es extraño, por ende, que sea el escenario escogido por Esteban para suicidarse, ya que, según el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot,

²³ Se puede interpretar el marjal como una frontera entre dos lugares que, de acuerdo con Bal, juega un papel especial y atrapa a quien esté allí. Véase M. Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 52.

²⁴ R. Chirbes, *En la orilla*, ob. cit., pág. 42.

²⁵ Se observan ecos de la novela de Blasco Ibáñez en las palabras de Esteban hacia los muertos que han alimentado la fauna del pantano —«vivimos de lo que matamos» (ibíd., pág. 147)— y que recuerdan las del superviviente Tío *Paloma*; el olor a pescado podrido de todo lo que se cría en el pantano (pág. 186); el apelativo de «migratorios hijos del pantano» (pág. 191); o la metáfora de los seres anfibios, aplicada a quienes se escondían en el pantano durante la posguerra (pág. 358), entre otros.

²⁶ En M. C. Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, pág. 174.

²⁷ R. Chirbes, *En la orilla*, ob. cit., pág. 154.

²⁸ R. Chirbes, «“En la orilla”, Chirbes y la crisis», entrevista por M. Sollo Fernández, *Biblioteca pública*, RNE, 14-01-2014.

el pantano es emblema de la descomposición del espíritu, «el lugar en que ella acontece, por la falta de los dos principios activos (aire y fuego) y la fusión de los dos pasivos (agua y tierra)»²⁹. Son numerosas las descripciones que a lo largo de la novela sintetizan la degradación moral y la falta de esperanzas³⁰, a las que se unen las metáforas del marjal como tumba: «el cieno es una cuna templada que te recoge cuando cae la noche, un colchón de espumoso chocolate en el que descansas»³¹. El contrapunto a las imágenes de este paisaje decante es el recuerdo de la exuberante Colombia natal de Liliana, la cuidadora del padre, quien repite: «solo echo de menos el paisaje»³². Asimismo, en su reflexión acerca de las personas que han formado parte de su vida y que le son antagónicas, Esteban recurre con frecuencia a las comparaciones con la naturaleza. Ejemplos de ello son la descripción del cuerpo de Álvaro, el cual, opuesto al suyo, «tenía en la juventud la flexibilidad del junco (y su fondo, la turbiedad del pantano en el que los juncos crecen) y ahora ha adquirido la dureza e irregularidad de ciertos troncos especialmente nudosos, un viejo olivo, un algarrobo»³³; y la del gastrónomo Francisco Marsal: «El pobre, solo en su yate, un Robinson en un islote a la deriva, como esas engañosas masas vegetales que flotan en el marjal [...]»³⁴.

Tras la elección del pantano y de las diferentes imágenes hay además motivos emocionales, ya que si Montdor era el paraíso soñado para su jubilación, el pantano es el paraíso perdido de su infancia, el lugar donde aprendió a pescar con su admirado tío Ramón y el escenario de sus encuentros sexuales con Leonor. Hacia el final, el protagonista admite que ha elegido ese paisaje porque allí encontró la felicidad o algo que se le acercaba: «Iremos donde el tío me enseñó a pescar y a beber del agua clara del chortal, el sitio en el que percibí un atisbo de eso que parece que nos hemos pasado la vida buscando»³⁵. De este modo, en ese recorrido hacia la Estigia —como bien ha señalado Labrador Méndez³⁶— se suceden las descripciones sobre la decadencia de ese espacio aislado, inhóspito y estancado que ha sido testigo de toda clase de fechorías; pero, en contraposición, también hay cabida para el aire limpio tras las lluvias del otoño que sustituye «el olor putrefacto de agua estancada» y tonifica³⁷. Y es que, en cierta medida, la marisma es para el protagonista un refugio en el que el bien y el mal están revueltos.

Gracias a su abandono, el marjal es para Esteban símbolo de la libertad, le «devuelve a la intimidad» y le proporciona la sensación de poder construir su «propio mundo fuera del mundo»³⁸. Pero, a pesar de ello, ya no ve posibilidades

²⁹ J.-E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981, pág. 354.

³⁰ Por ejemplo en R. Chirbes, *En la orilla*, ob. cit., pág. 188.

³¹ *Ibid.*, pág. 248.

³² *Ibid.*, pág. 218.

³³ *Ibid.*, pág. 233.

³⁴ *Ibid.*, pág. 260.

³⁵ *Ibid.*, pág. 417.

³⁶ G. Labrador Méndez, «En la orilla de Rafael Chirbes: proteínas y memoria», *Turia: Revista cultural*, núm. 112, 2015, pág. 231.

³⁷ R. Chirbes, *En la orilla*, ob. cit., pág. 329.

³⁸ *Ibid.*, pág. 367.

de escapar de su destino ni de remontar el vuelo. Solo le queda la opción de desaparecer en el fango que nunca se secará, en las aguas de lo único que sigue idéntico en su degradación: el pantano³⁹.

En síntesis, a través de los diferentes lugares, especialmente del marjal, Rafael Chirbes narra la simbiosis entre espacio y protagonista. *En la orilla* es la metáfora de la vida de Esteban, siempre en el margen de su propia existencia y apartado de algo que realmente le realizase. Al mismo tiempo, es una alegoría de España y de ese ambiente putrefacto y decadente sobre el que se ha construido la historia inmediata y que nadie parece querer ni poder oxigenar. Contrario al auge de las novelas de la memoria histórica, pues las consideraba al servicio de lo hegemónico, Rafael Chirbes culmina en esta novela, gracias a la elección y la construcción poética y simbólica de los espacios, lo que él mismo, en la senda galdosiana, denominaba como «estrategia del boomerang»: volver la mirada hacia atrás para ayudar a «descifrar los materiales con los que se está construyendo el presente»⁴⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, P., «Contra el ruido y el silencio: los espacios narrativos de la memoria de la posguerra española», *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, M.^a T. Ibáñez Ehrlich (ed.), Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, págs. 11-30.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N., *Espacios narrativos*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002.
- BAL, M., *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, J. Franco (trad.), Madrid, Cátedra, 1987.
- BAJTIN, M., «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», *Teoría y estética de la novela*, H. S. Kriúkova y V. Cazcarra (trads.), Madrid, Taurus, 1989, págs. 237-410.
- BOBES NAVES, M. C., *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- CARCELÉN, J.-F., «*En la orilla* de Rafael Chirbes: paisaje después de la canalla», *Ínsula*, núm. 803, noviembre 2013, págs. 11-13.
- CHIRBES, R., *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- *En la orilla*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2013.
- «*En la orilla*, Chirbes y la crisis», entrevista por M. Sollo Fernández, *Biblioteca pública*, RNE, 14-01-2014.
- «Entrevista a Rafael Chirbes», entrevista por O. López, *Página Dos*, TVE, 23-03-2014.
- *Crematorio*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2015 (1.^a edición de 2007).
- CIRLOT, J.-E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981 (1.^a edición de 1978).

³⁹ *Ibíd.*, pág. 415.

⁴⁰ R. Chirbes, *Por cuenta propia*, ob. cit., pág. 27.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., «El espacio», *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, págs. 207-237.
- «El espacio en la ficción narrativa», *Mundos de ficción* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI), J. M.^a Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (eds.), Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1996, págs. 719-727.
- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- LABASTIDA, M., «De Mimoun a Misent, los rincones literarios del universo del autor», *Las Provincias*, 16-08-2015,
<http://www.lasprovincias.es/culturas/201508/16/mimoun-misent-rincones-literarios-20150816004504-v.html> (Consultado el 12-09-2016).
- LABRADOR MÉNDEZ, G., «En la orilla de Rafael Chirbes: proteínas y memoria», *Turia: Revista cultural*, núm. 112, 2015, págs. 225-234.
- MUÑOZ, I., «Sendas de la verdad incómoda», *Ínsula*, núm. 803, noviembre 2013, pág. 9-11.
- ORDOVÁS, J. J., «Rafael Chirbes: “sin historia no hay novela”», *Turia: Revista cultural*, núm. 109-110, 2014, págs. 324-340.
http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/rafael-chirbes-sin-historia-no-hay-novela/ (Consultado el 12-09-2016).
- RODRÍGUEZ RIVERO, M.; HERRALDE, J.; SANZ VILLANUEVA, S. y SANZ, M., «Recuerdo a Rafael Chirbes», homenaje celebrado en la Biblioteca Nacional de España el 09-12-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=E6ZvHt2YuB0> (Consultado el 12-09-2016).

CAPÍTULO 39

Macondo y Balandú, la geografía literaria colombiana del Caribe a los Andes

ELIANA MARÍA URREGO ARANGO

Universidad Pontificia Bolivariana — Universidad de Salamanca

*Hay espacios con una sola voz,
espacios con muchas voces
y hasta espacios sin ninguna,
pero todo espacio está solo,
más solo que aquello que contiene.*

ROBERTO JUARROZ

La geografía colombiana tiene la complejidad necesaria para ser evocada en un ensueño imaginario. Por momentos parece tenerlo todo: dos grandes océanos, la cordillera de los Andes que se trifurca para recorrerla, las planicies llaneras al límite con Venezuela, la selva amazónica, el Tapón del Darién donde nunca deja de llover, y los ríos Cauca, Magdalena y Orinoco. La ubicación da forma a la palabra. Colombia está ahí arriba del Ecuador, esa línea que señala el comienzo del tan narrado trópico donde cualquier rincón se convierte en germen para la creación. Con esta multiplicidad de paisajes se antoja casi natural que la geografía colombiana esté mitificada, bien sea por Isaacs, por Ribera, por Carrasquilla o por García Márquez, el territorio se ha hecho ficción y se ha elevado a la categoría de espacio poético.

Siguiendo una idea de Wolkening¹, podemos afirmar que la vida en el trópico es rápida, se esfuma, se pudre casi antes de su génesis. El proceso biológico de nacer, crecer y morir se produce de una forma resuelta e imparable. El trópico es un espacio-ambiente donde conviven la creación y la destrucción, donde la fertilidad exuberante que renueva el paisaje cada segundo genera un efecto amnésico, allí el olvido actúa como una sustancia corrosiva que desdibuja las imágenes. Ser arqueólogo de una aldea tropical es una hazaña y tanto Gabriel García Márquez (1927-2014) como Manuel Mejía Vallejo (1923-1998) parecen tener un comportamiento de arqueólogo. En sus obras hay un propósito de recomponer el mundo visto y vivido por su generación y por las generaciones cercanas. Intentan reconstruir un universo con sus objetos, sus tiempos y sus habitantes, a partir de piezas aisladas, destruidas por la humedad, cubiertas por la maleza del olvido.

Macondo y Balandú son universos literarios amplios y complejos², con un origen similar: el afán de narrar una ciudad entera con todos sus pormenores a la luz de la historia de una familia. Herederos consciente e inconscientemente de Yoknapatawpha (*Sartoris* 1929), Santa María (*La casa en la arena* 1949) y Comala (*Pedro Páramo* 1955), estos mundos muestran la necesidad del hombre americano de construirse una identidad, de dar cuenta de quién es y sobre todo de quién ha sido. En América se olvida con mucha facilidad, con demasiada, según explica García Márquez: «Lo que pasa es que en América Latina, por decreto, se olvida un acontecimiento como tres mil muertos...»³. El olvido permite sobrevivir a muchas adversidades y ayuda al ideal de modernización, premisa bajo la cual puede borrarse un mundo entero. De ahí el impulso de rehacer el universo, de volver a contarlos, como dice Carlos Fuentes: «Ya no deseamos viajar, descubrir, conquistar; ahora recordamos para no volvernos locos y poder dormir»⁴. Estos escritores dirigen su mirada al tiempo del mito, al punto de origen donde todo comenzó para explicar desde allí su momento histórico. Revisaremos aquí los motivos que los impulsan a este tipo de creación y luego señalaremos algunos aspectos en los que coinciden o se diferencian ambos universos.

¹ E. Wolkening, «Anotando al margen de *Cien años de soledad*», *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*, ed. S. Sosnowski, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, pág. 55.

² Macondo aparece por primera vez en 1955 en *La hojarasca* y su mayor esplendor se encuentra en *Cien años de Soledad* en 1967. Balandú es nombrado en 1973 en *Aire de Tango* y se consolida en *La Casa de las dos Palmas* en 1989.

³ G. García Márquez; M. Vargas Llosa, *La novela en América Latina: diálogo*, Lima, Ediciones UNI, 1968, pág. 24.

⁴ C. Fuentes, «Tiempo y espacio en la novela», *Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990, pág. 47.

MOTIVOS PARA ESCRIBIR UNA ALDEA IMAGINARIA

Para Mejía Vallejo y García Márquez la reconstrucción de sus memorias de infancia resulta fundamental. La infancia es una de las principales fuentes de información y motivación de un escritor, en ella se encuentran los núcleos temáticos que lo convocan una y otra vez a hablar de lo mismo. No se trata de hacer un trabajo anecdótico, sino de retomar lo esencial de esa memoria primaria para construir una ficción, como explica Bachelard: «Guardamos en nosotros una infancia potencial. Cuando vamos tras ella en nuestras ensoñaciones, la revivimos en sus posibilidades, más que en la realidad. Soñamos con todo lo que podría haber llegado a hacer, soñamos en el límite de la historia y la leyenda»⁵. Estos escritores colombianos pertenecen a una misma generación, ambos trabajaron mucho tiempo como periodistas y la violencia los obligó a salir del país. Su niñez transcurrió durante los mismos años en diferentes zonas de Colombia, vivieron en pueblos pequeños que marcaron su estilo y sus obsesiones.

Mejía Vallejo creció en Jardín, pueblo fundado en 1864 y ubicado en la cordillera de los Andes a 1750 metros de altura. Perteneciente al departamento de Antioquia, zona centro-occidental de Colombia, su relieve frondoso y su clima húmedo se explica por la cercanía a la Región del Darién; Jardín hace parte del territorio conocido como el «Eje Cafetero». García Márquez vivió su infancia en Aracataca, espacio fundado en 1885 casi a nivel del mar en el departamento de Magdalena, al norte de país, entre la Sierra Nevada de Santa Marta, la Ciénaga Grande y el Mar Caribe; en la región conocida como «Zona Bananera». La ubicación geográfica y los acontecimientos históricos de estos territorios van a determinar para ambos su visión del mundo y su forma de hacer literatura. La mayor parte de sus narraciones estarán ambientadas en el pueblo de la infancia que adquiere otro nombre pero conserva sus rasgos.

En estos dos espacios encontramos sociedades cargadas de leyendas fantásticas, de mitos y creencias supersticiosas que explican los sucesos más cotidianos. Son aldeas donde la violencia dejó su rastro, en ellas la agricultura —del café o del banano— marca profundamente las formas de vida. Nuestros escritores se nutren de ello, reconociendo además que parte de su imaginario y estilo narrativo está asociado a aquellos que les relataron en su niñez, personas que les explicaban los acontecimientos a su alrededor ayudándoles a comprender el mundo. Para García Márquez es muy importante la integración entre el universo mágico de su abuela Tranquilina y el realista de su abuelo Nicolás: «De día, el mundo mágico de la abuela me resultaba fascinante, vivía dentro de él, era mi mundo propio. Pero en la noche me causaba terror. [...] El abuelo, en cambio, era para mí la seguridad absoluta dentro del mundo incierto de la abuela. Solo con él desaparecía la zozobra, y me sentía con los pies sobre la tierra y bien es-

⁵ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pág. 153.

tablecido en la vida real»⁶. En el caso de Mejía Vallejo es el campesino, con sus cantos y sus cuentos, quien ayudará a dar forma a una voz realista aferrada a la sabiduría y la poesía popular: «Yo me críe en un sitio donde se narraba mucho y no faltaba en ninguna reunión o al final de la jornada del trabajo alguien que contara cuentos populares [...] Había también trovadores que se acompañaban de guitarras y tiples y se juntaban los sábados a echarse puyas irónicamente»⁷. La concepción de la vida fijada en la niñez determinará en muchos momentos sus puntos de vista, guiará el tono y el ritmo de su prosa, y los convocará a asumir temas ligados a esos primeros años.

Para nuestros narradores la motivación a escribir sobre el pueblo de su infancia llega en un momento particular y provoca un giro en sus vidas. Eran jóvenes que abandonaban sus estudios y hacían sus primeros escritos periodísticos rodeados de un grupo de intelectuales —El grupo de Barranquilla y La tertulia del Café La Bastilla— cuando sucede algo que los saca de sí mismos y les obliga a escribir. Para García Márquez fue la venta de la casa: «Vengo a pedirte el favor de que me acompañes a vender la casa. / No tuvo que decirme cuál, ni dónde, porque para nosotros solo existía una en el mundo: la vieja casa de los abuelos en Aracataca, donde tuve la buena suerte de nacer y donde no volví a vivir después de los ocho años»⁸. Para Mejía Vallejo fue la venta de Gibraltar, la finca donde vivió hasta los doce años, en su recuerdo resuenan las palabras de su padre: «Que me traigan un poder que yo lo firmo, pero que la venda Bernardo, porque yo no vendo eso. Vender Gibraltar, Monteloro, Pipintá, La India, es como venderlos a ustedes, es como vender a Rosana, la infancia, la vida que se vivió allí»⁹. El episodio de vender la casa de la infancia impulsa a estos hombres a escribir, en su lucha contra el olvido, tienen que contar todo lo visto y oído, rescatar todas las voces, todo lo vivido en ese pueblo.

La escritura es una manera de hacer memoria, estos colombianos vuelven al principio para mostrar el origen y desde ahí explicar la soledad, la violencia, la muerte, las costumbres y la identidad. Al construir sus universos dejan constancia del sentir de un tiempo y un espacio. García Márquez reconoció siempre que sus historias tenían como base un suceso que realmente había ocurrido, una experiencia propia recreada luego por la escritura: «No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad»¹⁰. Todo lo escrito por estos autores ha sucedido, es parte de recuerdos propios y ajenos, pero nada está en el papel tal cual fue, la imaginación lo ha transformado y la poesía le ha dado su musicalidad, es una historia nueva que acentúa los mismos valores de antes pero que ahora

⁶ G. García Márquez; P. Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, Ebook.

⁷ A. Escobar, *Memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1997, pág. 107.

⁸ G. García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002, pág. 10.

⁹ R. Jaramillo, «Manuel Mejía Vallejo, la palabra toma la palabra», *Gaceta Colcultura*, núm. 39, 1983, pág. 36.

¹⁰ G. García Márquez; P. Apuleyo Mendoza, ob. cit. pág. Ebook.

alcanza dimensiones universales. El trabajo literario hace de la realidad ficción, aportando una nueva mirada y con ella un nuevo relato que da palabras a lo innombrable, pues «solo narrando o poetizando los acontecimientos, el hombre consigue darle dimensión a su ser, es aquí donde se obtiene la profundidad sobre el tiempo y el espacio, asunto que de otra manera sería un plano simple y sin vida»¹¹. La memoria puede llegar a tomar forma de texto literario, esta reflexión quizá recurrente nos señala la preocupación por el olvido, para Mejía Vallejo ese temor al olvido será uno de los motores de su escritura: «Tal vez escribo por un lejano instinto de conservación, por vanidoso temor de esfumarse completamente, de que seres y cosas que atestiguaron mi camino de hombre lleguen a morir en mi propia muerte; la obra sería un rastro que dejo, retazos de historia que viví y que me obligaron a soportar; un deseo ingenuo de cambiarla»¹². Retomar el espacio de la infancia, narrarlo de nuevo con otras palabras y ofrecerlo como relato común permite que la obra de estos escritores sea un elaborado tejido entre la historia, el mito y la novela.

MACONDO Y BALANDÚ: COINCIDENCIAS Y DIFERENCIAS

En nuestros universos se aprecia la diferencia entre el mundo andino y el mundo caribe. Las historias de Macondo y Balandú tienen tantos puntos de encuentro como diferencias. No abordaremos aquí el estilo y la estructura de la narración que claramente se reconocen como disímiles. Haremos un acercamiento descriptivo a los elementos que dan cuenta de la construcción geopoética de ambos mundos, desde donde podremos observar cómo el relato de cada región se acerca o se aleja del otro mostrando sus particularidades. Comenzaremos por decir que estos mundos tienen la función de vaso comunicante dentro de la obra de sus autores, ayudando a ubicar el espacio-tiempo donde transcurren los acontecimientos en casi todas sus creaciones. Esto permite que los universos sean muy complejos, es preciso seguir toda la obra para perfilar sus características y construir una idea general.

Las peculiaridades demarcadas por la ubicación geográfica de nuestras aldeas imaginarias son centrales. Macondo está cerca del nivel del mar, con un clima cálido y húmedo que requiere de construcciones frescas y de rutinas con muchas horas de descanso para resguardarse del sol. La necesidad de la brisa hace que las viviendas permanezcan abiertas, reflejo de un carácter extrovertido y jovial. El calor incita a estar más tiempo fuera que dentro demarcando una estética colorida y festiva que se acompaña de ron y vallenato: «Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras

¹¹ I. D. Carmona, «Ficción en tierra de mito. Escritura y fundación en América Latina», *Escritos*, vol. XVII, núm. 19, 2009, pág. 521.

¹² M. Mejía Vallejo, «Razón de ser», *Cuentos de zona tórrida*, Bogotá, Norma, 1995, pág. 9.

pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo»¹³. La región que inspira a Macondo participa en La Guerra de los Mil Días (1899-1902) apoyando principalmente al partido liberal, convirtiéndose en una de las zonas de poder de este grupo y donde el gobierno conservador tuvo que intervenir con más fuerza. También es una tierra propicia para la producción de banano, producto atractivo para grandes multinacionales que introducen muchos cambios en las costumbres del lugar y generan lógicas de empleo injustas, desencadenando una de las matanzas más terribles de la historia de Colombia, La Masacre de las Bananeras (1928). Balandú, por su parte, se ubica en el mundo del café, donde los abusos son cometidos por terratenientes que quieren ampliar sus haciendas. El cultivo del café no pertenece a grandes empresas, se cultiva en las fincas de los señores y también en el pequeño huerto del campesino. Durante la guerra civil de principios del siglo XX, en esta zona predominaron los ideales del partido conservador, la violencia bipartidista fue cruda en el campo, dejando muchas víctimas. Esta tendencia al pensamiento conservador se relaciona con el clima templado, más cerca del frío por la altitud de la montaña donde se asienta el pueblo: «Si llegas a un sitio de paredes altas y balcones y aleros carcomidos, con golondrinas en el vecindario, ese es Balandú [...] si detrás de unos muros blancos sale un rezo coral de convento, ese es Balandú; si antes de llegar alcanzas a ver enormes tejados que anuncian calles grises y solares verdes, ese es Balandú; [...] si crees estar en el largo día de difuntos y sabes que las campanas doblan tu muerte, conocerás a Balandú, otra muerte más sobre tu muerte»¹⁴. En esta aldea son constantes la niebla y la lluvia que provocan que las paredes sean fuertes y las casas estén siempre cerradas para resguardar a quienes pasan muchas horas dentro de ellas. El acceso a la aldea es difícil, los caminos de herradura son el único medio para comunicarse, el espacio está envuelto en un ambiente cerrado, oscuro y nostálgico donde se busca el calor del aguardiente de caña y el bambuco.

En estos universos imaginarios hay un componente mágico que se asume de manera diferente en cada caso. Para el mundo macondiano lo más asombroso es natural, lo mágico no irrumpe como algo que está fuera del orden habitual, por ello hablamos de un espacio construido dentro del realismo mágico, como muestran estas líneas: «La muerte le deparó el privilegio de anunciarse con varios años de anticipación. La vio un mediodía ardiente, cosiendo con ella en el corredor [...] La reconoció en el acto, y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con cabello largo de aspecto un poco anticuado»¹⁵. En el pueblo de Mejía Vallejo también lo sobrenatural es parte de la vida diaria, pero allí el mundo oculto interviene en la cotidianidad

¹³ G. García Márquez, *Cien años de Soledad*, Madrid, Unidad Editorial, 1999, pág. 11.

¹⁴ M. Mejía Vallejo, *Y el mundo sigue andando*, Bogotá, Planeta, 1984, pág. 50.

¹⁵ G. García Márquez, *Cien años...* ob. cit. pág. 218.

y aterroriza: «Sonidos sin nombre en las noches de duendes revoloteantes, endriagos desesperados, Lloronas en busca del hijo arrojado al charco. —“¡Aquí lo eché, dónde lo encontraré!” —creía escuchar en sus desvelos o sobre las sillas del corredor de adelante»¹⁶. Es una visión asociada a las supersticiones propias del mestizaje andino, donde afloran duendes, mohanes, brujas, aparecidos y otras criaturas fantásticas.

La historia de estos pueblos se cuenta a través de una estirpe condenada. En Macondo los Buendía están marcados por el incesto, al no atender a la prohibición antropológica van labrando su propia condena. En Balandú los Herreros, con sus excesos e ideas de progreso, desobedecen los mandatos de la Iglesia, que maldice a todas las generaciones. Los primeros personajes de estas familias nunca mueren, en el mundo de Mejía Vallejo regresan a través de los espejos, mientras que en el de García Márquez permanecen, los fantasmas habitan el espacio como uno más. El símbolo principal de ambos linajes es una casa que refleja la historia familiar, los momentos de abundancia y de carencia. Ella se construye, se deteriora y vuelve a levantarse al ritmo del ir y venir de la estirpe. La casa es el centro del universo, el lugar de origen al que siempre se retorna. Quien administra la casa gobierna el microcosmos familiar, en el caso de los Buendía esta dinámica tiene un tinte matriarcal cifrado en la figura de Úrsula, eje articulador de todo el relato. Este lugar lo ocupa entre los Herreros Efrén, el patriarca que da seguridad y estabilidad¹⁷. Estos dos personajes muestran una gran fortaleza a pesar del temor y la culpa que sienten por las desobediencias que han llevado a la familia a vivir en vilo. Aunque ambas sociedades son patriarcales, se revelan de diferente manera cuando están organizadas desde el mundo femenino o masculino, mostrando así la importancia que la cultura da a estas visiones. El mundo costeño es más intuitivo, impulsivo y sensual, es decir, más femenino; en el mundo andino predominan la fuerza, la lucha y el trabajo que somete a la montaña, características propiamente masculinas.

La soledad aqueja a las dos familias, una soledad que se va agudizando a medida que los personajes se alejan de la tierra de los antepasados y el mundo conocido por estos pierde forma. En ambos universos encontramos un plano mítico y otro histórico, el tiempo cíclico es claro en Macondo, a tal punto que la historia termina anclada a un tiempo mítico cuando la aldea se esfuma al desaparecer los Buendía: «El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas” [...] el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra»¹⁸. El tiempo en Balandú también adopta giros que lo hacen entrar en el plano mí-

¹⁶ M. Mejía Vallejo, *La Casa de las dos Palmas*, Bogotá, Planeta, 1990, pág. 45.

¹⁷ C. Hernández, «Mujer y desequilibrio social desde una novela colombiana», *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 24, 2009, pág. 67.

¹⁸ G. García Márquez, *Cien años...*, ob. cit. págs. 319-320.

tico, especialmente en aquellos momentos en que se hacen patentes los efectos de la maldición y la familia se siente atada al tiempo primero. Sin embargo, al terminar la historia el mundo queda desprovisto de esta visión simbólica, los Herreros se extinguen y la aldea continúa a pesar de ello, la narración queda así en el plano histórico: «Con maldiciones o sin ellas Balandú seguía, con sus desfiles y su Banda»¹⁹. Así el transcurrir de Balandú puede describirse en la siguiente sucesión de acontecimientos que comienzan y terminan en el plano histórico: fundación-maldición-condena-pueblo sobrevive a la familia. En Macondo el relato inicia y finaliza en el plano mítico: incesto-fundación-condena-todo desaparece.

CONCLUSIÓN

Las condiciones geográficas definen gran parte de las particularidades de cualquier pueblo. Macondo y Balandú están ubicados en el trópico y se sienten atravesados por los hechos históricos del mismo país, a pesar de esto no se vive igual al lado del mar caribeño que al amparo de la inmensa cordillera. La historia de los Buendía, de Macondo, es la historia de un pueblo de puertas abiertas, donde el calor, la humedad y las plagas colorean el ambiente. Una aldea de viviendas de barro y cañabrava, de juglares vallenatos que mueven alegremente su acordeón, de prostíbulos a la vista de todos, de focos de rebelión liberal bajo el mando de un Coronel. Es un lugar explotado por multinacionales, que carga con olvidos históricos. En sus casas caben los hijos propios y los naturales. Allí todo el que muere permanece. Como dice Fuentes, es la historia de dos seres que se aman bajo el presagio de tener un hijo con cola de cerdo²⁰, la lucha de una familia por permanecer a la cual le ganan las hormigas. La historia de los Herreros, de Balandú, es la historia de un pueblo de puertas cerradas, de duelos constantes, cubierto por la niebla de la montaña, de clima templado y frecuentes lluvias. Una aldea de casas de bareque y tapia, con campesinos trovadores de tiple y guitarra en mano, de prostíbulos escondidos y censurados, de rebeliones liberales entre una gran muchedumbre conservadora. Un lugar que solo se alcanza tras una ardua lucha con la montaña, allí no llegan multinacionales, quien conquista el terreno se hace dueño. Los caserones solo son habitados por los hijos legítimos y en los espejos de la Casa de las dos Palmas perviven los muertos de la estirpe que la iglesia católica maldijo y cuya realidad solo puede ser explicada por los designios de su condena. La disputa por la sobrevivencia la gana el olvido que extingue la estirpe mientras la aldea continúa su curso.

Puede ser que el tema de las aldeas imaginarias se repita como anécdota, pero hay unas que tienen un nivel de individualidad irrepetible. En Macondo y Balandú, el mar y la montaña se reflejan e integran en la misma condición

¹⁹ M. Mejía Vallejo, *Los invocados*, Medellín, Biblioteca Publica Piloto, 2002, pág. 195.

²⁰ C. Fuentes, «Prólogo» en G. García Márquez, *Cien años...* ob. cit. pág. 7.

tropical de exuberancia fugaz, donde todo pasa rápido y se olvida, donde una familia puede fundar un pueblo, crecer en él y desaparecer en el transcurso de pocos años. Aquello que se reúne en esta condición tropical se individualiza y particulariza en el ritmo con el que ese trópico es narrado: una cosa revela el vallenato bailable y alegre que canta el Caribe, otra cosa el tiple nostálgico y profundo que suena en las alturas andinas.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- CARMONA, I. D., «Ficción en tierra de mito. Escritura y fundación en América Latina» *Escritos*, vol. XVII, núm. 19, 2009, págs. 520-540.
- ESCOBAR, A., *Memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1997.
- FUENTES, C., «Tiempo y espacio en la novela», *Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990, págs. 29-48.
- «Prólogo» en García Márquez, G., *Cien años de Soledad*, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cien años de Soledad*, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002.
- VARGAS LLOSA, M., *La novela en América Latina: diálogo*, Lima, Ediciones UNI, 1968.
- APULEYO MENDOZA, P., *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Buenos Aires, Sudamericana, Ebook, 1993.
- HERNÁNDEZ, C., «Mujer y desequilibrio social desde una novela colombiana» *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 24, 2009, págs. 65-80.
- JARAMILLO, R., «Manuel Mejía Vallejo, la palabra toma la palabra» *Gaceta Colcultura*, núm. 39, 1983, págs. 35-39.
- MEJÍA VALLEJO, M., *Y el mundo sigue andando*, Bogotá, Planeta, 1984.
- *La Casa de las dos Palmas*, Bogotá, Planeta, 1990.
- «Razón de ser», *Cuentos de zona tórrida*, Bogotá, Norma, 1995, págs. 9-12.
- *Los invocados*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 2002.
- WOLKENING, E., «Anotando al margen de *Cien años de soledad*», *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*, ed. S. Sosnowski, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, págs. 54-83.

PARTE V
ÓRBITAS

CAPÍTULO 40

Huellas de leyendas y tradiciones españolas en los entremeses de Luis Quiñones de Benavente

BEATRIZ BRITO BRITO
Universidad de Barcelona

Es sabido que el entremés crece desde raíces carnavalescas y va nutriéndose en su historia de un material palpitante de la misma savia: la realidad inmediata y su formalización en el arte escénico y en la literatura. La tradición folclórica vendría a formar parte de esa savia que pone en diálogo a la memoria colectiva con autores particulares que la incorporan a su obra. El dramaturgo siempre está atento a los motivos, a las imágenes y metáforas populares, a los romances, a las leyendas, a las tradiciones. A todo aquello que hiciera despertar las risas de los espectadores que asistieran a la representación de sus piezas. Sin olvidar, por supuesto, que también, en muchas ocasiones, participa de popularizar otras referencias literarias procedentes de textos cultos o de crear personajes y temas que rápidamente circularían por esa savia de la memoria popular.

Un autor que demostró un dominio excepcional de todo ese material de carácter popular, rescatando elementos de esa savia para modificarlos, en virtud de las innovaciones que impulsaron el género hacia las nuevas estructuras, los nuevos ritmos y las exquisitas piruetas verbales, que tanto marcaron su éxito como dramaturgo, este fue Luis Quiñones de Benavente. Además de integrar en sus entremeses los tipos y temas propios de la tradición del teatro breve, logró asimilar en el entramado dramático determinadas tradiciones populares, leyendas y costumbres de la España de principios del siglo XVII.

Son numerosos los ejemplos de elementos folclóricos que recorren los versos de sus piezas y, por tanto, merecen un espacio más amplio para su estudio. En

las próximas líneas quisiera dar una muestra del modo en que el dramaturgo toledano ha utilizado, como recurso humorístico, una tradición particular proveniente de localidades españolas para crear todo un entremés y de la manera en que rescata una leyenda local para señalar la acción concreta de una burla.

LA MAYA: LA FIESTA Y LA LITERATURA EN UN ENTREMÉS DE QUIÑONES
DE BENAVENTE

Una tradición popular que el dramaturgo toledano gustó de dar forma entremesil fue la fiesta de las mayas, cuyos orígenes y cuyas variantes se despliegan desde la Antigüedad hasta nuestros días y por una extensa geografía. Ya las antiguas fiestas de mayo se extendían por todo territorio romano y aún no han abandonado las celebraciones actuales en diversas regiones de la península ibérica. Un festejo, con sus cantarillos y bailes propios, que penetró sin remedio en la literatura hispánica desde la Edad Media y en las tablas de nuestro teatro poco después. Llegados al siglo xvii, el ingenio satírico de Quiñones no vino más que a continuar la senda de fijar la huella de esta actividad tan arraigada entre su público. Su contribución a darle su propia forma dramática se materializa en la pieza titulada *La maya*, impresa por primera vez en la *Jocoseria* de 1645.

Se trata de un ejemplo más recogido por el extraordinario estudio que sobre esta tradición folclórica realizaron Ángel González Palencia y Eugenio Mele y publicaron allá por el año 1944. Una obra que registran brevemente junto a los testimonios históricos y literarios medievales y los títulos y citas de autores como Lope de Vega, Antonio de Zamora, Tirso o Quevedo, quienes bien toman la celebración como núcleo argumental, bien únicamente aluden a sus elementos básicos. Para profundizar con mayor detalle la información sobre la fiesta de la maya, su reconocimiento como el origen de la lírica romance y su recorrido histórico por nuestra literatura es justo remitir al lector a tan magistral trabajo, *La Maya. Notas para su estudio en España*¹.

Dentro de las fronteras hispánicas se sitúa lo que vendría a ser una primera muestra literaria dedicada a este festejo, esto es, la referencia que en un cantar de escarnio canta Barroso sobre la celebración de las mayas:

Chegou aquí don Foam
e veo muy bem guysado,
pero non veo ao mayo
por nom chegar endoado;
demos-lhi nos huna maya
das que fazemos no mayo².

¹ A. González Palencia y E. Mele, *La Maya. Notas para su estudio en España*, Madrid, CSIC, 1944.

² *Ibíd.*, págs. 9-10.

En castellano y muy cercano en el tiempo (en la mitad del siglo XIII) se lee otra referencia en las páginas del *Libro de Alexandre*:

Sedie el mes de mayo coronado de flores
afeitando los campos de diversos colores,
organeando las mayas e cantando d'amores,
espigando las mieses que sembran labradores³.

Durante los siglos siguientes irán recorriendo nuestro folclore versos que cantan a la primavera, al calor, a las flores, a la calandria y al ruiseñor, a la hermosura, al amor. En torno a estos lugares comunes se consolidaban rituales cada vez más concretos donde se iban fijando determinados elementos. Centrándonos en la variante tomada por Quiñones, encontramos breves descripciones históricas sobre los rasgos distintivos de una acostumbrada especie de escenificación de la fiesta de la maya. En ellas se observan esos elementos básicos, esto es, una joven acompañada de un grupo de mujeres que piden por ella.

Covarrubias manifiesta conocer esta tradición popular en la definición que escribe sobre el vocablo *maya*, con la particularidad de asociarlo al matrimonio: «maya y mayo es una manera de representación que hacen los muchachos y las doncellas, poniendo en un tálamo un niño y una niña, que significan el matrimonio». A continuación añade que «está tomado de la antigüedad porque en este mes era prohibido el casarse, como si dijésemos ahora cerrarse las velaciones». Además, en la definición de *cara* cita los versos que solían recitar las muchachas que pedían para la maya: «Las doncellas que piden para hacer rica la Maya dicen este cantar:»

Echa la mano a la bolsa,
cara de rosa,
echa la mano al esquero,
caballero⁴.

Por su parte, Rodrigo Caro en sus *Días geniales o lúdricos* (1626), nos ofrece una valiosa explicación sobre esta celebración en el capítulo titulado «Estimación de los muchachos, Mayas y sus ritos», donde registra esta costumbre tal y como se realizaba en Andalucía, concretamente en Sevilla:

Júntanse las muchachas en un barrio ó calle y de entre si eligen á la más hermosa y agraciada para que sea la Maya; aderézanla con ricos vestidos y tocados; coronanla con flores ó con piezas de oro y plata como reina; pónenle un vaso de agua de olor en la mano: súbenla en un talamo ó trono donde se

³ *Ibíd.*, págs. 10-11.

⁴ S. de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

sienta con mucha gracia y majestad, fingiendo la chicuela mucha medida; las demás la acompañan. Sirven y obedecen como á reina, entreteniéndola con cantares y bailes. Suélenla llevar al corro. A los que pasan por donde la maya esta piden para hacer rica à la Maya: y á los que no le dan les dicen «Barba de perro, que no tiene dinero», y otros oprobios à este tono⁵.

El *Diccionario de Autoridades* y los datos facilitados por Palencia y Mele en su investigación nos permiten conocer el alcance de supervivencia que esta práctica popular y literaria experimentó durante los siglos XVIII, XIX y XX.

Además de las citadas referencias históricas de la Edad de Oro, son importantes los antecedentes dramáticos con que pudo haber contado Quiñones de Benavente para componer su entremés.

Recuérdese que ya Covarrubias declaraba que se trataba de una «manera de representación», por lo que los cantos y los movimientos populares tomaban ya entonces una cierta forma dramática. De tal modo que los que empezaron siendo versos de cancioncillas populares de mayas terminaron por ser los textos escenificados en su ritual concreto de la fiesta. Y de aquí extraían sin remedio varios dramaturgos un material folclórico que contribuía a enriquecer sus obras. Con estas palabras explican Palencia y Mele este fenómeno de las mayas dramáticas: «Los *autos*, los *entremeses* y los *bailes* que tomaron como asunto la *maya* pueden decirse una importación de las actitudes, fiestas y solaces de una antigua costumbre dramática del pueblo rural, todos calcados más o menos sobre el mismo modelo, es decir, la primitiva y sencilla trama de la fiesta dramática de mayo»⁶.

De entre las diferentes alusiones que a esta festividad escribió Lope de Vega, destaca, sin duda, su *Auto de la maya*. En él la Maya representa el Alma y el mozo, la figura de Cristo. He aquí los versos con que se pedía para la maya:

Esta Maya se lleva la flor,
que las otras no.
[...]
Dad para la Maya,
gentil caballero;
más vale la honra
que todo el dinero.
[...]
Echad mano a la bolsa
cara de rosa;
echad mano al esquero,
buen caballero.
Echad mano a ese costado

⁵ R. Caro, *Días geniales o lúdricos*, Sevilla, 1884, págs. 283-284.

⁶ Ob. cit., pág. 47.

y dadnos alguna cosa,
cara de rosa⁷.

Y de esta manera señalaban al que no daba:

Toca, garabato, toca,
pase el pelado,
que no lleva blanca ni cornado;
pase el pelado.
Pase, pase el cruel vecino
que a afrentar a la Maya vino⁸.

Hacia finales del mismo siglo XVI, escucharon los espectadores los mismos cantos populares en boca de las «mozas de Tordesillas, / con pandero y castañetas»⁹ en el anónimo *Baile de la Maya*. Una pieza donde quedan reflejados fielmente los versos escenificados con que el primero de mayo se pedía, por diversas regiones españolas, para la joven hecha maya:

Esta Maya se lleva la flor,
que las otras no.
[...]
Entra Mayo y sale Abril;
¡cuán garridico le vi venir!
[...]
Den para la Maya,
que es bonita y galana;
echad mano a la bolsa,
cara de rosa;
echad mano al izquierdo,
el caballero.¹⁰

Mencionado por Cotarelo¹¹ y registrado por La Barrera en su *Catálogo*¹², existe otro entremés con el mismo título, conservado hoy en la Biblioteca Nacional¹³, y que es muy diferente al del maestro entremesista. La Barrera cita

⁷ L. de Vega, *El peregrino en su patria*, Libro III, «Auto de la Maya», ed. de J. Bautista Avalor-Arce, Madrid, Castalia, 1973, págs. 312-322.

⁸ *Ibíd.*, pág. 318.

⁹ E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, vol. II, ed. facsímil de J. L. Suárez y A. Madroñal, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2000, pág. 484.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 485.

¹¹ *Ibíd.*, vol. I, pág. CXXXIII-CXXXIV.

¹² C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Tamesis, 1968, pág. 633.

¹³ En *Colección de entremeses y bailes*. MSS/15403, 104 h.; 25 x 19 cm. En concreto, en la h. 46; su primer verso reza «No ha de pasar de aquí».

otra pieza con título parecido, *Mayo*, conservado en la Biblioteca del duque de Osuna y que empieza con el verso siguiente: «Gran rato ha de haber, amigas». Posteriormente a Quiñones escribirá su propia versión Antonio de Zamora en el *Baile de la Maya*, donde recopila los mismos elogios y peticiones a través de estos idénticos cantarcillos populares citados.

Sin duda, Luis Quiñones de Benavente no podía ser ajeno a la vibrante popularidad de esta costumbre festiva ni a la práctica de tomarlo como material dramático. Por el contrario, la aprovechó para crear uno de sus entremeses no antes de 1626, según aclara Hannah E. Bergman en una nota previa a su edición de la pieza en el *Ramillete de entremeses y bailes*. Para argumentar esta hipótesis argumenta que la obra pertenecía a Bartolomé Romero, quien formó su propia compañía ese año¹⁴.

Desde el inicio de este entremés la acción se instala en un día de mayo con su apacible ambiente primaveral. Ante las pocas posibilidades de conseguir merienda a cambio de favores, doña Testera anuncia la burla que llevarán a cabo en virtud de su propósito. Ella misma declara que hará de maya con una graciosa descripción del empleo que acaso se estaba dando en aquellos tiempos, en primero de mayo, a la práctica de esta popular costumbre:

Poned mesa, tomad toalla y plato,
y a los que pasan dadles un mal rato;
cecead al más amigo;
decid que entre al portal a ser testigo,
y entrando, con grita, risa y vaya pedid para la maya;
que viéndose de damas rodeado,
de vergüenza os dará, si no de grado;
que el achaque de maya aquestos días
es cazar con hurón, amigas más¹⁵.

Una vez que está todo dispuesto, doña Testera confirma que también está preparada en su disfraz con un neologismo por composición, uno de los que tanto creó el dramaturgo toledano: «¡Hola!; mirad si estoy carimayada»¹⁶. Desde entonces el sustantivo *maya* irá experimentando cambios morfológicos con efectos cómicos admirables.

Sale don Pasquín e intenta huir del engaño de estas damas, pues conoce perfectamente la estrategia. Parece que estas mayas abundan por las calles de Madrid:

Maya aquí, maya allí ¡donoso talle!
Mayando está en Madrid cualquiera calle.

¹⁴ H. E. Bergman (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes: nuevamente recogido de los antiguos poetas de España: siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1980, pág. 175.

¹⁵ L. Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I*, ed. de I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, pág. 369.

¹⁶ Ídem.

Pues póngase del lodo
 quien dice que en el mundo falta todo,
 pues cual ven por la obra,
 este mes hay de mayas tanta sobra¹⁷.

De este modo, queda de nuevo recogida la manera en que se extendían las mayas e invadían los rincones de Madrid. A continuación, Quiñones salpica las réplicas de las mujeres con los ecos de la cancioncilla popular de mayo. A lo que responde don Pasquín haciendo un jocosos juego a partir del vocablo protagonista mediante dilogías encadenadas que giran en torno a la extensión semántica de dicho nombre:

Tanto ese nombre tengo aborrecido,
 que aun gatos porque mayan no he tenido;
 y si de sed muriera,
 en barros de la maya no bebiera;
 y con ser el Sotillo una salida
 que la hace desde el príncipe al lacayo,
 al Sotillo no voy porque es en Mayo;
 y si poder tuviera,
 quitara a Mayo de la primavera
 y a Agosto lo pasara, pues grosero
 ha dado en agostarme mi dinero,
 Si mayas ¿por qué damas? Y si damas,
 ¿por qué mayas a costa de las famas?
 ¿Todo ha de ser trapazas?
 ¿No basta las que topo en esas plazas?¹⁸.

Tras ver que don Pasquín no es fácil de convencer, pues hasta es capaz de robar los cuartos que habían colocado ellas en el plato para disimular, doña Testera prueba con el canto. Y así volvemos a escuchar el estribillo popular: «Dé para la maya, que es linda y galana». Don Pasquín hace que se ablanda y les hace creer que les dará dineros; pero en su lugar golpea a la dama con una piedra. En este enfrentamiento entre burladores, don Pasquín le hace meter la mano en la faldriquera para coger el dinero y ella se encuentra con un lagarto. Después doña Mauricia con un «¡Agua va!» lo moja.

La pieza se cierra con un canto que resume los giros de esta burla (de doble dirección) y la petición de las mayas:

DOÑA TESTERA

¡Ay, que ha venido a la villa
 un inventor de burlar

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 370.

¹⁸ *Ibíd.*, págs. 371-372.

a sacar prendas a mayas!

[...]

DOÑA MAURICIA

DON PASQUÍN

DOÑA MAURICIA

Que mi dinerito vuélvale.

Que yo, ¿para qué le he de volver?

Que vuélvale para la maya,

porque triste no se vaya;

que quiérole para una saya

que tiene en cas del mercader¹⁹.

Con este entremés Quiñones acierta a elaborar una sátira sobre la tradición popular de la maya, que sería reconocida por los espectadores madrileños y sus reacciones de complicidad con don Pasquín, habiendo tenido que estar soportando este modo de mendigar durante esos días de mayo, como una «trapa» más (como dice el pobre Pasquín), de las numerosas que circularían por Madrid en aquella época. Sátira que construye el autor, por un lado, mediante la acción del engaño; y, por otro, a través de las piruetas verbales a partir de la palabra *maya*, sus semas y su relación con jocosas dilogías (*carimayada*, *mayan*, *mayo*). Asistimos, por tanto, a la parodia entremesil de una práctica folclórica de orígenes remotos que, habiéndose popularizado como una tradición con su ritual particular por la península ibérica, parecía estarse convirtiendo (al menos en Madrid) en una burla, en un fraude más.

LA LEYENDA DEL «POZO AIRÓN» EN *EL BORRACHO*

Otra huella folclórica en nuestro teatro breve merece destacarse. Se trata de la leyenda recogida por el dramaturgo toledano en uno de sus mejores entremeses, *El borracho*. En esta obra también se despliega con maestría el poder de la palabra mediante cruces de significados y designaciones, pero también en la capacidad de crear ficciones, puestas al servicio de la burla. En la pieza se desarrolla un robo de dinero y el secuestro de una hija, dos tesoros preciados y sobreprotegidos por el Vejete, la víctima de la traza satírica. Dos tipos, un galán y un soldado, lo engañan, en virtud de su debilidad, su vicio, esto es, la avaricia. A la burla se suman primero la Hija y después la criada del anciano, quienes se hacen cómplices de los agentes burlescos.

Entre las estrategias que utilizan el galán y el soldado, destaca el cuento que este inventa: narra el robo de la bolsa al barbero mediante una cadena de metáforas, cuyas designaciones son entendidas únicamente por los cómplices de la burla, mientras que el barbero solo identifica los sentidos habituales de cada palabra.

He aquí la narración del cuento desarrollada mediante una jocosa imbricación entre el relato y las acciones del Soldado que ejecutan el robo:

¹⁹ *Ibid.*, págs. 376-377.

SOLDADO [...]

En la torre de Babel,

junto a Medina del Campo,

a una dama hermosa y rica

en el pozo Airón la echaron.

Nunca más salió a ver luz,

y lastimados del caso,

Mientras le afeita, le va metiendo la mano en la faldriquera

pretendieron cierto día

sacarla cinco soldados²⁰.

La leyenda se ilumina en el topónimo «pozo Airón». Perteneció a múltiples lugares de la península ibérica y en torno al cual existen algunas leyendas asociadas a simas y pozos. Quiñones parece aprovechar uno de los motivos recurrentes de estas leyendas, esto es, la desaparición en las aguas de una mujer hermosa. Hannah E. Bergman explica en una nota a su edición de *Entremeses* que es una laguna de Cuenca, «sobre la que hay varias leyendas, entre otras la de un tal don Bueso que tenía veinticuatro mujeres y las echó al pozo Airón para quedarse con sus joyas»²¹.

A propósito de esta leyenda, sus orígenes y sus rasgos geográficos, son interesantes estos dos estudios: «Nuevos datos y documentos acerca de Airón, dios prerromano de los pozos» de Miguel Salas Parrilla²² y «De etimología y onomástica. *Deo Aironi* y Pozo Airón»²³ de Juan Luis García Alonso.

Este último explica el origen de este nombre a través de una inscripción romana de Uclés. Con estas palabras describe la etimología de *Deo Aironi*:

Un caso interesante en el que el estudio etimológico de un nombre propio [...] puede ser corroborado por el contexto de su aparición es el de un teónimo de una inscripción romana de Uclés, que apareció en las proximidades de esta localidad con quense a principios del siglo XIX. [...] Esta inscripción del pozo sagrado de Fuente Redonda, en el término de Uclés, reza así [...]: *Deo Aironi-fecit familiaocule(n)s(is) Vse(tana?) IC(aius) Titiniu(s) /Crispinu(s)*²⁴.

Explica que los autores que han investigado esta inscripción sostienen que el teónimo *Aironi* de Uclés y los múltiples lugares modernos que llevan el nombre

²⁰ *Ibid.*, pág. 516.

²¹ L. Quiñones de Benavente, *Entremeses*, H. E. Bergman (ed.), Anaya, Salamanca, 1968, pág. 123.

²² M. Salas Parrilla, «Nuevos datos y documentos acerca de Airón, dios prerromano de los pozos», *Culturas Populares* (en línea), mayo — agosto, 2006, 2.

²³ J. L. García Alonso, «De etimología y onomástica. *Deo Aironi* y Pozo Airón», *Serta Palaeohispanica J. de Hoz Palaeohispanica*, núm. 10, 2010, págs. 551-566.

²⁴ *Ibid.*, págs. 554-555.

Pozo Airón, «podrían ponerse en relación con determinadas creencias de rai-gambre prerromana»²⁵. Estos estudiosos señalan «el carácter indígena del dios *Airón*» y que «se le daría culto en las fuentes y, sobre todo, cerca de simas y pozos profundos naturales». A partir del descubrimiento de la inscripción «se ha venido relacionando con el topónimo “pozo Airón”, del que se conocen numerosos ejemplos en nuestra geografía»²⁶.

Se trata de un topónimo cuyo rastro se ha ido intentando recopilar a través de la geografía peninsular, «con blancos significativos en el nordeste y en el interior de Andalucía e incluso algunos casos en Francia»²⁷. Diversas regiones que presentan un vínculo con la leyenda del Pozo Airón en diferentes variantes, aunque con sus lugares comunes: «Tienen asociadas leyendas en torno a un pozo, una sima, con algunos elementos en común, como la desaparición en las aguas de una joven hermosa o la presencia de “sapos y culebras” u otras alimañas, o el que el lugar carezca de fondo, o que esté conectado con el mar»²⁸.

Miguel Salas Parrilla, por su parte, informa con valiosas referencias documentadas de la pervivencia del dios prerromano en nuestra toponimia y nuestro folclore. Llama la atención el romane *Ya se van los siete hermanos* que él mismo recuerda: «En él se pone de manifiesto que quien cae en un pozo Airón no saldrá de él jamás, pues comunica con el inframundo (equivalente al Hades de los griegos), el lugar del irás y no volverás que es como lo interpreta Cervantes en *Adjunta al parnaso*»²⁹.

En su primera investigación, *Airón. Dios prerromano de Hispania*³⁰, ya había reunido una rica documentación y había localizado en España un total de 61 topónimos Airón. En el artículo antes citado amplía la información con numerosos datos históricos y citas literarias del topónimo, de tal modo que podemos trazar el recorrido de este nombre por diversas regiones peninsulares: La Almar-cha, Almendralejo (Badajoz), Campanario (Badajoz), Brozas (Cáceres), Zafra de Záncara (Cuenca), Balbacil (Guadalajara), Talavera de la Reina (Toledo) y hasta Salamanca.

En cuanto a los testimonios literarios propiamente, destaca los siguientes que añade a su investigación. Cita a Pedro Cátedra, que, en su introducción a *La vida y la muerte o vergel de discretos* de Francisco de Ávila, da el siguiente poema:

Con temor temORIZADO
Castillo me partí,
con gran dayo que yo vi.
Con el tiempo afortunado,
vime cerca el pozo ayron,

²⁵ *Ibíd.*, pág. 555.

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ob. cit.*, pág. 2.

³⁰ M. Salas Parrilla, *Airón. Dios prerromano de Hispania*. Madrid, El autor, 2005.

vi una fiera visión,
de la qual fuy asobrado³¹.

El investigador deja abierta la posibilidad de hallar muchos más ejemplos de este topónimo y, además, espera «que también se puedan recuperar nuevos romances, leyendas y poemas sobre el dios Airón y sus pozairones»³².

Finalmente, cabe señalar que se pueden rastrear numerosos testimonios literarios de la Edad de Oro que dan la medida de la popularidad que pudo llegar a alcanzar la profundidad de este pozo y del poco interés en ubicarlo en una zona geográfica concreta. Quiñones de Benavente, por su parte, mostró de nuevo interés por un material folclórico, esta vez por una leyenda, también de orígenes remotos y de enorme extensión geográfica. Junto a él otros muchos autores dieron pervivencia a ese especial y temible Pozo Airón en sus obras. Así también lo hizo anteriormente, por ejemplo, Juan de Arce de Otárola en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano*, a través de las palabras de Palatino, quien señala la profundidad legendaria del pozo: «Ahí, a ese cantón, hay una buena posada con un pozo airón, que llega hasta los abismos, que una noche me adelanté a ser diligente y sacar agua para los caballos, y en cada herrada tardaba media hora»³³.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE DE OTÁROLA, J. de, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, J. L. Ocasar Ariza (ed.), Turner, Madrid, 1995.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, ed. facsímil, Madrid, Tamesis, 1968.
- BERGMAN, H. E., *Ramillete de entremeses y bailes: nuevamente recogido de los antiguos poetas de España: siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1980.
- CARO, R., *Días geniales o lúdricos*, Sevilla, ed. de Bibliófilos Andaluces, 1884.
- COTARELO y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, ed. facsímil de J. L. Suárez y A. Madroñal, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2000.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- GARCÍA ALONSO, J. L., «De etimología y onomástica. Deo Aironi y Pozo Airón», *Serta Palaeohispanica J. de Hoz Palaeohispanica*, núm. 10, 2010, págs. 551-566.

³¹ Ob. cit., pág. 8.

³² *Ibid.*, pág. 11.

³³ J. de Arce de Otárola, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, J. L. Ocasar Ariza (ed.), Madrid, Turner, 1995.

- PALENCIA, Á. G. y MELE, E., *La maya. Notas para su estudio en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1944.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, L., *Entremeses*, H. E. Bergman (ed.), Biblioteca Anaya, Salamanca, 1968.
- *Entremeses completos I*, I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal (eds.), Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2001.
- SALAS PARRILLA, M., *Airón. Dios prerromano de Hispania*, Madrid, El autor, 2005.
- «Nuevos datos y documentos acerca de Airón, dios prerromano de los pozos», *Culturas Populares* (en línea), mayo-agosto 2006.
- VEGA, L. de, *El peregrino en su patria*, libro III, «Auto de la Maya», J. Bautista Avall-Arce (ed.), Madrid, Castalia, 1973.

CAPÍTULO 41

El Dante antillano de Camila Henríquez Ureña: humanismo y poesía de la *Commedia* como modelos culturales hispanoamericanos

ISABEL LUENGO COMERÓN
Universidad de Salamanca

La conocida escritora y educadora dominicana Camila Henríquez Ureña (1894-1973) tuvo una cuantiosa y digna producción en temas pedagógicos, humanísticos y literarios. Aquí proponemos rescatar y analizar el prólogo que escribió para la edición del año 1968 de la *Divina Comedia* de Dante, concretamente, la parte del *Infierno*¹.

El amor por Italia (visitada por la estudiosa a los veintisiete años) y por la *Commedia* dantesca en particular se incluye dentro de su amplio interés por las grandes literaturas mundiales, y son además elementos de fundamental importancia para entender sus escritos: observamos en sus diarios, en sus poesías, en sus lecciones y conferencias que están muy presentes las enseñanzas del poeta

¹ Para el análisis de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri tomaremos como referencia la edición de 1968 traducida por Bartolomé Mitre (1821-1906, Buenos Aires, Argentina; consúltese:); historiador, político, militar, escritor, periodista, estadista. Presidente de la Nación Argentina entre 1862 y 1868, pasó sus últimos años dedicado a la traducción de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, véase bibliografía final; más en <http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/m/mitre.php>. (consultado el 21-02-2016). Sigo la misma edición para los comentarios sobre el prólogo de C. Henríquez Ureña, «Prólogo», Dante Alighieri, *La Divina Comedia, Infierno*, B. Mitre (trad.), La Habana, Cuba, Instituto del Libro, 1968, págs. 7-38. Para otras ediciones: Dante Alighieri, *Divina Comedia*, G. Petrocchi y C. Martínez Merlo (trads.), Madrid, Cátedra, 1984; o A. Crespo (trad.), Barcelona, Planeta, 1986. De A. Crespo, interesa también *Conocer Dante y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979.

italiano. El prólogo del que nos ocuparemos es desde esta perspectiva muy útil para comprender la relación intelectual que unió a Henríquez Ureña y a Dante y para entender en qué modo la *Commedia* le sirvió de modelo para sus trabajos: un Dante revisitado e reinterpretado desde el punto de vista particular de la erudita antillana².

PRÓLOGO

Ejemplo significativo de la pasión dantesca de Henríquez Ureña es la elaboración de este prólogo que precede una traducción del *Infierno* realizada por Bartolomé Mitre, cuya edición fue publicada en 1968 y que utilizaré para las citas de los versos dantescos en el curso del artículo.

Camila Henríquez Ureña presenta de una forma clara, eficaz y al mismo tiempo erudita la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, partiendo de una lectura atenta a dicho texto desde la lengua original, el italiano, porque Camila Henríquez Ureña lo aprendió para poder leer la obra en original y así apreciar hasta el último de sus matices. El valioso prólogo que nos ofrece no es un escrito nacido simplemente de sensaciones de lectura, sino que dialoga con atentos trabajos de literaturas secundarias que sobre Dante han sido escritas en siglos posteriores.

Sin embargo, las reflexiones de Henríquez Ureña, en dicho prólogo, a la luz de los estudios actuales resultan superadas y en algunos puntos infundadas, pero colocadas en relación a los años de trabajo, al ambiente, a la biografía y experiencia académica³ de la autora, asumen una importancia bien diversa. Para comprender el objetivo del prólogo del *Infierno* necesitamos tener en cuenta la pasión de Henríquez Ureña por la enseñanza y el estudio: el prólogo del *Infierno* nace, de hecho, de un propósito no propiamente científico sino ligado al hecho de aprender y difundir valores a partir de una literatura advertida como esencial; el acercamiento de Henríquez Ureña a la obra tiene que ser leído como un diálogo personal vivo y auténtico, en el sentido que ocupó a la autora una gran parte de su tiempo.

De todas formas no se trata tanto de ver cuánto hay de inexacto o impreciso en el prólogo escrito hacia una obra para la autora muy amada, lo que ya haría de ella algo importante, sino que se trata de subrayar todos los aspectos culturales y significativos que se convirtieron en una preciosa fuente de los que servirse para escrituras posteriores⁴, en la impartición de lecciones y confe-

² Véase C. Henríquez Ureña, «Viaje a Italia», *Diarios y temas diversos, Camila Henríquez Ureña Obras y apuntes*, Santo Domingo, República Dominicana, Ban Reservas, 2004, tomo IV, págs. 3-35.

³ Camila Henríquez Ureña después de su doctorado en Pedagogía se fue a los EE.UU., donde tomaría cursos de literatura comparada de lenguas romances en la Universidad de Minnesota y estudiaría durante tres años (1918-1921) la *Divina Comedia*.

⁴ Véase el trabajo póstumo: C. Henríquez Ureña, C., *Dante Alighieri*, La Habana, Universidad de La Habana, 1974.

rencias⁵, así como para el resto de las actividades ordinarias de enseñanza. Este prólogo⁶ permite por tanto entrar en el laboratorio de la estudiosa y entender de manera cercana su pasión por Dante.

CONTEXTO HISTÓRICO⁷

Para hablar de la gran obra clásica italiana Camila Henríquez Ureña nos las sitúa donde se produjo: la Edad Media. Rebate al político y escritor italiano Francesco de Sanctis⁸ que, a finales del siglo XIX, alegaba que la Edad Media era una época poco dada a la creación artística. Que el pensamiento de De Sanctis ha sido superado es un dato ya sabido y conocido, pero en la segunda mitad del siglo XX, cuando Henríquez Ureña escribe, el prólogo este aspecto no era tan evidente y la instruida dominicana insiste en que la Edad Media no era un período de decadencia, ya que tenemos dignos ejemplos en el arte como las catedrales góticas de Colonia o Chartres. Y en literatura tenemos el monumento literario por excelencia: La *Divina Comedia*.

Se trata de documentos culturales muy complejos; como dice Henríquez Ureña: «Ante una catedral gótica nos hallamos como ante un gran libro que descifrar. Muchas horas, días, años será necesario agotar para completar su lectura»⁹; para estudiar, tratar y comprender la obra de Dante ella misma dedicó tres años de su vida y, para testimoniarlo, recuerda en los primeros párrafos de este prólogo en clave autobiográfica los versos de Dante en los cuales indica el esfuerzo y la fatiga por él usados para la lectura y estudio de

⁵ Tenemos constancia de que Camila Henríquez Ureña ofreció una conferencia sobre la *Divina Comedia* en 1928 en el Centro de Altos Estudios de la Asociación de Maestros italianos de Oriente en Santiago de Cuba.

⁶ Hay carta fechada el 21 de agosto de 1968 escrita por Camila Henríquez Ureña y dirigida a Ambrosio Porner del Instituto del Libro donde explica: «Estimado amigo: Le envió el prólogo que usted ha tenido a bien pedirme para la proyectada edición bilingüe de la *Divina Comedia*. He puesto las notas (referencias bibliográficas) al final, en página aparte, para que usted las coloque donde crea conveniente. He leído los trabajos de Genaro Godoy y de Luigi Florentino que irán en el apéndice. En el segundo he encontrado algunos errores que creo se deben a mala interpretación [...]». En C. Henríquez Ureña, «De Camila a instituciones» en *Epistolario y documentos personales, Camila Henríquez Ureña Obras y apuntes*, Santo Domingo, República Dominicana, Ban Reservas, 2006, tomo X, pág. 207.

⁷ G. Godoy, «Dante en la época de Dante», Dante Alighieri, *La Divina Comedia, Inferno*, B. Mitre (trad.), La Habana, Cuba, Instituto del Libro, 1968, págs. 448-493.

⁸ Francesco De Sanctis (Morra Irpina, 1817-Nápoles, 1883) político, crítico e historiador de la literatura italiana. Escribió su *Historia de la literatura italiana (Storia della letteratura italiana)*, obra fundamental de la historiografía del siglo XIX, ya que es la primera obra compacta y coherente que sintetiza toda la literatura italiana hasta aquella fecha. En F. de Sanctis *Storia della letteratura italiana*, Milano, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2006; véase más en <http://www.liberliber.it/online/autori/autori-d/francesco-de-sanctis/> (consultado el 21-02-2016).

⁹ C. Henríquez Ureña, «Prólogo» a Dante Alighieri, ob. cit., pág. 8.

la *Eneida* de su guía Virgilio: «il lungo studio e il grande amore» («el largo estudio y el grande afecto»)¹⁰.

TÍTULO

Camila Henríquez Ureña propone una definición de la *Comedia*, titulada por Dante como *Comedia* por estar vinculada a la literatura popular y tener un desenlace feliz; el atributo *Divina* fue atribuido en el siglo xvi (1555). Además Camila utiliza la afirmación de Dante en una carta escrita¹¹ a Can Grande della Scala, donde declara que él, Dante, es el agente de todo el poema, manifiesta su subjetividad, y que la obra no es simplemente autobiográfica sino la revisitación en clave literaria de su amor juvenil por Beatriz¹².

CONTENIDO

Continúa explicando Henríquez Ureña que en el contenido del poema Dante sintetiza el saber que encerraba la Edad Media (la teología y la filosofía), siendo una enciclopedia de dicho período y de la Antigüedad. Es un poema «sacro» porque trata de cosas sagradas y está consagrado a un alto fin de enseñanza para la humanidad. Pertenece a la literatura culta, aunque, como señala Henríquez Ureña, tiene otras características que según los principios entonces vigentes la apartarían, como el hecho de que no fue escrita en latín, sino en la lengua vulgar. Por primera vez en la historia literaria de Europa una obra que trataba temas tan complejos y elevados se atrevía a emplear dicha lengua. Se relaciona con la literatura popular por el modo de presentación del asunto central: «el estado de las almas después de la muerte y como los méritos y deméritos del Hombre en el ejercicio de su libre albedrío merecen premio o castigo de la Justicia»¹³ y lo hace mediante una visión del ultramundo, primero visitado y luego recordado por un hombre vivo. Para este tema Dante se inspira en fuentes cultas, tanto clásicas (aunque no conociera la *Odisea*, sí había leído la *Eneida* y la historia del descenso del héroe a la morada de los muertos) como cristianas (el viaje de San Pablo a las regiones de la vida eterna). Además de otras inspiraciones en versiones populares

¹⁰ Dante Alighieri, «Prólogo», ob. cit., I 83.

¹¹ Véase más en Epístola XVII, en *Tutte le Opere di Dante*, Florencia, G. Barbera, 1919, págs. 436-442; también en Dante Alighieri, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

¹² Dante, con nueve años en 1274, conoció a Beatriz, la bellísima joven que inspirará todas las reflexiones de amor de su obra poética, aunque al parecer solo la vio en tres ocasiones y nunca llegó a dirigirle la palabra. Beatriz, la dama noble Bice hija de Folco Portinari, se casó con Simone dei Bardi y murió a temprana edad, hacia 1290, cuando contaba unos 20 años; <http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri/> (consultado el 12-2-2016).

¹³ *Ibid.*

de visitas de almas vivientes al otro mundo que proliferaban en muchos de los territorios europeos ya que era un tema muy conocido para el público medieval de todas las órdenes sociales. Así, Dante, prosigue Henríquez Ureña, se nos presenta él mismo como alma extraviada que sigue la vía de la salvación a través de la contemplación de la vida eterna, que en la *Comedia* está siempre presentada como espejo de la vida terrenal: así el alma pasaría al infierno, estado del pecado, al purgatorio, estado de purificación y al paraíso que sería el estado de beatitud. A esto último Dante añade una idea esencial en el mundo medieval, y es que el alma pecadora está sumida en la ignorancia y para lograr la redención necesita la ayuda de la ciencia y de la filosofía, pero sobre todo de la teología. La fusión de elementos del mundo cristiano y pagano que evocan magistralmente el mundo medieval preanunciaba ya aspectos del humanismo renacentista.

ESTRUCTURA

Dante Alighieri combina, sobre la base de una estructura rigurosa, toda la complejidad y riqueza de los diversos sentidos que el poeta quiere ofrecer al público. La obra debe interpretarse, siempre según Dante y como indica Camila Henríquez Ureña en este prólogo, en cuatro sentidos o niveles: el literal (narración escueta), el alegórico (el significado escondido relativo a la vida del hombre en general), el moral (propósito didáctico del poema) y el anagógico (nivel místico del poema como guía espiritual hacia la contemplación eterna de Dios que es la finalidad suprema del cristianismo).

PERSONAJES

Camila Henríquez Ureña comparte la opinión del estudio del filósofo e historiador francés Étienne Gilson que nos indica que el más real de todos los personajes es Beatriz que, además de ser la inspiradora de los mejores poemas de Dante, es figura llena de complejidad en el nivel alegórico en la *Comedia*, porque «la alegoría era para Dante, la forma de expresión que mejor se correspondía a su pensamiento»¹⁴. Además Camila, apoyándose en las reflexiones del crítico Auerbach¹⁵, señala que la manifestación de la vida eterna de los personajes más importantes de la obra: Beatriz, Virgilio y Catón de Utica son el completamiento de su manifestación en la vida terrestre. Así, si Beatriz significó para Dante el amor que lo llevó a hacerse poeta, también se completa en el mundo eterno al aparecer

¹⁴ E. Gilson, *Dante et la philosophie*. París, Vrin, 1939, pág. 15; véase también <http://www.treccani.it/enciclopedia/etienne-gilson/> (consultado el 14-02-16).

¹⁵ Erich Auerbach, (Berlín-1892, Conneticut-1957) filólogo, romanista y crítico literario. Conocido dantista. Su obra maestra es *Mimesis. El realismo en la literatura occidental* (1946). Véase más en http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/auerbach_erich.htm (consultado el 06-03-2016).

para guiarlo hacia el amor y la perfección absoluta. Lo mismo que Virgilio ocupa un lugar de guía en el viaje del alma de Dante por motivos de predilección personal, ya que en el terreno terrestre Virgilio fue un maestro y la razón humana para Dante, y se completa en el terreno eterno al ser el guía en la parte del viaje más penosa, donde el protagonista Dante está aún lejos de la luz divina. Catón de Útica es en la historia un defensor de la libertad política, y se completa en el *Purgatorio* donde aparece como guardián de la libertad espiritual de los elegidos.

FINALIDAD

Camila Henríquez Ureña incide en la finalidad ejemplar que Dante quería expresar: presentar su experiencia personal como significativa para la colectividad y al mismo tiempo ofrecer una enseñanza moral. Al principio Dante tiene dudas sobre su peregrinación espiritual, y así lo expresa en los primeros cantos del *Infierno*. Virgilio, para tranquilizarlo, le dice que un camino parecido habían realizado Eneas y San Pablo, pero Dante dice que ellos no son él, que él no tiene méritos, ellos sí, porque el primero era el elegido para ser el padre del Imperio romano y el segundo para llevar la fe a los hombres como principio de salvación. Virgilio, sabio y profeta, no le da respuesta directa, sino que le indica lo decisivo para él, que Beatriz ha bajado del cielo para ser su guía. Es decir, debemos entender que es designio divino. Y así también como consecuencia Dante asumirá una misión profética: Henríquez Ureña, subrayando esto, acoge un aspecto muy importante del poema, el hecho de que Dante quiera con ello llevar esperanzas a los hombres y revelar «La Verdad».

CONTENIDO HISTÓRICO-POLÍTICO

Después Henríquez Ureña se refiere al contenido histórico-político del poema. Aquella época estaba marcada por el pensamiento filosófico (escolástico) y teológico (religión católica) y una única concepción político-religiosa del mundo (el Sacro Imperio Romano). La obra de Dante es fuente de aquel período, ya que él mismo estuvo muy unido a la vida política italiana, en particular a Florencia. Para el problema político religioso, problema central de Italia, propuso una solución que desarrolló en su libro *De Monarchia*¹⁶, donde incluye su teoría de la relación entre la vida terrestre y la vida eterna. Por ello Dante señala dos fines hacia

¹⁶ *Monarchia*: un tratado en el que Dante expone sus teorías políticas sobre la organización política del mundo. Algunos estudios fechan la obra hacia 1300, mientras que otros la creen escrita alrededor del viaje del emperador Enrique VII de Luxemburgo a Italia, el año 1310 ya en la época del destierro del poeta. Se tratan tres asuntos políticos principales: la monarquía (gobierno de uno solo) es necesario para que el mundo y el hombre consigan el objetivo de ser mejores; el pueblo romano es el elegido por Dios para fundar y desarrollar la idea de monarquía universal; el imperio y la autoridad del emperador emanan directamente de Dios, y no son sistemas y dignidades que

los cuales el hombre debe dirigir sus acciones: uno se cumple en la vida eterna y es la salvación del alma y para ello es guiado por la fe. El otro fin se debe cumplir en la tierra: el hombre guiado por el buen uso de su libre albedrío y ajustando sus acciones a una línea moral trazada por la razón. Por estos pensamientos Dante será acusado de hereje. En efecto *Monarchia* fue un tratado polémico. El papa Juan XXII lo mandó quemar y, después de ser impreso por primera vez en 1559, fue incluido en el *Índice* de libros prohibidos de 1564 por orden de Pío IV¹⁷.

En relación con estas dualidades, Dante deduce que la humanidad necesita dos guías: Dios confió en dos autoridades que deben ser autónomas, el Papa, que conducirá a los hombres hacia la vida eterna, y el Emperador, que guiará a los hombres en la vida terrestre para la felicidad temporal. Henríquez Ureña insiste que la doctrina de Dante otorgando a la vida terrestre un grado de autonomía era muy sorprendente para el pensamiento de la época. Y el pensamiento de exaltar los valores de la vida temporal puede considerarse no ya medieval, sino prerrenacentista.

PENSAMIENTO POLÍTICO-RELIGIOSO

Henríquez Ureña prosigue su prólogo argumentando que en la *Comedia* vemos que el pensamiento político-religioso de Dante es evidente, sobre todo en su actitud hacia la Iglesia y los eclesiásticos denunciando la codicia, la ambición de riquezas y el poder que había en la Iglesia. La codicia, mal principal que aqueja al mundo y por ello Dante le da un lugar predominante en la estructura del *Infierno* y del *Purgatorio*. La codicia aparece como causa motriz de muchos males además de ser la causa de la crisis de Florencia: a este propósito habla del oro corruptor, de la avidez de los príncipes, mercaderes y especialmente de los religiosos avarientos que formaban parte de una Iglesia que traficaba con indulgencias y oraciones. Ejemplo de ello es en el cuarto círculo del *Infierno*: la muchedumbre de avaros está formada por eclesiásticos especialmente. Dante salva de las críticas a grandes santos como San Francisco de Asís, Tomás de Aquino y Buenaventura.

Henríquez Ureña apunta justamente el comportamiento valiente de Dante en el hecho de denunciar a la Iglesia, junto al Papado, una de las instituciones más potentes de la Edad Media, aunque Henríquez Ureña concede demasiada importancia a la libertad de palabra permitida en el período.

La codicia ha afectado también al Imperio: son frecuentes las críticas a los emperadores que han pensado por encima de todo en aumentar sus dominios personales. Dante llega a la conclusión que el mundo estaba desgobernado tanto

deriven del papa. D. Alighieri, *Monarchia*, Madrid, Tecnos, 1992; más en http://www.treccani.it/enciclopedia/monarchia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (consultado el 06-03-2016).

¹⁷ Hay un pequeño error de imprenta o un lapsus por parte de la educadora en el prólogo escrito por Camila Henríquez Ureña, porque ella escribe que «En 1554 el tratado *De Monarchia* fue puesto en el *Índice*»; C. Henríquez Ureña, «Prólogo», ob. cit., pág. 21.

en lo espiritual como en lo terrenal y era necesario reformas totales en ambos sectores. Dante es consciente de los males que afectan a la sociedad de su época y a sus instituciones representativas, pero no pone en duda la necesidad de existencia de estas instituciones. Henríquez Ureña señala como Dante no fue un politólogo atento: sus propuestas fueron utópicas y sus conclusiones a menudo no fundadas sobre todos los elementos que hubiera tenido que tener en cuenta; de hecho, expone como Dante no se dio cuenta que el pontificado había entrado en un período de descomposición y que el imperio era ya solo la sombra de un sueño (Dante en efecto hasta el final sueña un rescate de la condición del hombre caído moralmente gracias a un redentor político, y esto no obstante las continuas desilusiones vividas por él en los años del exilio). Del mismo modo, no pudo percatarse del problema de la propia Florencia: Henríquez Ureña indica como Dante se limita a soñar un rescate de Florencia pensando en los tiempos antiguos idealizados por Dante como período de virtud y honestidad cívica, mientras que no se da cuenta de la importancia de las nuevas fuerzas sociales que en Florencia estaban emergiendo (pero a diferencia de cuanto Henríquez Ureña nota, Dante es consciente y vive con malestar el conflicto social entre la burguesía urbana en ascenso y la declinante aristocracia feudal: son las causas y las posibles soluciones las que Dante no ve con claridad).

EL INFIERNO

Henríquez Ureña señala correctamente que Dante agrupa a los pecadores del *Infierno*¹⁸ según criterios heterogéneos: el grado de voluntad de mal y la gravedad del pecado cometido, juzgado sobre categorías morales, cívicas y religiosas. No completa del todo el análisis de los penitentes en el *Purgatorio* y de las ánimas beatas en el *Paraíso*: Henríquez Ureña recuerda, de hecho, como estos son agrupados y ordenados según los impulsos hacia el mal de los que deben purificarse, mientras que no recoge que la estructura del *Purgatorio* tiene como criterio de orden los grados de debilidad con los que en la vida las ánimas purgatoriales practicaron el amor hacia Dios¹⁹. Por cuanto respecta a los bienaventurados en el *Paraíso*, Henríquez Ureña reconoce una característica importante: la beatitud de las ánimas beatas no es diferente por cantidad sino por cualidad; pero no subraya los motivos de esta diferente cualidad, debida a un comportamiento en

¹⁸ El *Infierno*, está dividido en nueve grandes círculos que forman un embudo que se adentran en la Tierra. A cada círculo corresponde una categoría de castigo infernal. En el primero está colocado el limbo, zona reservada a los inocentes que no han recibido el bautismo cristiano. En el segundo círculo se examinan las penas de los condenados. Y siguen, por este orden, los círculos destinados a los golosos, los avaros, los coléricos y llenos de odio, los herejes, los violentos, los defraudadores y los traidores. En C. Clavería Laguarda, «Dante Alighieri» en Enciclopedia *Gran Referencia Anaya*, Barcelona, 2000, tomo 6, pág. 2218-2221.

¹⁹ Léase *Purgatorio*, xvii; D. Alighieri, ob. cit., 1968.

vida que siendo virtuoso y devoto a Dios ha sido de todas formas influenciado por una excesiva aunque no pecaminosa pasión terrenal.

En el *Infierno*, las almas están más interesadas por el presente del mundo terrenal, sin embargo, en el *Purgatorio* y *Paraíso* el interés va decreciendo, porque el camino a la salvación implica no mirar atrás.

Estos muertos del ultramundo intemporal se van presentando a Dante vivo, explicando sus dramas individuales que revelan su personalidad, ya sean pasiones, goces o sufrimientos, eternamente revividos. Henríquez Ureña expresa también correctamente como el mayor dramatismo del *Infierno* lo haya convertido en el cántico más popular y el mejor conseguido desde el punto de vista poético. El dramatismo y la pasión son aspectos que Dante utiliza para reflejar su debilidad hacia muchos de los personajes que aparecen en el *Infierno*, así aparecen grandes personalidades, unas que él admiraba otras que no soportaba. Pero Henríquez Ureña nos dice que con un atento análisis, el dramatismo en realidad crece en los otros dos cánticos, obtenido con modalidades poéticas diversas respecto al *Infierno*: es un dramatismo menos evidente, explícito o patético, y más exquisito cuyas características son ahora un creciente deseo de purificación o un mayor deseo de gozar de la visión de Dios.

Henríquez Ureña tiene razón al decir que la buena realización de las almas no depende de su fuerza o debilidad, de su prestigio o anonimato, sino de la eficacia con la cual Dante consigue modelarlas sobre la base de sus características terrenales.

Es verdad y también Henríquez Ureña lo reconoce, que hacia algunos de los personajes del *Infierno* Dante demuestra una particular comprensión humana: se trata, no de una compasión cristiana, o una piedad que justifique sus acciones en vida, sino una empatía terrenal porque Dante reconoce sus propias convicciones en las ideas y en las conductas tenidas en vida por los pecadores; permanece, sin embargo, la condena cristiana, que es más importante: prueba de ello es que estas ánimas se encuentran en el *Infierno* condenadas para siempre, sin posibilidad de redención, ya que cometieron pecados que en el mundo del más allá se condenan para siempre.

POESÍA Y LENGUA

«Dante se propuso ser filósofo, historiador y político, y dentro de evidentes limitaciones lo logró; pero su verdadera vocación y su realización óptima es la de poeta»²⁰: Henríquez Ureña inicia de esta forma su observación sobre la lengua utilizada en la *Comedia*, que antes de ser una obra enciclopédica es una obra poética.

La utilización de la lengua vulgar fue su innovación primigenia: no solo la usa, sino que la crea. Estas nuevas aportaciones tuvieron origen en un lenguaje conversacional y coloquial. Además Dante inventó giros y vocablos adecuados

²⁰ C. Henríquez Ureña, «Prólogo», ob. cit., pág. 31.

e insustituibles para calificar de manera exacta. Como ejemplos significativos: la palabra «transumanar» (exceder lo humano) o cuando describe a Beatriz «quella che imparadisa la mia mente» (aquella que «emparaísa» mi mente). Mezcla lo «sublime», recuperado con el significado que tenía en los poetas clásicos, con elementos triviales, grotescos o crudos. Henríquez Ureña señala nuevamente esta modernidad de Dante: él contradice los cánones antiguos y mezcla niveles estilísticos (es aquel modo de hacer poesía que Gianfranco Contini definió como «plurilingüismo» y «pluristilismo» dantescos)²¹.

«EL POETA»

Henríquez Ureña vuelve a la biografía de Dante, nos dice que en su juventud llegó a ser la figura más destacada del grupo del «Dolce stil nuovo». Antes de 1307 Dante no habría iniciado la redacción definitiva del primer cántico de la *Comedia* y los dos últimos reciben su forma definitiva en los ocho años finales de su vida.

Henríquez Ureña hace notar de modo correcto la importancia de la poesía para Dante: siendo en sí misma una vía de salvación y de reconquistarse espiritualmente, incluso fue el modo con que Dante pensó que podría regresar a Florencia. Henríquez Ureña señala que la conciencia del valor de la poesía encuentra particular importancia en el Canto iv del *Infierno* (aunque sí algunos cánticos del *Purgatorio* y *Paraíso*, no recordados por Henríquez Ureña, serán igualmente significativos), donde imagina un noble castillo lleno de almas magnánimos, ánimas que en vida tuvieron muchos méritos sin haber pecado pero que no siguieron por varias razones la religión cristiana, y aquí incluye grandes poetas griegos y latinos que él admiraba: Homero, Horacio, Ovidio, Lucano y Virgilio.

LA TRADUCCIÓN

Traducir la obra del gran poeta es tarea casi insuperable según Henríquez Ureña, solo puede realizarse por aproximación. Pero es necesaria una traducción porque no todos pueden dominar todas las lenguas de cultura. Así los lectores no italianos tienen que conformarse con leer las traducciones porque su conocimiento es deseable y necesario.

Henríquez Ureña diferencia las traducciones en prosa, que no exigen capacidad poética, de las traducciones en verso que requieren capacidad poética porque si no la traducción sería lamentable. Pero no es el caso de la traducción

²¹ G. Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, núm. 92, 2001. Complétese con [http://www.treccani.it/enciclopedia/gianfranco-contini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gianfranco-contini_(Dizionario-Biografico)/) (consultado el 04-04-2016).

donde Henríquez Ureña ha redactado el «Prólogo», ya que tiene cualidades excepcionales. Ha sido elaborado por Bartolomé Mitre que reúne un conocimiento íntimo y comprensivo de la lengua italiana y de la obra de Dante y además de ser él mismo un poeta de gran mérito. Efectivamente la *Comedia* fue para Mitre durante más de cuarenta años su libro de cabecera y fue su deseo traducirla, como así lo hizo en 1891, donde publicó la traducción del primer cántico y luego continuaría con los otros dos. El experto argentino ha respetado la forma adoptada por Dante del terceto, lo que hace que conserve el ritmo original de su pensamiento poético. Mitre ha logrado reproducir literalmente en muchos versos las palabras de Dante cuidando al máximo el original de las palabras, las rimas, el ritmo y el espíritu. Ha conseguido además adaptar el estilo poético de Dante, que va desde una mayor dulzura y fluidez hasta la más áspera rudeza tanto en la expresión de conceptos como en la forma.

CONCLUSIONES

El inmenso amor que sentía Camila Henríquez Ureña hacia las grandes literaturas de todos los tiempos, resulta evidente en este ensayo-prólogo, donde su erudición se hace evidente, aunque con algunas limitaciones ahora ya superadas por otros estudiosos del siglo XXI. El estudio riguroso de la obra maestra italiana por excelencia que es la *Divina Comedia* tuvo como objetivo por parte de Camila Henríquez Ureña no solo el enriquecimiento cultural y el disfrute, sino que su meta final sería compartir e integrar sus hallazgos: hemos advertido que lo que más destaca en Dante y con lo que se siente más identificada es su humanismo en el sentido de la valentía que demostró Dante en sus elecciones y que iban a contracorriente para su época. Elecciones basadas en criterios y valores humanísticos, como la estima de Dante, pero también de Camila Henríquez Ureña, hacia los grandes personajes de la historia y la literatura con sus virtudes y sus defectos, pero sobre todo estima por los hombres extraordinarios que fueron inteligentes y grandes pensadores. Analizando este prólogo hemos observado que ha sido de esta forma que Camila Henríquez Ureña ha visto a Dante. Ambos comparten la misma visión: el objetivo es difundir a la humanidad lo que han aprendido y experimentado en sus respectivas vidas²².

²² En la órbita de este estudio, menciono también: D. Alighieri, *La Vida Nueva*, Madrid, Siruela, 1985; D. Alighieri, *Teoría del traductor. Introducción a la Divina Comedia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012; J. L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe, 1982; L. Fiorentino, «Radiografía de la Comedia», Dante Alighieri, *La Divina Comedia, Infierno*, B. Mitre (trad.), La Habana, Cuba, Instituto del Libro, 1968, págs. 437-447; G. Petrocchi, *Dante. Vida y obra*, Barcelona, Crítica, 1990; P. V. Mengaldo, P. V., *Dante Alighieri, Opere minori: De vulgari eloquentia. Introduzione*, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, D. *Tutte le Opere di Dante*, Florencia, G.Barbera, 1919.
- *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- *La Divina Comedia, Infierno*, B. Mitre (trad.), La Habana, Cuba, Instituto del Libro, 1968; <http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/m/mitre.php> (consultado el 21-02-2016).
- *La Vida Nueva*, Madrid, Siruela, 1985.
- *Divina Comedia*, G. Petrocchi y C. Martínez Merlo (trads.), Madrid, Cátedra, 1984; también: A. Crespo (trad.), Barcelona, Planeta, 1986.
- *Monarchia*, Madrid, Tecnos, 1992.
- *Teoría del traductor. Introducción a la Divina Comedia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teoria-del-traductor-introduccion-a-la-divina-comedia/> (consultado el 21-02-2016).
- BORGES, J.L., *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- CLAVERÍA LAGUARDA, C., «Dante Alighieri» en *Enciclopedia Gran Referencia*, Anaya, Barcelona, Anaya, 2000, tomo 6, págs. 2218-2221.
- CONTINI, G., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi. , núm. 92, 2001.
- CRESPO, A., *Conocer Dante y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979.
- DE SANCTIS, F., *Storia della letteratura italiana*, Milano, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2006.
- FIORENTINO, L., «Radiografía de la Comedia», Dante Alighieri, *La Divina Comedia, Infierno*, B. Mitre (trad.), La Habana, Cuba, Instituto del Libro, 1968, págs. 437-447.
- GILSON, E., *Dante et la philosophie*. París, Vrin, 1939.
- GODOY, G., «Dante en la época de Dante», Dante Alighieri, *La Divina Comedia, Infierno*, B. Mitre (trad.), La Habana, Cuba, Instituto del Libro, 1968, págs. 448-493.
- HENRÍQUEZ UREÑA, C., *Dante Alighieri*, La Habana, Universidad de La Habana, 1974.
- «Prólogo», Dante Alighieri, *La Divina Comedia, Infierno*, B. Mitre (trad.), La Habana, Cuba, Instituto del Libro, 1968 págs. 7-38.
- «De Camila a instituciones», *Epistolario y documentos personales, Camila Henríquez Ureña Obras y apuntes*, Santo Domingo, República Dominicana, Ban Reservas, 2006, tomo X, págs. 195-208.
- «Viaje a Italia», *Diarios y temas diversos, Camila Henríquez Ureña Obras y apuntes*, Santo Domingo, República Dominicana, Ban Reservas, 2004, tomo IV, págs. 3-35.
- MENGALDO, P. V., *Dante Alighieri, Opere minori: De vulgari eloquentia Introduzione*, 1996 (en línea), [http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri-opere-minori-de-vulgari-eloquentia-introduzione_\(I-Classici-Ricciardi:-Introduzioni\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri-opere-minori-de-vulgari-eloquentia-introduzione_(I-Classici-Ricciardi:-Introduzioni)/) (consultado el 30-03-16).
- PETROCCHI, G., *Dante. Vida y obra*, Barcelona, Crítica, 1990.

CAPÍTULO 42

Celestina, mediadora espacial en *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes

JÉROMINE FRANÇOIS
Université de Liège

Desde su publicación a finales del siglo xv, *La Celestina* de Fernando de Rojas ha dado lugar a muchas continuaciones y adaptaciones que recrean de forma más o menos libre los episodios y personajes de esta obra. Tal *celestinesca* propone diferentes lecturas del texto tardo-medieval, en función del contexto histórico y cultural en el que nacen las reescrituras. Así, las ficciones celestinescas del siglo xx, por ejemplo, no se satisfacen con prolongar o modernizar la trama de Rojas sino que tienden más bien a desviarla de forma lúdica. Entre estos hipertextos que desvían *La Celestina*, varias ficciones hispanoamericanas se apoderan exclusivamente del personaje de Celestina y lo reubican en un esquema actancial sustancialmente distinto al de su trama primigenia. Es el caso de *Terra Nostra*, novela enciclopédica publicada en 1975 por el autor mexicano Carlos Fuentes. Este texto, considerado la obra maestra de Fuentes, se presenta como una recreación de la España de finales de la Edad Media y de la época de la Conquista del Nuevo Mundo. Entre los múltiples personajes hipertextuales de los que hace alarde esta novela, Celestina representa la figura más utilizada por Fuentes¹. Con este trabajo, me propongo examinar la función de mediadora espacial que se otorga al personaje de Rojas a lo largo de *Terra Nostra*. Veremos que tal función es doble, ya que la alcahueta se hace intermediaria tanto entre

¹ W. Siemens, «*Celestina* as *Terra Nostra*», *Mester*, núm.11 (1), 1982, pág. 57.

espacios geográficos —el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo, España y Francia— como entre espacios diegéticos.

Terra Nostra consta de tres partes. Después de un breve capítulo ubicado en un París apocalíptico de finales del siglo xx, la primera parte, titulada «El Viejo Mundo», consiste en la descripción de una España decadente, presa del absolutismo del Rey Felipe II que anhela la extinción de su linaje. En este marco, la aparición de tres hombres jóvenes marcados con una cruz de carne roja en la espalda y que parecen anunciar una nueva era trastorna la corte real. En la segunda parte, titulada «El Nuevo Mundo», uno de estos tres hombres, llamado Pelegrino, cuenta su descubrimiento de México. La tercera y última parte, con el título «El otro Mundo», describe la caída del reino de Felipe II y de la civilización azteca, antes de regresar al París de 1999 donde el relato se cierra con la realización del Apocalipsis anunciado desde el íncipit de la novela. Esta compleja trama encuentra cierta estructura a través de las distintas citas que tienen los protagonistas con la figura de Celestina. Ahora bien, esta Celestina no corresponde totalmente con la alcahueta tardomedieval. Al contrario, son múltiples las transformaciones que, en *Terra Nostra*, se aplican a la heroína de Rojas y hacen de ella una mediadora entre los diferentes espacios diegéticos y geográficos de la novela. Dos procedimientos intervienen principalmente en esta reconfiguración de Celestina: por una parte la multiplicación de la figura rojana en varias protagonistas distintas; por otro lado, el sincretismo cultural que llegan a encarnar estos personajes de Celestina.

A modo de preludio de su novela, Carlos Fuentes proporciona una lista de sus personajes que clasifica en diferentes grupos. Celestina aparece en dos grupos: por una parte, entre los personajes «parisinos», donde se la describe como «pintora callejera»², y por otra parte entre los personajes «soñadores», donde está definida como «campesina, bruja y trotera»³. Celestina conoce, pues, varias encarnaciones en este relato. Ahora bien, las múltiples prolepsis y analepsis de *Terra Nostra* favorecen la confusión entre las diferentes Celestinas que forman, como enseguida veremos, una cadena ininterrumpida a través de los siglos abarcados por la novela.

El primer personaje llamado Celestina aparece desde el capítulo inicial. Durante un paseo por una capital francesa presa de varias catástrofes sobrenaturales y de las exacciones de sectas milenaristas, un joven llamado Polo Febo se encuentra con una chica de labios tatuados que dibuja con tiza en el Pont des Arts⁴. Esta muchacha, que dice llamarse Celestina, se presenta enseguida como pregonera del cambio: una revolución está en marcha y traerá un «nuevo milenio [que] debe expulsar las nociones de sacrificio, trabajo y propiedad, para instaurar un solo principio, el del placer»⁵. Esta Celestina portadora de un discurso revolucionario

² C. Fuentes, *Terra Nostra*, México, Alfaguara, 2012, pág. 13.

³ *Ibíd.*, pág. 12.

⁴ *Ibíd.*, pág. 37.

⁵ *Ibíd.*, págs. 39-40.

sorprende a Polo por su anacronismo: las numerosas preguntas que le hace la joven sugieren que viene de una época lejana: «Ahora tú debes explicarme todo lo que no entiendo. ¿Por qué ha cambiado tanto la ciudad? ¿Qué significan las luces sin fuego? ¿Las carretas sin bueyes?»⁶.

La perplejidad de Polo Febo aumenta aún más cuando Celestina afirma conocerle desde hace mucho. En su confusión, el joven pierde el equilibrio y cae en el río Sena donde se hunde. La chica se dirige a él desde el puente y le dice: «Este es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse»⁷. Con estas palabras, Celestina se vuelve la narradora de los capítulos que siguen, o sea la casi totalidad de *Terra Nostra*, hasta la vuelta a París del último capítulo. El segundo capítulo de la novela, que sigue inmediatamente la toma de palabra de Celestina, empieza así por «Cuéntase:»⁸. Celestina aparece como la narradora intradiegetica principal de *Terra Nostra*, ya que se dirige a otro personaje del relato y, a través de él, al lector, para llevarles del París del siglo xx a la España de finales de la Edad Media. Este primer relato intercalado dará lugar a muchos otros relatos porque la narración de Celestina incluirá otras narraciones, como la del cronista, que a su vez incluirá la narración de Julián, etc. La narración de Celestina constituye, pues, el punto de partida de una narración compleja, tal que una muñeca rusa.

La segunda Celestina del relato es una joven campesina violada por el padre de Felipe II el día de su boda. Traumatizada, esta Celestina se aísla fuera de la sociedad para vivir en los bosques donde se convierte en bruja y pacta con el Diablo con el fin de vengarse del soberano a través de su descendencia. Quema sus manos para afirmar tal comunión demoníaca. Es interesante señalar que se trata aquí de la recuperación de un motivo de *La Celestina* de Rojas en el que la cara de la alcahueta, también bruja y «cliente de Satanás», está cruzada por una cicatriz que evoca la marca del Diablo. Al contrario de la *Tragicomedia*, en *Terra Nostra* el demonio contesta la invocación de Celestina con la que concluye un pacto: «Escúchame, mujer: te diré cómo vencer a la muerte; te diré como vencer a este atroz orden masculino; te daré a conocer los secretos, ve qué haces con ellos, pronto, tu tiempo es breve, mucho te exijo, quedarás exhausta, solo podrás iniciar lo que yo te pido [...]. Transmite lo que sabes a otra mujer, a tiempo, antes de que los hombres vuelvan a arrebatarle las fuerzas que hoy te otorgo»⁹.

Esta segunda Celestina, varios siglos anterior a la Celestina parisina, recibe así del diablo una función de transmisora de saberes, incluso de saberes subversivos ya que están destinados a minar el orden de los dominantes. La relación de la joven con el diablo y con su misión subversiva conlleva además cierto erotismo: Celestina es amante de Satanás y reivindica «un mundo sin pecado»¹⁰, ya que se-

⁶ *Ibíd.*, pág. 40.

⁷ *Ibíd.*, pág. 41.

⁸ *Ibíd.*, pág. 43.

⁹ *Ibíd.*, págs. 641-642.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 628.

gún ella «el mundo será libre cuando los cuerpos sean libres»¹¹. Celestina encarna así un erotismo natural y vital, opuesto a las prácticas de abstinencia, violación y necrofilia de la familia real española, prácticas que se describen repetidas veces y de forma pormenorizada en *Terra Nostra*. Este vínculo con el Diablo y este erotismo representan dos características del personaje de Celestina ya presentes en el texto medieval pero que la crítica y los escritores del siglo xx van a interpretar como las dos únicas fuentes posibles de emancipación y autonomía del personaje marginal, porque asociado al hampa prostibularia, que representa Celestina. Carlos Fuentes parece recuperar esta interpretación al asociar los diferentes avatares de Celestina con el movimiento milenarista, que considera, según Norman Cohn —fuente documentada de *Terra Nostra*— la relación carnal como vector de emancipación del ser humano y de su comunicación con lo divino.

Para responder a la orden del diablo, esta segunda Celestina del relato pasa el testigo de su misión subversiva a una tercera Celestina cuyos labios tatúa gracias a un beso que le transmite al mismo tiempo su memoria, su identidad y su marca demoníaca: «Crece, haz por parecerte a mí, te dejo los labios heridos, en ellos mi memoria, en ellos mis palabras, sabrás y dirás cuanto yo supe y dije, sabré y diré, [...] tú te llamas Celestina, tú recuerdas toda mi vida, tú vives ahora por mí, tú estarás dentro de veinte años, la tarde de un catorce de julio, en la playa del Cabo de los Desastres»¹².

La meta de esta cita consiste en recoger a Pelegrino, naufrago procedente del Nuevo Mundo, para que cuente sus aventuras en la corte de España y así trastorne las concepciones del Viejo Mundo. Veinte años más tarde, la Celestina de los labios tatuados despierta efectivamente, gracias a un beso, a Pelegrino. Amnésico, el joven se interroga sobre la identidad de la chica, quien le dice: «Yo me llamo Celestina. Deseo que oigas un cuento»¹³, haciendo así eco a la función narrativa asumida por la Celestina parisina de principios de *Terra Nostra*. Las cosas se complican: Celestina está narrando en el seno de otra historia narrada por otra Celestina. Las Celestinas y las narraciones se ponen en abismo de forma mutua. Además, esta Celestina de los labios tatuados se vuelve también, como la Celestina precedente, portadora de un mensaje disidente que revela a Pelegrino durante su narración:

Quiero que rompas el orden de este lugar como se rompe una perfecta copa de delgadísimo cristal: tus ojos y tu voz serán dos poderosas manos llegadas de un mar inconquistable; todo lo pueden repetir mis labios tatuados; me llamo Celestina; [...] mis labios están marcados con las palabras de la secreta sabiduría, el conocimiento que nos aparta por igual de príncipes, de filósofos y de peones, pues ni el poder ni los libros ni el trabajo revelan, sino el amor; pero no un amor cualquiera, compañero mío, sino un amor por lo cual se pierde

¹¹ *Ibíd.*, pág. 627.

¹² *Ibíd.*, pág. 664.

¹³ *Ibíd.*, pág. 128

para siempre, sin esperanza de redención, el alma, y se gana, sin esperanza de resurrección, el placer¹⁴.

De nuevo el personaje de Celestina se hace el portavoz de una filosofía subversiva, ya que destinada a minar el orden establecido y a cuestionar la asimilación entre pecado y placer carnal. El placer se transforma en el vector de un saber reservado a los iniciados. El beso de Celestina comienza en efecto un rito de iniciación para el héroe que recupera de este modo su memoria y acepta su papel contestatario. Después de revelar la existencia del Nuevo Mundo para turbar el Viejo Mundo, Pelegrino y Celestina toman el mando de los *Comuneros* en la guerra de las Comunidades de Castilla contra el absolutismo real. Hecho histórico, este episodio, en la ficción como en la realidad, fue violentamente reprimido en 1521. Durante la desbandada, Celestina cita a Pelegrino cuatro siglos más tarde, en París¹⁵, para esta vez dar pie a esta nueva era cuyo advenimiento acaba de fracasar.

En el último capítulo de la novela, situado pues en 1999, Polo Febo aparece así como la reencarnación de Pelegrino, recluso en su piso mientras espera el fin del mundo, que se acerca cada vez más. Abre entonces la puerta a una joven de labios tatuados que lo besa. Una narración, ahora extradiegetica y en segunda persona del singular, toma el relevo de la narración de la Celestina del primer capítulo: «estás lleno de memoria, Celestina te ha pasado la memoria que a ella le pasó el diablo disfrazado de Dios, Dios disfrazado del diablo»¹⁶. A través de esta memoria recuperada, Polo Febo revive fragmentos de recuerdos de siglos anteriores: «La historia fue la misma: tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después, [...] se repitieron los mismos crímenes, los mismos errores, las mismas locuras, las mismas omisiones que en otra cualquiera de las fechas verídicas de esa cronología lineal, implacable, agotable: 1492, 1521, 1598...»¹⁷. Ante esta constatación y mientras la humanidad se está extinguiendo a su alrededor, Celestina inicia con Polo Febo una relación carnal apasionada en la que el erotismo posibilita no solo una liberación total del ser sino también una posibilidad de regeneración para la raza humana: los dos jóvenes se funden en un solo ser andrógino del cual renacerá la humanidad. La filosofía carnal y la necesidad de un cambio total de paradigma profesadas por las Celestinas de *Terra Nostra* se concretan así finalmente a través de un nuevo Génesis con ecos platónicos: la unidad amorosa del andrógino hace caduca la misma idea de polaridad y de jerarquía.

Antes de acabar con las distintas encarnaciones de Celestina, es interesante constatar que la Celestina de las manos quemadas, la que está al origen de la

¹⁴ *Ibid.*, págs. 313-314.

¹⁵ Sobre el simbolismo de París en esta novela, véase Schärer, M., «Fundación mítica de París en *Terra Nostra*», *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, J. Villegas (ed.), Berkeley, University of California, 1992, págs. 278-284.

¹⁶ C. Fuentes, *ob.cit.*, pág. 946.

¹⁷ *Ibid.*

cadena de memorias que se construye hasta la parisina del siglo xx, cambia radicalmente de caracterización después de transmitir su memoria a la Celestina de los labios tatuados. Esta Celestina, envejecida, se ha transformado, en efecto, en la Celestina de Fernando de Rojas, es decir en una vieja alcahueta que remedia los virgos y extorsiona dinero a sus clientes. Dicha Celestina ayudará luego a que Felipe II gane los favores sexuales de una novicia. Además de estos rasgos comunes con la protagonista de Rojas, esta madre Celestina solo se expresa, en *Terra Nostra*, a través de un *patchwork* de réplicas sacadas de *La Celestina* original. Así se dirige, por ejemplo, a su joven homónima: «Alalé, moza, ¿a quién engañas? Virgo de hembra sé oler a la legua, pues pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta villa, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la muchacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red. Engañarás al mundo entero, mas no a la madre Celestina, que si no he renovado mil virgos, no he renovado ninguno»¹⁸. Esta réplica representa aquí una combinación de varios parlamentos del acto III de la *Tragicomedia* de Rojas, en el que Celestina hace muestra de su orgullo profesional ante Sempronio.

Además de multiplicarla en distintos personajes, Carlos Fuentes también fusiona la figura de Celestina con mitos provenientes de otras culturas. Celestina se ve así integrada en una peculiar combinación con mitos pre-hispánicos. En efecto, durante sus aventuras en tierras mexicanas, Pelegrino es guiado y formado en los misterios del Nuevo Mundo por una mujer, a veces joven, a veces mayor, que llama la Señora de las mariposas. Esta denominación, así como los aderezos que atavían a este personaje, identifican a esta Señora con la divinidad azteca Tlazolteotl, diosa de las relaciones carnales, de los partos y de la purificación. Como demostró Folke Gernert¹⁹, este personaje se vincula directamente, en *Terra Nostra* con las Celestinas del Viejo Mundo por sus mismos labios tatuados pero también por su función común de mediadora y de guía iniciática cuya sensualidad fascina al novicio. El mismo Pelegrino asocia la Señora de las mariposas y la Celestina de los labios tatuados de la que dice «ella es mi guía, en ambos mundos, sin ella lo olvido todo»²⁰. Según Gernert, este comentario subraya: «el carácter psicopompo de la mujer tatuada que —como las mariposas en el imaginario indígena— conduce las almas de un mundo a otro poniendo en contacto entidades diferentes. En este sentido se explica la etiqueta onomástica Celestina que desde el principio de la novela funciona como medianera entre diferentes planos narrativos e ideológicos gracias a la sabiduría y al don de la palabra, es decir a las artes retóricas que la alcahueta de Rojas dominaba magníficamente»²¹.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 729.

¹⁹ F. Gernert, «Mestizaje pitopoético en *Terra Nostra*: Carlos Fuentes entre el panteón precolumbino y los mitos hispánicos», *Actas del Congreso Internacional «Mito y subversión en la novela contemporánea»*, J. M. Losada Goya y M. Guirao Ochoa (eds.), Newcastle, Cambridge Scholars, 2012, págs. 475-488.

²⁰ C. Fuentes, *ob. cit.*, pág. 575.

²¹ F. Gernert, *ob. cit.*, pág. 482.

Al igual que Celestina, Tlazolteotl conecta además a Pelegrino con su destino: le enseña que en este Nuevo Mundo, él es en realidad Quetzalcóatl, la divina serpiente emplumada, de regreso en la tierra para acabar con los sacrificios humanos y para instaurar una civilización de paz. Se trata, en efecto, del papel que varias mitologías precolombinas atribuyen a la figura de Quetzalcóatl²².

Mediante esta combinación de una figura literaria española clásica y de una figura mítica pre-hispánica, Carlos Fuentes parece dar un elemento de respuesta a la cuestión de la delicada definición de una identidad cultural mexicana y, a un nivel más amplio, hispanoamericana, que suele problematizar en sus obras y en sus ensayos²³. Es a través de una «mitología del mestizaje»²⁴, una síntesis de la herencia española impuesta y de la herencia azteca confiscada, que conviene buscar una reconciliación cultural entre ambos lados del Atlántico.

En suma, *Terra Nostra* retoma y resemantiza la función principal de mediador que cumple el personaje tardo-medieval de Rojas. Si Celestina desempeña de nuevo el papel de intermediaria entre hombres y mujeres, entre mundo diabólico y mundo humano, mediaciones ya presentes en *La Celestina* original, también interviene como intermediaria entre viejos y nuevos espacios geográficos así como entre relatos marcos y relatos intercalados. De esta forma, Celestina permite que los demás personajes encuentren su destino. En este proceso, la alcahueta es a la vez guía iniciática y catalizadora del cambio.

En efecto, Celestina participa activamente al movimiento general de *Terra Nostra* que cuenta, a través de diferentes tramas, historias de rebeldía contra poderes arbitrarios: la guerra de los *comuneros* en contra de Felipe II, la oposición de Quetzalcóatl frente a las prácticas sacrificiales o la revolución mexicana²⁵. En este marco general, Celestina representa cada vez el elemento perturbador del relato en el que introduce disidencia: es una de los instigadores de la rebeldía de los *comuneros*, defiende el erotismo y el placer por encima de todo dogma religioso, y sobre todo revela al héroe, Pelegrino Quetzalcóatl, su función de agitador.

Al otorgar este papel subversivo al personaje de Rojas, Fuentes toma posición en la historia de los estudios de *La Celestina*. En efecto, la finalidad de este texto tardo-medieval ha dado lugar a interpretaciones diversas que se agrupan, en el siglo xx, en dos grandes escuelas. Por una parte, los partidarios de la tesis

²² A. Caso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953; J. Ordiz, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, León, Universidad de León, 2005.

²³ Véanse a este respecto C. Fell, «Mito y realidad en Carlos Fuentes», *Carlos Fuentes desde la crítica*, G. García Gutiérrez (dir.), México, Taurus Aguilar, 2001, págs. 145-153; o el mismo C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

²⁴ S. Juan-Navarro, «Sobre dioses, héroes y novelistas: la reinención de Quetzalcóatl y la escritura de la conquista en "El Nuevo Mundo" de Carlos Fuentes», *Revista Iberoamericana*, núm. 174, 1996, págs. 103-128.

²⁵ García Núñez interpreta precisamente *Terra Nostra* como la alegoría de la lucha permanente del mundo hispánico por su libertad. Véase F. García Núñez, *Fabulación de la fe: Carlos Fuentes*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1989.

didáctica, Marcel Bataillon a la cabeza²⁶, que consideran que la pintura del mundo de la prostitución propuesta por Rojas tiene una función de *exemplum*. Como afirma el propio Rojas en su prólogo, se propone ante todo denunciar los engaños de las alcahuetas y el *loco amor*, es decir el amor mundano, carnal. A esta tesis *didáctica* que circula desde la publicación de *La Celestina*, se opone una tesis que calificaría de *subversiva*, y que se desarrolló sobre todo en la segunda mitad del siglo xx, alrededor, entre otros hispanistas, de Manuel Da Costa Fontes, Jesús Maestro o Carlos Heusch²⁷. Según estos, la declaración del prólogo rojano sería una máscara destinada a proteger su obra de los censores, ya que en realidad la meta principal de *La Celestina* consistiría en subvertir los códigos sociales y religiosos de su tiempo. Es evidente que Carlos Fuentes se apropia de esta interpretación, que además reivindica en su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). Como alcahueta y bruja, Celestina le parece un personaje doblemente marginal, apto, por tanto, para representar una alternativa heterodoxa frente al monolitismo de los discursos históricos de la conquista. Además de romper con los dogmas de la España de Felipe II, Celestina abre las perspectivas de una nueva versión histórica de la cual se hace, finalmente, la narradora. En este contexto, la toma de palabra especular con la que el primer personaje de Celestina iniciaba su narración en el primer capítulo²⁸ bien podría anunciar las inversiones históricas que desarrolla *Terra Nostra* a través de los personajes celestinescos.

La función de Celestina como intermediaria entre los espacios geográficos y diegéticos de *Terra Nostra* no solo posibilita sino que potencia el papel perturbador de este personaje. Por una parte, Celestina guía a los demás personajes en una serie de viajes iniciáticos que les revelan su identidad y su papel en el inevitable enfrentamiento entre las dos orillas del Atlántico. En este marco, Celestina se transforma mediante una combinación de sus características rojanas con rasgos propios de figuras sacadas de la mitología azteca. Mediante este sincretismo, Carlos Fuentes parece poner en tela de juicio la problemática definición de una identidad cultural mexicana. Por otra parte, no solo Celestina desempeña el papel de primera narradora intradiegética y organiza las narraciones de los demás personajes, sino que esta misma protagonista representa un elemento estructural cuyas apariciones marcan las distintas etapas y los saltos espacio-temporales del relato.

²⁶ Bataillon, M., *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, Didier, 1961.

²⁷ Al respecto, véanse: Costa Fontes, M., *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain. Rojas and Delicado*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005; Heusch, C., *L'invention de Rojas: la Célestine*, París, PUF, 2008; Maestro, J. G., *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*, Madrid-Fráncofurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001.

²⁸ «Este es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse», C. Fuentes, ob. cit., pág. 41.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLON, M., *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, Didier, 1961.
- CASO, A., *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- COSTA FONTES, M., *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain. Rojas and Delicado*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005.
- FELL, C., «Mito y realidad en Carlos Fuentes», *Carlos Fuentes desde la crítica*, G. García Gutiérrez (dir.), México, Taurus Aguilar, 2001, págs. 145-153.
- FUENTES, C., *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- *Terra Nostra*, México, Alfaguara, 2012 (1.ª edición de 1975).
- GARCÍA NÚÑEZ, F., *Fabulación de la fe: Carlos Fuentes*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1989.
- GERNERT, F., «Mestizaje pitopoético en *Terra Nostra*: Carlos Fuentes entre el panteón precolombino y los mitos hispánicos», *Actas del Congreso Internacional «Mito y subversión en la novela contemporánea»*, J. M. Losada Goya y M. Guirao Ochoa, M. (eds.), Newcastle, Cambridge Scholars, 2012, págs. 475-488.
- HEUSCH, C., *L'invention de Rojas: la Célestine*, París, PUF, 2008.
- JUAN-NAVARRO, S., «Sobre dioses, héroes y novelistas: la reinención de Quetzalcóatl y la escritura de la conquista en “El Nuevo Mundo” de Carlos Fuentes», *Revista Iberoamericana*, 174, 1996, págs. 103-128.
- MAESTRO, J. G., *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*, Madrid-Fráncfort, Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- ORDIZ, J., *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, León, Universidad de León, 2005.
- SCHÄRER, M., «Fundación mítica de París en *Terra Nostra*», *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, J. Villegas (ed.), Berkeley, University of California, 1992, págs. 278-284.
- SIEMENS, W., «*Celestina* as *Terra Nostra*», *Mester*, núm. 11 (1), 1982, págs. 57-66.

CAPÍTULO 43

El viaje de Cristóbal Colón al Chile de los años 80. Una lectura de *Cipango* de Tomás Harris

MÓNICA MORENO RAMOS

*Universidad Complutense de Madrid – Universidad Austral de Chile*¹

INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como objetivo realizar una introducción al diálogo que *Cipango* de Tomás Harris lleva a cabo con los *Diarios* de Cristóbal Colón². Dicho autor ocupa, actualmente, un lugar consagrado en el campo cultural chileno gracias a obras como esta, de la que el crítico Grínor Rojo³ afirmó que era el poemario nacional más relevante desde *Canto General*. El poeta tuvo un papel decisivo en el renacimiento artístico de Concepción, ciudad del sur de Chile, durante la dictadura de Pinochet y supone una de las voces destacadas de la llamada Generación del 80 o del 87. La primera edición de *Cipango* salió

¹ CONICYT-PCHA/ Doctorado Nacional/2016-folio 21161193.

² En el marco de este trabajo han de considerarse los trabajos de S. Bianchi, «Reiterar la forma de lo inasible: una mirada a la poesía de Tomás Harris», *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm.41 I sem., 1997, págs. 225-228; de A. Castillo-Berchenko, «La métaphore du naufrage dans la poésie chilienne d'aujourd'hui», *Cahiers d'études romanes*, núm. 1, 1998, págs. 123-138; de A. Figueroa, *El imaginario postapocalíptico en el arte penquista actual*, Concepción (Chile), Libros de Nébulas, 2013; G. Triviños, *Las plumas del colibrí: quince años de poesía en Concepción, 1973-1988*, M. N. Alonso (et al.), Santiago de Chile, Instituto de Promoción y Desarrollo, Centro de Estudios Sociales, 1989.

³ Interesan aquí dos trabajos de G. Rojo: «Tomás Harris o de la fiebre del oro en Orompello», *Cipango*, Tomás Harris, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1996, págs. 12-21; y «Sobrecogedor desquiciamiento», *El Mercurio*, 9 de octubre de 2005, pág. 18.

a la luz en 1992, con un claro afán aglutinador, pues cuatro de sus cinco partes habían sido publicadas con anterioridad como obras autónomas en los años 80.

El diálogo que Tomás Harris entabla con la Crónica de Indias tiene importantes antecedentes en la literatura hispanoamericana, entre los que se encuentra Ernesto Cardenal. Carlos Trujillo⁴ ha reconstruido su influencia en la poesía chilena de los años 70 y 80 y ha apuntado las evidentes conexiones existentes entre *Cipango* y libros como *El estrecho dudoso*. Araceli Tinajero también ha señalado esta influencia en base a la reconstrucción histórica que, desde la literatura, lleva a cabo el sacerdote nicaragüense: «Cardenal reconstruye la historia de la conquista y sobre todo hace hincapié en los problemas a los que se enfrentaron los conquistadores para saciar su sed de conocimiento y riqueza. Ese énfasis marca la visión apocalíptica de la conquista porque se enfoca en las frustraciones y la muerte»⁵. Ernesto Cardenal, según Carlos Trujillo, tuvo una escasa difusión antes del golpe de Estado de 1973, cuya causa achaca a la existencia de un escenario dominado por la figura central de Pablo Neruda⁶. Sin embargo, esta situación se revertió tras la llegada del régimen militar, de manera que dos fueron las figuras tutelares para los nuevos poetas: Nicanor Parra y Ernesto Cardenal, seguidos muy de cerca por Enrique Lihn y Jorge Teillier⁷.

COLÓN Y LA DESMITIFICACIÓN DEL DESCUBRIMIENTO: UNA LECTURA DE LA DICTADURA PINOCHETISTA DESDE LA EXTRAÑEZA RADICAL

Cipango debe su nombre a la intención de Tomás Harris de elaborar, de la tercera parte en adelante, una ucronía distópica que consiste en imaginar la llegada de un grupo de conquistadores españoles a una Concepción ya conquistada y gobernada, según explica Tomás Harris: «por otro fantasmal [*sic*] que no se nombra, pero que también anda por la ciudad»⁸. Sin embargo, el poemario despliega pistas soterradas para que sepamos que se trata del régimen dictatorial de Pinochet. Así, el título enlaza con la confusión del viaje colombino, cuyo objetivo de partida era descubrir una ruta alternativa para acceder a Cipango (Japón) y Catay (China) que finalmente concluyó con la conquista del Nuevo Mundo y su acto de fundación violenta.

Magda Sepúlveda recalca cómo esta estrategia permite crear un efecto de distanciamiento que recupera la extrañeza que causó la ciudad precolombina

⁴ C. Trujillo, «Ernesto Cardenal y la poesía chilena de los años setenta y ochenta: visión personal de un poeta del sur», *Alpha*, núm. 26, 2008, págs. 281-291.

⁵ A. Tinajero, «*Cipango*, la Generación NN y la poesía de la violencia en Chile», *A Contracorriente*, núm. 8, 2010, pág. 449.

⁶ C. Trujillo, ob. cit., pág. 282.

⁷ *Ibid.*, pág. 284.

⁸ «Entrevista a Tomás Harris», *Revista Lecturas*, 4 de julio de 2013, <http://www.revistalecturas.cl/video-harris>, min. 0:17-0:23.

en el español —pensemos en Tecnotitlán—, si bien ahora no ante el asombro de la magnificencia, sino ante el hallazgo de una tierra baldía⁹. El sentimiento de extrañeza fue radical para el conquistador si tenemos en cuenta que «los europeos nunca ignoraron por completo la existencia de África, o de la India o de China»¹⁰.

Esta mirada renovadora será fundamental para construir la reflexión ya iniciada sobre la ciudad dictatorial. El recurso de la extrañeza, tan importante y recurrente a lo largo de la historia de la poesía, supone una estrategia productiva y crítica que permite pensar la proximidad de la experiencia. Es importante recordar, si tenemos en cuenta el contexto histórico en el que se inscribe el libro, que esta era una experiencia —utilizando el lenguaje de *Cipango*— que, sobre todo desde los *mass media*, ofrecía una visión parcial, fragmentaria y fetichizada. En este sentido, Sergio Mansilla ha destacado la tarea que la poesía chilena de esta época emprende con respecto a la contradicción de los clichés históricos del régimen militar, a partir de la certeza de estas verdades a medias¹¹. Por ello, el recurso del distanciamiento se manifiesta aquí aprovechando la potencialidad expresiva de esta mirada totalmente ajena de los conquistadores sobre la realidad americana. Eso sí, ahora resignificándola para, desde esta lejanía, poder observar lo ocurrido tras el velo de normalidad cotidiana, basado en la retórica de la seguridad y el proyecto de modernidad, que la junta militar quería imponer.

Asimismo, esta ucronía determina una serie de técnicas narrativas que imitan los recursos expresivos propios de la bitácora y las cartas de relación. Ello se debe a que el texto predilecto con el que se dialoga serán los *Diarios* de Cristóbal Colón que emergen en *Cipango* unas veces citados textualmente, otras reelaborados y otras impostados.

El poeta-cronista, señala Lila Calderón, recorre las ruinas de una sociedad moderna, mientras pasea su mirada en busca del oro de las Indias, el palacio del Gran Khan o la ruta de Marco Polo, para recoger, en cambio, solo los turbios desechos de la sociedad industrial¹² y, añadiríamos nosotros, dictatorial. Las ramificaciones que adquiere en el poemario la relectura colombina son varias, pero nos centraremos aquí en la que tiene que ver con el análisis desmitificador de la realidad americana¹³.

⁹ M. Sepúlveda Eriz, *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2013, pág. 79.

¹⁰ T. Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 2010, pág. 14.

¹¹ S. Mansilla Torres, *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe*, Valdivia: Paginadura, 1999, pág. 91.

¹² L. Calderón, «Iconografía e iconología en el imaginario de *Cipango* de Thomas Harris», 2014, <http://letras.s5.com/thar091114.html>.

¹³ En este sentido, dejamos conscientemente de lado, por ejemplo, la relación que existe entre el Colón que retrata en algunos pasajes Tomás Harris y el Colón tramposo del Retablo de las Maravillas que dibuja Alejo Carpentier en *El arpa y la sombra*. Esta conexión ya ha sido apuntada, brevemente, por Óscar Galindo en su artículo «Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira

La cuarta parte del libro, titulada «El último viaje», se inicia con un poema llamado «Océano de las tempestades»¹⁴. Este poema inserta, versificándolo, un fragmento de la relación colombina del cuarto viaje que se corresponde con la carta que Colón escribió a los Reyes Católicos el siete de julio de 1503. La parte seleccionada¹⁵ se centra en la descripción de un océano embravecido, según apunta el título. Sin embargo, el texto nos obliga a acudir a la fuente original para ampliar y contextualizar esta situación. Lo interesante del hipotexto¹⁶ es que adelanta dos líneas fundamentales de «El último viaje», por lo que este poema funciona como marco introductorio a esta sección.

En primer lugar, el tema del naufragio se relaciona con una metáfora muy fecunda para hablar de los proyectos políticos no fraguados¹⁷. Todo ello se enmarca dentro de un contexto literario de época donde la concepción de progreso y de racionalismo positivista saltó por los aires. Esto tiene mucho que ver con la irrupción del golpe de estado de 1973 en el panorama político chileno. Tomás Harris, en una entrevista realizada por Pedro Pablo Guerrero, explica su trabajo en términos de una escritura poética que se piensa a sí misma como catástrofe, como testimonio del naufragio de las grandes utopías políticas del siglo xx¹⁸. En consecuencia, es obvio que esta escritura tiene muy presente, por la nacionalidad del autor, no solo el fracaso de la vía democrática al socialismo liderada por Salvador Allende, sino el modo en que ese fracaso se materializó. La segunda línea que adelanta el poema «Océano de las tempestades» entronca con la idea de la pérdida de referencias espaciales, la pérdida de la rosa de los vientos que se leerá, más adelante, desde un punto de vista metafórico. Este punto de vista conecta con un asunto del que ya hemos hablado: la dificultad, dentro de un contexto dictatorial donde la información era parcial y enmascaradora, para aprehender lo que verdaderamente estaba sucediendo y, en correspondencia, la constante sensación de desorientación del sujeto.

Podemos hacer un paralelismo entre la labor de montador que aquí posee Tomás Harris —el texto se inserta literalmente, pero segmentado en versos,

y Tomás Harris», *Alpha*, núm. 31, 2010. Sin embargo, se necesita un análisis más profundo que requeriría más espacio del que aquí poseemos.

¹⁴ T. Harris, *Cipango*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 123.

¹⁵ C. Colón, *Los cuatro viajes*. Testamento, C. Varela, Madrid (ed.), Alianza Editorial, 1986, pág. 284. «Nueve días anduve perdido sin esperanza de vida. Ojos nunca vieron la mar tan alta, fea y hecha espuma. El viento no era para ir adelante ni dava lugar para correr hacia algún cabo. Allí me detenía en aquella mar fecha sangre, herviendo como caldera por gran fuego. El cielo jamás fue visto tan espantoso».

¹⁶ Utilizamos aquí la terminología de G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

¹⁷ Es significativo que otro de los libros publicados por Tomás Harris se llame *Los 7 naufragos*. Santiago de Chile, Red Internacional del Libro, 1995, el cual retoma posteriormente muchas imágenes y temas de *Cipango*.

¹⁸ P.P. Guerrero, «Un mundo sin héroes» (Entrevista a Tomás Harris), *El Mercurio*, 23 de marzo de 2002, pág. 7. Otra entrevista de interés es: D. Calderón, «Conversación con un hombre oscuro» (Entrevista a Tomás Harris), *Mar desnudo. Revista cubana de arte y literatura*, núm. 2, 2007, http://mardesnudo.atenas.cult.cu/?q=hombre_oscuro.

lo que le confiere un ritmo— y algunas cuestiones desarrolladas por Carlos Almonte y Alan Meller en relación al autor neoconceptual¹⁹. El poeta combina en *Cipango* el desempeño de una identidad y voz propia de autor clásico con aquella que se sirve del *collage* literario para diversificarla en varias voces que, al ser reunidas en el texto, pierden su carácter original para mimetizarse o adherirse a un nuevo enfoque. Según explican estos dos críticos, la identidad del autor neoconceptual se elabora a partir de un número variable de identidades cercenadas.

En «Los sentidos del deseo», se abre un nuevo camino asociado a este relato del naufragio. En él, asistimos al brusco contraste entre la crudeza de la realidad que encuentra el conquistador y las imágenes mitificadoras de América que traía : «[...] pero / nada de esto quedó en las esferas, / en las pinturas de mapamundos, / ni los perros corsos, / ni los pueblos fantasmas que vamos siendo, / las calles de viento, / las ventanas que se apagan, / el sacrificio sin otro sentido que la intimidación, / lo escrito, la condena; / todas estas millas para coronarse Virrey de la Nada»²⁰. El poema está construido parafraseando un fragmento del primer viaje del *Diario* de Colón, más concretamente aquel que se corresponde al 24 de octubre de 1492²¹. Recordemos, siguiendo a Beatriz Pastor, que este discurso narrativo creado por Colón constituye la primera representación verbal de una realidad americana percibida según las coordenadas imaginarias propias de una concepción del mundo europea —en base a las lecturas de Marco Polo, Ptolomeo, etc.²².

Por último, en «Los sentidos de la limosna», Cristóbal Colón se encuentra a las puertas del convento franciscano de La Rábida, en Palos de la Frontera (Huelva). Este lugar fue fundamental para su empresa americana, pues frailes como el padre Marchena le ayudaron a contactar con la corona castellana y con los marineros de la zona como paso previo para poder llevar a cabo su proyecto. Tomás Harris parte de este hecho para retratar un Colón que rememora el proceso poniendo en entredicho sus resultados, idea ya apuntada en el último verso de la cita anterior —«todas estas millas para coronarse Virrey de la Nada»—: «Ptolomeo me dijo que pidiera, / El Altísimo me dijo que pidiera, / el famoso florentino Toscanelli me dijo que pidiera, / que pidiera / a través de su idea del Mundo, / que sería mi idea del Mundo; / nada más por eso ensanchamos el mundo hasta / esta caca áurea / del 80»²³.

¹⁹ C. Almonte; A. Meller, «Neoconceptualismo, literatura y collage», 2010, <http://www.lettras.s5.com/ca300710.html>

²⁰ T. Harris, *Cipango*, ob. cit., pág. 172.

²¹ «Y yo así lo tengo, porque creo que, si es así como por señas que me hizieron todos los indios d'estas islas y aquellos que llevo yo en los navíos, porque por lengua no los entiendo, es la isla de Çipango, de que se cuentan cosas maravillosas; y en las esferas que yo vi y en las pinturas de mapamundos es ella en esta comarca». C. Colón, ob. cit., pág. 80.

²² B. Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1983, pág. 8.

²³ T. Harris, *Cipango*, ob. cit., pág. 173.

El descubrimiento de América ensanchó y cerró definitivamente el mundo conocido, según señala Tzvetan Todorov: «los hombres han descubierto la totalidad de la que forman parte mientras que, hasta entonces, formaban una parte sin todo»²⁴. Este descubrimiento se traduce, en la obra, en el hallazgo de la perturbadora realidad dictatorial chilena, ante la que no merecía la pena el riesgo y el sufrimiento de la empresa. Por tanto, existe un claro proceso de desmitificación, pues la conquista culmina tanto en la más absoluta derrota con respecto al viaje como con el descubrimiento del horror. La ucronía se dibuja desde dos enfoques contrastivos: con respecto a la imagen heroica de los conquistadores y con respecto al objetivo que justificaba tan ardua misión, pues no se encuentra lo esperado. Por ello, Óscar Galindo habla de una poesía que mira la historia desde los residuos de la utopía, desde el sonado fracaso fundacional de Hispanoamérica²⁵. Debemos apuntar, aunque este punto excede los fines de este breve trabajo, la relación de este proceso de desmitificación con una crónica como *Los Naufragios*, otra de las fuentes fundamentales para el poemario.

En definitiva, a través de estas páginas, hemos querido realizar un primer acercamiento de cómo se integran y reelaboran algunos textos esenciales de la Crónica de Indias —en este caso, los *Diarios* de Cristóbal Colón— en un libro fundamental para el discurso poético chileno que reflexiona sobre una célebre, por desgracia, dictadura latinoamericana de finales del siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMONTE, C.; Meller, A., «Neoconceptualismo, literatura y collage», 2010, <http://www.lettras.s5.com/ca300710.html>.
- BIANCHI, S., «Reiterar la forma de lo inasible: una mirada a la poesía de Tomás Harris», *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm.41 I sem., 1997, págs. 225-228.
- CALDERÓN, D., «Conversación con un hombre oscuro» (Entrevista a Tomás Harris), *Mar desnudo. Revista cubana de arte y literatura*, núm. 2, 2007, http://mardesnudo.atenas.cult.cu/?q=hombre_oscuro.
- CALDERÓN, L., «Iconografía e iconología en el imaginario de *Cipango* de Thomas Harris», 2014., <http://letras.s5.com/thar091114.html>.
- CASTILLO-BERCHENKO, A., «La métaphore du naufrage dans la poésie chilienne d'aujourd'hui», *Cahiers d'études romanes*, núm. 1, 1998, págs. 123-138.

²⁴ T. Todorov, ob.cit., pág. 15.

²⁵ Ó. Galindo, «Tomás Harris: las navegaciones y naufragios de la historia», *Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1999, pág. 556. De este mismo autor también conviene mencionar: «Escritura, historia e identidad: poesía actual del sur de Chile», *Poetas actuales del Sur de Chile. Antología Crítica*, Ó. Galindo y D. Miralles (eds.), Valdivia, Paginadura Ediciones, 1993, págs. 163-193; «El imaginario insular antiutópico en la poesía chilena reciente», *Revista Austral de Ciencias Sociales*, núm.4, 2000, págs. 175-185.

- COLÓN, C., *Los cuatro viajes. Testamento*, C. Varela (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- «Entrevista a Tomás Harris», *Revista Lecturas*, 4 de julio de 2013, <http://www.revista-lecturas.cl/video-harris>
- FIGUEROA A., *El imaginario postapocalíptico en el arte penquista actual*, Concepción (Chile), Libros de Nébula, 2013.
- GALINDO, Ó., «Escritura, historia e identidad: poesía actual del sur de Chile», *Poetas actuales del Sur de Chile. Antología Crítica*, Ó. Galindo y D. Miralles (eds.), Valdivia, Paginadura Ediciones, 1993, págs. 163-193.
- «Tomás Harris: las navegaciones y naufragios de la historia», *Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1999, págs. 548-561.
- «El imaginario insular antiutópico en la poesía chilena reciente», *Revista Austral de Ciencias Sociales*, núm.4, 2000, págs. 175-185.
- «Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris», *Alpha*, núm. 31, 2010, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012010000200014&script=sci_arttext
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GUERRERO, P.P.; «Un mundo sin héroes» (Entrevista a Tomás Harris), *El Mercurio*, 23 de marzo de 2002, págs. 6-7.
- HARRIS, T., *Los 7 naufragos*, Santiago de Chile, Red Internacional del Libro, 1995.
- *Cipango*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MANSILLA, S., *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe*, Valdivia, Paginadura, 1999.
- PASTOR, B., *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1983.
- ROJO, G., «Tomás Harris o de la fiebre del oro en Orompello». *Cipango*, Tomás Harris, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1996, págs. 12-21.
- «Sobrecogedor desquiciamiento», *El Mercurio*, 9 de octubre de 2005, pág. 18.
- SEPÚLVEDA ERIZ, M., *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2013.
- TINAJERO, A., «*Cipango*, la Generación NN y la poesía de la violencia en Chile», *A Contracorriente*, núm. 8, 2010, págs. 448-452.
- TRIVIÑOS, G., *Las plumas del colibrí: quince años de poesía en Concepción, 1973-1988*, M. N. Alonso (et al.), Santiago de Chile, Instituto de Promoción y Desarrollo, Centro de Estudios Sociales, 1989.
- TRUJILLO, C., «Ernesto Cardenal y la poesía chilena de los años setenta y ochenta: visión personal de un poeta del sur», *Alpha*, núm. 26, 2008, págs. 281-291.
- TODOROV, T., *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 2010.

CAPÍTULO 44

México, dos espacios: América y Grecia. Alfonso Reyes entre el mito y la moral

CARLOS YANNUZZI
Universidad de Barcelona

Cuando nos comprometemos con el estudio de un autor en concreto, cada vez que las asociaciones de investigadores establecen sus temas y sus convocatorias para congresos o revistas uno se resuelve entre el miedo y el estupor de cómo encajará su estudio fijo y constante en cada caso. Sin embargo, los más de veintiséis volúmenes en los que se enmarca la obra del polifacético Alfonso Reyes nos permite encontrar con facilidad un pozo temático rico en matices suficientes como para (sin necesidad de forzarlo) producir un material nuevo que aporte la perspectiva del mexicano a los temas que nos ocupan.

Recuerdo ya con nostalgia cuando en Turín presenté un sábado a destiempo y con matutina violencia una reflexión a propósito de lo fantástico en México y en Alfonso Reyes en el que comenzaba a analizar «La cena», un célebre cuento publicado en *El plano oblicuo*. Y ha sido esta anécdota con la que he empezado a trabajar a propósito de la geopoética, pues se da que esa misma colección tiene una fuerte referencia espacial: un plano oblicuo es aquel que corta los cuerpos y los objetos desde un a dirección diferente a todos los planos convencionales, una referencia más que acertada para resumir ese punto de vacilación ambigua del cuento fantástico. Pero rápidamente uno se puede poner a pensar en todas las obras que evocan terminología espacial: *El deslinde*, *Norte y Sur*, *Ancorajes*, *Visión de Anáhuac*, *La casa del grillo*, *Última tula*, *No hay tal lugar...* sin hablar de los espacios, las geografías sobre las que Alfonso Reyes vuelve una y otra vez: Grecia, España, Francia y, claro, Monterrey con la *x* en la frente. En ese

momento, empiezo a ver detrás del conjunto, la idea: hay algo que preocupa a este pensador entre lo geoespacial y lo filosófico más allá de la elección de los términos. Especialmente, porque una lectura más profunda permite ver cómo esa necesidad de ubicar, de dar coordenadas, de centrar entre puntos cardinales realidades y culturas ha sido un empeño constante de Reyes. La «total circunferencia» de la que nos da cuenta Borges a propósito del mexicano puede ser buena metáfora de lo que vengo a explicar sobre este recorrido.

Alfonso Reyes traza un círculo de relaciones entre una Grecia fabulosa, un Descubrimiento mítico, desnaturalizado y un proyecto americano utópico. Como intentaré exponer brevemente a continuación, nada de lo que escribe es azaroso, todo está relacionado y focalizado en crear la nueva épica americana en consonancia y síntesis de su historia embarrada de occidente, una visión humanística a la altura de su propia biografía, originada en Monterrey, a medio camino entre Atenas y Anáhuac.

Para ello hay que atender a cómo la Grecia mítica que nos ofrece Reyes coincide con la visión del México humanista que nos propone. Un México que debe dar un servicio universal a América como para Europa lo ofreció sin saberlo la república griega. El interés está calculado antes de empezar, por ello se arriesga a traducir a Homero cuando «ignoraba el dialecto del autor y lo descifraba apenas». Para ilustrar lo que quiero decir, pondré un ejemplo. Quizás muchos de vosotros, como yo mismo, recibisteis una educación y una idea de Grecia basada en una imagen marmórea e impoluta, absolutamente blanca y armónica. Y por eso, al descubrir el Bunte Götter para nosotros supuso justamente un maravilloso aprendizaje a la vez que una decepción estética. Ese aprendizaje es el que proporciona Alfonso Reyes a México e Hispanoamérica, acerca una lejana Atenas a orillas de Tenochtitlán. Una didáctica de los textos de Berard, Guthrie, Jaeger, Egger, Edmonds, etc. como actualizando el laborioso examen que estos helenistas hicieron del mundo griego con la finalidad de aportar en el mismo castellano del lado de allá la «visión de los antiguos», pero también «la suma del arte» en general, haciendo suya la frase de Hölderlin. Como afirma Carlos Montemayor:

Reyes fue, así, un notable momento en la historia del helenismo en México, un educador. Antes de él, nadie había desplegado una energía como la suya en la comprensión de Grecia¹.

Pero no se detiene en el afán pedagógico el trabajo de don Alfonso. Su *Ifigenia cruel* solo encuentra comparación otra vez en las intentonas de Hölderlin de apoderarse y sumergirse en los versos griegos, su mundo y sus obras. Pero si el mexicano no puede centrarse en la métrica y las estructuras retóricas, será en los mitos y en las ideas morales y simbólicas, en el *ethos* griego, de donde desentrañará la esencia de una cultura que allí donde aparece enriquece. La admiración

¹ C. Montemayor, C., «El Helenismo De Alfonso Reyes», *Vuelta*, núm. 154, Años XII, México, septiembre de 1989, pág. 4.

que sentía por esa Grecia inexistente más allá de la literatura es la que quiere para México, pero reconociendo también las idiosincrasias y singularidades propias y de su país y de América. Digamos que Grecia para Alfonso Reyes es la vieja *koiné* de la que extrae símbolos comunes trucándolos en historia de México. Así, Ifigenia pugna por su libertad, pero no por medio de la sangre y la venganza, sino justamente por lo contrario. Ifigenia renuncia a la violencia y perpetuar su linaje a ocupar el lugar que le corresponde, por un bien mayor. El proceso creativo de Alfonso Reyes es circular respecto del mitológico. Para quien no lo recuerde, en la saga mítica de los aqueos, Agamenón ordena sacrificar finalmente a Ifigenia, la que tras múltiples vaivenes acepta su destino por un bien mayor en Áulide, en el último momento es secuestrada por Artemisa, quien la lleva a Tauride. Allí, convertida en sacerdotisa, es rescatada por Orestes accidentalmente años más tarde. Esta es la única tragedia sin muerte al final, resuelve la condena en la que los Aqueos se habían visto envueltos desde el rapto de Helena. Desde aquí parte Alfonso Reyes, pero en el suyo «a diferencia de cuantos trataron el tema desde Grecia hasta nuestros días, ha perdido la memoria de su vida primera e ignora cómo ha venido a ser, en Tauride, sacerdotisa del culto bárbaro y cruel de su divinidad protectora, Artemisa»². Ese olvido convierte la obra en un acto de anagnórisis total: con el hermano, con su estirpe y consigo misma; el núcleo dramático consiste en que Orestes le comunica a Ifigenia el mandato de Apolo de volver a Micenas a generar hijos con el fin de continuar la cadena de venganzas; ella rehúsa regresar.

En la venganza, desde Nietzsche a Deleuze han visto las trazas de un pecado original laico en el que circularmente el hombre deambula. Comentaristas de Alfonso Reyes han encontrado en *Ifigenia Cruel* un alegato exculpatorio de su ausencia de venganza. Su padre muerto por la Revolución y no reclamado más que una disimulada huida a París con cargo institucional incluido. Yo no me atrevo a decir más de lo que ya se ha dicho al respecto. En cualquier caso, Grecia será desde la primera etapa de estudio hasta el poema que menciono el espacio de lo exacto y calculado, el ideal de perfección moral y donde la lejanía nos permite redimir pecados y rencores. Ante la grandeza de lo heleno, Alfonso Reyes limpia todo el pasado: el del México más inmediato y aquel originado en la violencia y el arrebato. En sus palabras, «es como si hubiéramos creado una minúscula Grecia para nuestro uso»³. No en vano, su *Homero en Cuernavaca* es un poemario autorreferencial en el que se coloca como el autor de la *Iliada* (obra que versionó en castellano *sencillo*).

A este respecto cabe destacar su idea de América y cómo esta entronca con la idea del origen de México. Si soñábamos con Venus de Milo sin manos y Atenas blancas y pulidas, Anáhuac será «la región más transparente del aire». Pero, ¿qué es *Visión de Anáhuac [1519]*? A la posteridad pasará como el dador

² A. Reyes, *Obras Completas II*, México, FCE-UNAM, 1982, pág. 81, Comentario a *Ifigenia cruel*.

³ A. Reyes, *Obras Completas X*, México, FCE-UNAM, 1996, pág. 352.

de un título, ni más ni menos, de una célebre novela del Boom. Más allá de eso, se entremezclan un sinfín de opiniones. Lo cierto es que fue considerado ensayo histórico (e incluso hoy se le agrupa entre sus ensayos). Ruiz Soto en «Re-visión de Anáhuac» a propósito dice:

El malentendido es notable porque *Visión de Anáhuac* no puede ser considerado como ensayo ni siquiera de una manera aproximativa. El texto no pretende demostrar nada. No sustenta ninguna tesis. No desarrolla ningún argumento a favor o en contra de ninguna hipótesis. Es la recreación literaria del pasado indígena. Su objetivo no es el análisis de la realidad histórica sino la evocación idealizada de un mundo extinto. No es una revisión del sistema político, social o económico del México antiguo, sino como lo indica el título con elocuencia: una visión. Es decir, la visualización de una imagen o un conjunto de imágenes. La reconstrucción imaginaria del Anáhuac⁴.

Lo cierto es que el propio Reyes admite que es un libro «donde hay de todo y cabe de todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha»⁵.

En *Visión de Anáhuac* el narrador acude a la historia (las propias crónicas) y a la tradición literaria para describir el Nuevo Mundo e identificar las pautas que inauguran la búsqueda del «alma nacional». En sus palabras:

Yo sueño —le decía a usted— en emprender una serie de ensayos que habían de desarrollarse bajo esta divisa: En busca del alma nacional. *Visión de Anáhuac* puede considerarse un primer capítulo de esta obra, en la que yo procuraría extraer e interpretar la moraleja de nuestra terrible fábula histórica: buscar el pulso de la patria en todos los momentos y en todos los hombres en que aparece intensificado; pedir a la brutalidad de los hechos un sentido espiritual, descubrir la misión del hombre mexicano en la tierra, interrogando pertinazmente en todos los fantasmas y las piedras de nuestras tumbas y nuestros monumentos⁶.

Ese medio camino entre la historia y la ficción es la única manera de entender el Descubrimiento y allí quedan como ejemplo las innumerables crónicas y diarios, que desde Colón a Antonio Pigafetta han colapsado las estanterías de las bibliotecas más ilustres. Este carácter enmarcado en lo que denominamos la «invención del descubrimiento» o «prefiguración del descubrimiento» es lo que siglos después vuelve a retomar Alfonso Reyes. Si en *Última tula* ironiza sobre

⁴ A. Ruiz Soto, «Re-Visión De Anáhuac», *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*, Víctor Díaz Arciniega (Comp.), México, FCE-UNAM, 1990, págs. 257-258.

⁵ A. Reyes, *Obras Completas X*, México, FCE-UNAM, 1996, págs. 403.

⁶ A. Castañón, *Alfonso Reyes. Caballero De La Voz Errante*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991, pág. 23.

el azaroso viaje que supone enunciar el descubrimiento y todas las peripecias concurridas entre cartas, testimonios, derechos y traiciones, hasta incluso el accidentado bautizo del Nuevo Mundo como América, en *Visión de Anáhuac* toda la prosaica retahíla de acontecimientos político-administrativos de la creación del Nuevo Mundo desaparece. Como sabéis, 1519 es el año en el que Hernán Cortés entra Veracruz y con esa misma fecha se titula el libro, que se divide en cuatro apartados, inaugurado cada uno con un epígrafe, el primero de los cuales es el más conocido y coloca al lector en un paisaje casi divino, alejado del bullicio, enfocado en la naturaleza pura. Esto es así porque, en el primer apartado, se hace una síntesis de esas historias y crónicas relativas al descubrimiento del Nuevo Mundo que proponen al paisaje americano como un paraíso inexplicable, donde la fantasía, a través de la palabra, exagera la imaginación de los conquistadores europeos. La hipérbole se desborda ante los ojos de Hernán Cortés o Bernal Díaz del Castillo, cuando describen el imperio de Moctezuma.

De ese paisaje idealizado en el pasado, pero con la experiencia directa del actual valle. Reyes también peca de la misma exageración:

El viajero americano está condenado a que los europeos le pregunten si hay en América muchos árboles. Les sorprenderíamos hablándoles de una Castilla americana más alta que la de ellos, más armoniosa, menos agria seguramente [...], donde el aire brilla como espejo y se goza de un otoño perenne. La llanura castellana sugiere pensamientos ascéticos: el valle de México, más bien pensamientos fáciles y sobrios. Lo que una gana en lo trágico, la otra en plástica rotundidad⁷.

Si Grecia era el espacio de la pura idea, de la geografía necesaria para cimentar todos los mitos que construirían Europa, Reyes determinará con *Visión de Anáhuac* que el proyecto del viejo mundo está acabado y que el valle mexicano, el vergel de América es el próximo proyecto del humanismo. Esto se ve claramente a partir del segundo epígrafe, traído de Bernal Díaz de Castillo: «Parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís... No sé cómo lo cuente»⁸. Lo maravilloso se vuelve a colocar en el centro. Vuelve la Grecia monumental e hiperbólica, porque como dice también Ruiz Soto: «Que el hecho fuera real o ficticio es irrelevante para Reyes, ya que, según se desprende de su nota, no pretendía hacer la descripción objetiva de un mundo real, sino la evocación artística de un mundo posible. No buscaba la verdad histórica sino la verosimilitud literaria, es decir, la verdad poética»⁹.

Esa verdad poética es el nacer del nuevo mito, porque la tierra que encarna el nuevo mundo y que reavivó la idea del nuevo hombre, debería para Reyes llevarnos a la síntesis del nuevo humanismo. Esta lógica es la que lleva al mexi-

⁷ A. Reyes, *Obras Completas II*, México, FCE-UNAM, 1983, pág. 9

⁸ *Ibíd.*, pág. 6.

⁹ A. Ruiz Soto, «Re-Visión De Anáhuac», *ob. cit.*, pág. 266.

cano a tratar en el tercer epígrafe al pueblo náhuatl. La tercera parte de la obra se inicia con otra cita, esta vez de Ignacio Ramírez Calzada, *El Nigromante*: «La flor, madre de la sonrisa»¹⁰. La flor simboliza al pueblo náhuatl. Reyes da la pauta para recuperar el valor artístico del poeta náhuatl y conocer las ruinas de la poesía del Anáhuac así como los símbolos que en esta se esconden. Pero esta pauta está teñida de la influencia de textos como *El cantar de los cantares* y relatos como el del rey Arturo. Y es que la idea latente será la síntesis de su pensamiento y su visión de América: una síntesis entre la historia y la acción común en la que lo indígena, lo español y lo europeo simplemente se mezclan con la sensibilidad del paisaje. A propósito de ese capítulo final de *Visión de Anáhuac*, Octavio Paz dice en *La casa de la presencia. Poesía e historia*:

América es una súbita encarnación de una utopía europea. El sueño se hace realidad, presente; América es un presente: un regalo, un don de la historia. Pero es un presente abierto, un ahora que está teñido de mañana. La presencia y el presente de América son un futuro; nuestro continente es la tierra, por naturaleza propia, que no existe por sí, sino como algo que se crea y se inventa. Su ser, su realidad o substancia, consiste en ser siempre futuro, historia que no se justifica en lo pasado, sino en lo venidero. Lo que nos funda no es lo que fue América, sino lo que será. América no fue; y es solo si es utopía¹¹.

Para terminar, solo rescatar que, en *Notas sobre la inteligencia americana* (1936), Reyes se lamenta de que las épocas anteriores concebían el continente como «un suelo que no era el foco actual de la civilización, sino una sucursal del mundo» atrapado por Occidente. La labor de Alfonso Reyes ha sido la de repartir funciones a cada espacio: a Europa, el génesis; a América, la resurrección.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTAÑÓN, A., *Alfonso Reyes. Caballero De La Voz Errante*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991.
- MONTEMAYOR, C., «El Helenismo De Alfonso Reyes», *Vuelta*, núm. 154, Años XII, México, septiembre de 1989.
- PAZ, O., *La Casa De La Presencia. Poesía E Historia*, México, FCE, 1995.
- REYES, A., *Obras Completas I*, México, FCE-UNAM, 1955.
- *Obras Completas II*, México, FCE-UNAM, 1983.
- *Obras Completas IX*, México, FCE-UNAM, 1955.
- *Obras Completas X*, México, FCE-UNAM, 1996.
- RUIZ SOTO, A., «Re-Visión De Anáhuac», *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*, Víctor Díaz Arciniega (Comp.), México, FCE-UNAM, 1990, págs. 252-268.

¹⁰ A. Reyes, ob. cit., pág. 21

¹¹ O. Paz, *La Casa De La Presencia. Poesía E Historia*, México, FCE, 1995, pág. 286.

PARTE VI
HORIZONTES

CAPÍTULO 45

Entre carretas y camionetas: el viaje de los cómicos en la literatura española

JESÚS MURILLO SAGREDO
Universidad de La Rioja

El teatro, como género literario y como producto cultural, siempre ha estado expuesto factores adversos. Precisamente el acto comunicativo que se establece entre emisor y receptor es tan completo y tan mágico que hace del teatro un elemento frágil en cuanto a que el mensaje sea perfectamente recibido por el oyente, así como por la interpretación que este puede hacer del mismo, ya que no siempre coincide con la del resto de agentes que intervienen en la creación dramática.

Es este el punto desde el que debemos partir: la fragilidad del emisor último del mensaje en el teatro, es decir, el actor. Digo fragilidad porque como veremos, trataremos de andar el camino de los actores por la literatura: su preparación, su oficio, su vida... a través de los más diversos testimonios que podemos encontrar en la literatura hispánica desde los Siglos de Oro hasta la contemporaneidad, pasando también por los tres grandes géneros literarios: poesía, prosa y teatro.

Desde que Tespis tuvo que abandonar Atenas y fue condenado por el sabio Solón a vagar por los caminos con su carro, la leyenda en torno a los actores itinerantes ha ido creciendo y consolidándose a través de unas coordenadas concretas gracias a los vestigios literarios que nos han dejado multitud de obras. No se trata pues de hacer un repaso por la metateatralidad pura en este texto, sino de establecer los vínculos que se dan entre el oficio de los cómicos y la literatura.

CONSIDERACIONES PREVIAS

Para entender las coordenadas en las que los personajes literarios de los actores se van a mover en la ficción, en primer lugar hay que definir e identificar qué se entiende por *actor* en el ámbito literario, búsqueda que nos va a llevar a la antigüedad grecolatina. En palabras de Jean Duvignaud: «El actor es el hipócrita, que significa “representar un personaje”. Habitar un ser que no se es y, sobre todo, por ese medio, obtener la adhesión de los demás hombres.»¹, esto es, conseguir la catarsis, ese concepto aristotélico tan necesario e indisoluble al teatro. Asimismo, el hipócrita con su máscara tenía al principio la misión de interpretar en contraposición a la inactividad y mecanicismo del discurso del coro trágico griego.

Una confusión terminológica entre el hipócrita griego y el histrión romano, como recuerda Evangelina Rodríguez Cuadros, va a hacer que se continúe hacia la Edad Media con el desprecio social del actor, ya que el histrión romano, que no el hipócrita griego, «pasará a ser considerado (por la patrística medieval) un depósito negativo de la moral, reclutado de entre una hueste marginada del cuerpo social»² y es que los primitivos histriones etruscos eran volatineros casi siempre esclavos o extranjeros. Hechas estas aclaraciones merece la pena detenerse de nuevo en la complejidad del hecho dramático recogiendo de nuevo las palabras de Duvignaud:

el teatro es bastante más que el teatro, ya que concierne al conjunto de ceremonias y de prácticas de la vida colectiva [...] y en estas condiciones, está claro que el término de actor o de comediante caracteriza a una realidad más amplia en la cual la expresión dramática no es sino un aspecto [...] Incluso se podría decir que el concepto de actor es inseparable del de «papel social» y del «ejercicio de las conductas» que implica ese papel en el contexto de una experiencia colectiva³.

Estas afirmaciones nos van a llevar a tres puntos clave que se van a suceder en los textos a los que nos vamos a referir más adelante: en primer lugar, que la literatura (como reflejo de una sociedad) se va a servir de esa doble interpretación de los actores para sus tramas; en segundo lugar, la atracción de los escritores por los mundos marginales y mágicos de la recreación escénica y en tercer lugar, por la cercanía de los mundos interpretativos del actor a los mundos sociales del espectador.

El actor, por tanto, va a vivir siempre entre la realidad y la ficción, lo que va a permitir, tanto a la sociedad como a la literatura, crear, modificar y reproducir

¹ J. Duvignaud, *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966, pág. 11.

² E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pág. 53.

³ J. Duvignaud, ob. cit., págs. 11-12.

un mundo mítico donde va a ser el eje vertebrador y del que no se puede separar, convirtiéndose de este modo en un *metahombre*:

En brazos de Talía, indiferentes ante los códigos, estos seres marginados, menospreciados, envidiados, admirados, libres de trabas, esclavos de su vocación, estos niños, amigos y camaradas de un príncipe, estos actores, representantes, intérpretes, estrellas, cómicos, predicadores laicos, histriones, farandules, mendigos, vagabundos, farsantes, irresponsables, exhibicionistas, estúpidos, idiotas, granujas, hipócritas, infames, inhumanos, prostitutas, hijos de Satanás, personas, seguirán durante mucho tiempo celebrando sus ritos ante el altar de Dionisos, consagrados su oficio. A su oficio, que es el de los demás; el de todos⁴.

TEXTOS SOBRE EL ACTOR EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Poesía

Históricamente, la poesía y el teatro han estado ligados desde los inicios de ambos géneros y en la literatura española tenemos patente esa unión tanto en los Siglos de Oro como en el siglo XIX, entre otros momentos. Ahora nos centraremos en dos poemas concretos que hablan del teatro y de forma especial, del actor. El primero al que nos referimos es el soneto que en 1820 dedicó Leandro Fernández de Moratín al actor Isidoro Máiquez (1768-1820). A modo de elegía, el autor madrileño alaba la técnica interpretativa naturalista del actor murciano:

Tú solo el arte adivinar supiste
que los afectos acalora y calma:
tú la virtud robustecer del alma,
que al oro, al hierro, a la opresión resiste.
Inimitable actor, que mereciste
entre los tuyos la primera palma,
y amigo, alumno, y émulo de Talma,
la admiración del mundo dividiste.
¿A quién dejaste sucesor muriendo?
¿De quién ha de esperar igual decoro
la escena, que te pierde, y abandonas?
Así dijo Melpómene, y vertiendo
lágrimas, en la tumba de Isidoro
cetros depone y púrpura y coronas⁵.

⁴ F. Fernán Gómez, *Puro teatro y algo más*, Barcelona, Alba, 2002, págs. 86-87.

⁵ L. Fernández de Moratín, *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín*, Tomo IV (obras sueltas), Madrid, Aguado, 1831, pág. 248.

Dando un salto en el tiempo, nos detenemos ahora en el poema de Leopoldo Alas Múguez⁶ «Principio de escena», aparecido en su obra *Los palcos* (Olifante, 1988). Como el título induce a pensar, este poemario invita al lector a sentarse junto a él en un palco, como si se tratase de un espectador más y observar la obra dramática, la vida. Tal y como señaló Antón Castro: «Otro de los aspectos que caracterizan este poemario de Leopoldo Alas es su concepción de la vida como una representación escénica, aunque más desde la perspectiva de espectador que de actor»⁷.

Centrados de nuevo en el poema antes mencionado (que dedica al actor Enric Benavent), Alas entra de lleno en el mundo del actor: se trata de una serie de consejos que el autor da a un actor que va a salir a escena. Reproduce los tópicos supersticiosos del mundo del teatro (el color amarillo da mala suerte...) pero insta al actor a que sea un nuevo personaje, a vivir una nueva vida y ha de tomarlo como tal, como un ser vivo que tiene un principio y un final:

Tengo la vacua impresión de un principio
de escena; y si el telón se levanta
con un rechinar de bisagras,
no olvides que trae mala suerte el color
amarillo, ni pienses que hay público allí
que te mira: vive tu vida.
Espléndido, sólido, cálido está
el escenario. Recuerda.
Detrás todavía la gente te anima.
Llega el momento no pierdas el hilo
del habla. No pierdas tampoco la calma.
Recuerda, si vives, que queda un minuto.
Estás como están en la cuerda los niños:
temblando de miedo como un trapecista⁸.

CUADRO 1.—*Textos sobre el actor en la poesía española*

Año	Autor y título
1820	<i>A la muerte del excelente actor Isidoro Máiquez</i> , Leandro Fernández de Moratín
1988	<i>Principio de escena</i> , Leopoldo Alas Múguez

⁶ Leopoldo Alas Múguez (1962-2008) escritor, periodista y luchador de los derechos de los colectivos de LGBT. La trayectoria literaria de Leopoldo Alas (1981-2005) abarca todos los géneros literarios: poesía, narrativa (breve y larga), ensayo y divulgación y teatro. Sus casi 25 años de vida intelectual comienzan con la recopilación de cuentos *África entera toca el tam tam* (Altalena, 1981) y acaban con la novela *A través de un espejo oscuro* (Ocho y medio, 2005).

⁷ A. Castro, «*Los palcos* de Leopoldo Alas, nueva publicación de Olifante», *El Día* (26/04/1988).

⁸ L. Alas Múguez, *Los palcos*, Zaragoza, Olifante, 1988, pág. 33.

Prosa

La narrativa amplía los casos en que encontramos la vida y el trabajo de los cómicos reproducidos en el papel. El primer ejemplo en que merece la pena detenerse es la «Carta XIII, de los actores y representantes» de la obra de Alonso López Pinciano *Philosophía antigua poética*, aparecida en 1596. En la obra, tres amigos (Ugo, Fadrique y Pinciano) conversan sobre los más diversos temas y en la citada carta se detienen para hablar sobre el teatro.

En lo que toca a la maestría del actor, sirven estas palabras de Ugo para dar ejemplo de la opinión de López Pinciano respecto al arte de representar: «así como el poeta con su concepto declara la cosa y, con la palabra, al concepto; el actor, con el movimiento de su persona, debe declarar, y manifestar, y dar fuerza a la palabra del poeta»⁹. Con esta idea retoma Pinciano las teorías griegas de la mimesis, vinculando la representación a la imitación de los gestos naturales de la acción humana.

Asimismo, uno de los primeros ejemplos de la vida ambulante de los cómicos lo encontramos en el capítulo XI de la segunda parte del *Quijote*, con el encuentro entre don Quijote y Sancho con una carreta de cómicos, ataviados para representar el auto sacramental *Las cortes de la muerte* (previsiblemente se trate del texto homónimo de Lope de Vega). Queriendo restablecer el hidalgo el pollino a Sancho que antes le había quitado uno de los actores, habla Sancho, intentando evitar otro descalabro de su amo:

—Quítese a vuestra merced eso de la imaginación —replicó Sancho—, y tome mi consejo, que es que nunca se tome con farsantes, que es gente favorecida: recitante he visto yo estar preso por dos muertes, y salir libre y sin costas. Sepa vuesa merced que, como son gentes alegres y de placer, todos los favorecen, todos los amparan, ayudan y estiman, y más siendo de aquellos de las compañías reales y de título, que todos o los más en sus trajes y compostura parecen unos príncipes¹⁰.

Con estas palabras vemos cómo todo el mundo de la farándula vivía (y ha vivido durante muchos siglos) entre el ostracismo y el reconocimiento público, la fama y el olvido, igual que ocurre con la heterogénea novela de Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, un genial documento sociobiográfico sobre los actores ambulantes del siglo XVII. Por su extensión no vamos a reproducir aquí el pasaje más conocido del autor, donde en un diálogo entre Solano y Ríos, el primero detalla los diferentes tipos de compañías y representantes que

⁹ A. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1998, pág. 527.

¹⁰ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de J. M. Lucía Mejías, Madrid, Verbum, 2015, pág. 391.

existían en su tiempo: bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojjinganga, farándula y compañía¹¹.

Otro de los mejores testimonios sobre el teatro y el actor en el siglo xvii lo encontramos de la mano del moralista Juan de Zabaleta. En su obra *El día de fiesta por la tarde* relata en tono costumbrista todas las diversiones existentes en la Corte un día de fiesta. Entre ellas, dedica el primer capítulo a la descripción de una representación en un corral de comedias, concluyendo que si toda la comedia se ajusta a la preceptiva (en lo escrito y lo actuado) el espectador quedará satisfecho: «gastando desta manera el tiempo que dura una comedia, no habrá gastado mal aquel tiempo [el espectador]»¹².

Avanzando en el tiempo hasta el siglo xx, debemos detenernos en 1953 con la publicación de *La enamorada del amor*, subtitulada *Novela de cómicos*, la última novela de Augusto Martínez Olmedilla, que narra las peripecias amorosas de una muchacha en una compañía teatral y donde encontramos algunos pasajes interesantes que nos transportan a ese submundo del teatro en la España contemporánea al autor. En cualquier caso merece más atención la obra de Fernando Fernán Gómez *El viaje a ninguna parte*.

Esta novela significa el final del «viaje entretenido» que iniciasen ya en el siglo xvii Ríos, Ramírez, Solano y Rojas, los protagonistas de *El viaje entretenido* (obra de la que ya hemos hablado con anterioridad), trasunto estos, de aquellos representantes de las compañías de parte y de las compañías ambulantes del barroco que evolucionan a las compañías de la legua. Con todo, nos encontramos ante una obra capital en nuestro objeto de estudio debido al alto simbolismo que entraña el camino en la trama y el propio camino que el argumento recorre por diversos géneros.

La idea de Fernán Gómez de plasmar la vida de las compañías de teatro ambulantes en el siglo xx no nace en primera instancia como novela, ni mucho menos como película, sino como serial radiofónico. Él mismo recuerda, en las conversaciones con Enrique Brasó¹³, que, por mediación de Eduardo Haro Tecglen: «hablé con Fernando Delgado¹⁴, me explicó que quería un serial [...] y que a ver si tenía alguna idea»¹⁵. Fernán Gómez aprovechó en este momento la idea aparcada de hacer una película sobre cómicos con Jaime de Armiñán, de modo que utilizó sus notas para el folletín radiofónico. «Luego, —continúa Fernán Gómez— creo que fue la editorial Debate la que vino a decirme que había oído el serial y que si no me parecía interesante hacer un libro de ello. Me pareció muy bien e hice la novela de este serial, y [...] fue a Julián Mateos al que, al leer el libro, se le ocurrió proponerme que de aquello se hiciera una película»¹⁶.

¹¹ A. de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1995, págs. 159-162.

¹² J. de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, Madrid, Castilla, 1948, pág. 35.

¹³ E. Brasó, *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

¹⁴ El periodista era, en aquel momento, director de Radio Nacional de España.

¹⁵ E. Brasó, ob. cit. pág. 194.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 194.

Por tanto, la adaptación cinematográfica es «un falso biopic de un falso actor de éxito que parece poner en escena los difíciles comienzos de una estrella del celuloide narrados desde la vejez»¹⁷, es, por tanto, un trasvase de medio, que nos cuenta la misma historia que en la novela. Por último, el argumento fue llevado al teatro en 2014 en una versión de Ignacio del Moral bajo la dirección de Carol López en el Centro Dramático Nacional y estrenada en el teatro Valle Inclán de Madrid, una de las sedes del CDN.

De esta novela destacamos un fragmento donde vemos de nuevo la idea de ese vagabundeo de los cómicos, pero a la vez se intuye un cambio en la percepción social de los actores, quienes mejoran su condición laboral y su status social debido al auge del cine como espectáculo de masas. En esta escena Rosita del Valle, Carlos Galván y Maldonado han abandonado por completo la vida en los caminos y viajan a Madrid para trabajar en el cine:

Ay, Galván, Galván, hijo y nieto de Galvanes, de cómicos, de vagabundos... No reniegues de tus ancestros. ¿Quieres viajar en wagon-lits en vez de viajar en esta simpática camioneta? Me parece muy bien. ¿Quieres beber burbujas de esas de champaña extranjera en vez de Valdepeñas? Pues muy bien. ¿Quieres comer ostras y turnedó y no pan y queso? Muy bien, hombre. Pero, ¿para qué quieres la dignidad? Antes a los cómicos los perseguían, los marcaban con hierros candentes, no los enterraban en sagrado... Ahora nos soportan, nos dejan vivir a nuestro aire, aunque no sea el aire de ellos, y a algunos les dan premios y los sacan en los papeles. No te quejes, Galván¹⁸.

Después de la obra de Fernán Gómez el teatro ha seguido ocupando un sitio discreto dentro de la narrativa contemporánea, en la que podemos citar tres ejemplos concretos. El primero de ellos es la novela del periodista y crítico teatral Marcos Ordóñez *Comedia entre fantasmas* (Plaza y Janés, 2002) que narra las memorias del actor Pepín Mendieta desde sus inicios como «traidor», pasando por su etapa cumbre como actor de éxito hasta su decadencia; todo ello enmarcado en la España del siglo xx. La siguiente cala, *Los Huerfanitos* de Santiago Lorenzo (Blackie Books, 2012), cuenta la desastrosa historia de unos hermanos que deben hacerse cargo de un ruinoso teatro que han heredado de su padre en el centro de Madrid. Finalmente, la obra ganadora del premio Herralde de novela en 2015, *Farándula* de Marta Sanz, nos transporta al mundo actual del teatro, las relaciones intergeneracionales entre actores, el compromiso político de estos y, como siempre, la desgastada visión social de los actores.

¹⁷ J. L., Castro de Paz, *Fernando Fernán-Gómez*, Cátedra, Madrid, 2010, pág. 318.

¹⁸ F. Fernán Gómez, *El viaje a ninguna parte*, Madrid, Catedra, 2002, pág. 253.

CUADRO 2.—*Textos sobre el actor en la prosa española*

Año	Autor y título
1596	«Carta XIII», en <i>Philosophía antigua poética</i> , Alonso López Pinciano
1615	«Capítulo XI», <i>Don Quijote de la Mancha II</i> , Miguel de Cervantes
1624	<i>El viaje entretenido</i> , Agustín de Rojas Villandrando
1659	«La Comedia», en <i>Día de fiesta por la tarde</i> , Juan de Zabaleta
1953	<i>La enamorada del amor (Novela de cómicos)</i> , Augusto Martínez Olmedilla
1985	<i>El viaje a ninguna parte</i> , Fernando Fernán Gómez
2002	<i>Comedia con fantasmas</i> , Marcos Ordóñez
2012	<i>Los Huerfanitos</i> , Santiago Lorenzo
2015	<i>Farándula</i> , Marta Sanz

Teatro

De todos los textos teatrales que nos ofrece el barroco para hablar de los actores, hemos elegido el que sin duda es su mayor exponente, la tragicomedia de Lope de Vega *Lo fingido verdadero*. Esta obra del Fénix, aparecida en 1621¹⁹ (pero estrenada hacia 1609), relata el martirio de san Ginés, un actor romano convertido al cristianismo durante la representación de una «comedia del cristiano bautizado» por lo que se convierte en patrón de los cómicos. San Ginés es pues un actor formidable, a través del cual Lope habla del oficio del actor así:

GINÉS El imitar es ser representante;
pero como el poeta no es posible
que escriba con afecto y con blandura
sentimientos de amor, si no le tiene,
y entonces se descubren en sus versos,
cuando el amor le enseña los que escribe,
así el representante, si no siente
las pasiones de amor, es imposible
que pueda, gran señor, representarlas;
una ausencia, unos celos, un agravio,
un desdén riguroso y otras cosas
que son de amor tiernísimos efectos,
harálos, si los siente, tiernamente;
mas no los sabrá hacer si no los siente. (vv. 1270-1283)²⁰.

¹⁹ El texto aparece en la *Décima sexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*.

²⁰ F. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, ed. de M^a Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992, pág. 100.

Con la conversión de Ginés y su posterior ejecución, el emperador manda investigar al resto de su compañía, pero no hallando prueba de que también sean cristianos son desterrados de Roma, perpetuándose así el tópico de los cómicos ambulantes en el Siglo de Oro:

LÉNTULO	[...] prenderos es crueldad, responded con brevedad, ¿sois cristianos?
TODOS	No, señor.
LÉNTULO	Pues con esa confesión solo, salid desterrados de Roma.
MARCELA	A los pies sagrados del César pide perdón.
LÉNTULO	Salid luego.
OCTAVIO	No estaremos en Roma un punto, señor.
LÉNTULO	Yo diré al Emperador que os vais.
TODOS	Juntos nos iremos. (vv. 2955-2965) ²¹ .

Continuando en el tiempo a través del género teatral, advertimos que es en los siglos XVIII y XIX, cuando con el sainete se acaban por definir las coordenadas literarias de los cómicos. Ramón de la Cruz y Juan Ignacio González del Castillo²² son los encargados de llevar a la escena el deambular de las compañías de la legua que recalcan en plazas y lugares públicos donde representan y trampean la vida con astucia e ingenio.

Finalmente, en el siglo XX se produce una eclosión de textos metateatrales donde las tramas hablan de teatro y de los cómicos. Buena cuenta de ello dan *Tórtolas, crepúsculo y... telón*, de Francisco Nieva; *Ñaque o de actores y piojos y ¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra; *Yo fui actor cuando Franco y Mañana, aquí, a la misma hora*, de Ignacio Amestoy y *La insurrección de los cómicos*, de Francisco Algora²³. Todas ellas recuerdan y transportan al presente una tradición de siglos, la de cómicos fracasados (o no) atrapados por su oficio y que atrapan igualmente al espectador en ese camino entre la realidad y la ficción.

²¹ *Ibíd.*, pág. 155.

²² La nómina de autores y sainetes que hemos rescatado y consultado para este trabajo se puede ver en el Cuadro 3.

²³ Las fechas que se aportan de estos textos en el Cuadro 3 corresponden al año de edición de los mismos, no de su estreno teatral.

CUADRO 3.—*Textos sobre el actor en el teatro español*

Año	Autor y título
1621	<i>Lo fingido verdadero</i> , Lope de Vega
1770	<i>El remedio de los cómicos y tío Chivarro al revés</i> , sainete, anónimo
1773	<i>La recluta de cómicos</i> , sainete, Juan Ignacio González del Castillo
1776	<i>Los cómicos poetas</i> , sainete, Ramón de la Cruz
1781	<i>El repente de los cómicos</i> , Ramón de la Cruz
1786	<i>Los cómicos en la aldea</i> , sainete nuevo, anónimo
1792	<i>Los cómicos de repente</i> , sainete, Antonio Valladares de Sotomayor
1811	<i>Los soldados de recluta y cómicos en la sierra</i> , sainete, anónimo
1812	<i>Los cómicos de la legua</i> , Juan Ignacio González del Castillo
1866	<i>Los cómicos de la legua</i> , disparate lírico, Federico Bardán
1884	<i>Los cómicos de mi pueblo</i> , sainete lírico en un acto, Javier de Burgos
1898	<i>Huelga de cómicos</i> , humorada en un acto, Ángel Caamaño
1926	<i>Los cómicos de la legua</i> , comedia en tres actos, Federico Oliver
1953	<i>Tórtolas, crepúsculo y... telón</i> , Francisco Nieva
1980	<i>Ñaque o de actores y piojos</i> , José Sanchis Sinisterra
1986	<i>¡Ay, Carmela!</i> , José Sanchis Sinisterra
1993	<i>Yo fui actor cuando Franco</i> , Ignacio Amestoy
1993	<i>Mañana, aquí, a la misma hora</i> , Ignacio Amestoy
2012	<i>La insurrección de los cómicos</i> , Francisco Algora

CONCLUSIÓN

En este rápido repaso por las letras españolas no hemos tratado de revisar la metateatralidad pura, sino de establecer un acercamiento literario aproximado e incompleto a los vínculos que se dan entre el teatro, y en concreto el oficio de los cómicos, y los otros géneros. Todas las obras y fragmentos aquí reproducidos han ayudado a fijar la imagen de los cómicos en el inconsciente colectivo: vagabundos (*El viaje a ninguna parte*) e indeseables en muchas ocasiones, pero necesarios siempre (como en el fragmento del *Quijote*) por una sociedad que necesita distraerse y también volver la vista hacia sí misma para redescubrirse en la escena (*¡Ay, Carmela!*, *Yo fui actor cuando Franco*); una escena donde el actor debe brillar por una interpretación naturalista (como demuestran Lope de Vega o Pinciano) según el gusto cambiante del espectador que decide el apogeo o caída de los géneros y las técnicas (tal es el caso del auge del sainete en el siglo XVIII o la decadencia y agotamiento un siglo después de la técnica de la declamación). De esta forma hemos ahondamos de nuevo en el mundo de la literatura y los

viajes, un viaje en este caso que corre paralelo a la realidad (vida) y la ficción (teatro) y que se une en el camino en un mismo protagonista: el actor que vive su vida y la de los demás.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS MÍNGUEZ, L., *Los palcos*, Zaragoza, Olifante, 1988.
- BRASÓ, E., *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- CASTRO DE PAZ, J. L., *Fernando Fernán-Gómez*, Cátedra, Madrid, 2010.
- CASTRO, A., «*Los palcos* de Leopoldo Alas, nueva publicación de Olifante», *El Día*, (26/04/1988).
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de J. M. Lucía Mejías, Madrid, Verbum, 2015.
- DUVIGNAUD, J., *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966.
- FERNÁN GÓMEZ, F., *Puro teatro y algo más*, Barcelona, Alba, 2002.
- *El viaje a ninguna parte*, Madrid, Catedra, 2002.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín*, Tomo IV (obras sueltas), Madrid, Aguado, 1831.
- HUERTA CALVO, J.; PERAL, E. y URZÁIZ, H., *Teatro español (de la A a la Z)*, Madrid, Espasa, 2005.
- LOPE DE VEGA, F., *Lo fingido verdadero*, ed. de M^a Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía Antigua Poética*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1998.
- LORENZO, S., *Los Huerfanitos*, Barcelona, Blackie Books, 2012.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, A., *La enamorada del amor (Novela de cómicos)*, Madrid, Aumarol, 1953.
- ORDÓÑEZ, M., *Comedia con fantasmas*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- ROJAS VILLANDRANDO, A. de, *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1995.
- SANZ, M., *Farándula*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- ZABALETA, J. de, *El día de fiesta por la tarde*, Madrid, Castilla, 1948.

CAPÍTULO 46

Creación del paisaje en *Naufragios*

ELENA LÓPEZ SILVA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Cuando Alvar Núñez Cabeza de Vaca regresa a España después de su accidentado viaje por la península de Florida y escribe la relación de todo lo que le ha ocurrido es el año 1542 (al menos esa es la fecha de la primera edición), pleno siglo XVI, entonces no existían aún ni el concepto de paisaje tal y como lo pensamos hoy, ni el término. Por ello el título de este artículo, de apariencia sencilla, encierra cierto anacronismo al incluir la palabra «paisaje». La relación que tenían los hombres con la naturaleza era puramente económica: o bien la poseían y disfrutaban de sus beneficios, o bien la trabajaban para que otros se aprovecharan de ello.

Francisco Calvo Serraller explica que para que el hombre pueda encontrar belleza cuando mira un lugar tiene que estar lo suficientemente distanciado de él, y el trabajo no lo permite: «Alguien que está agobiado por sacar rentabilidad a la tierra no puede contemplar con entusiasmo su belleza; y así nos lo prueba la historia de la apreciación estética de la naturaleza. Hace falta que el hombre se libere de esa carga onerosa y pueda mirar a su alrededor sin la preocupación de que una tormenta o la sequía arruinen su economía para que pueda realmente recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, la aurora o la variedad de luces y tonalidades que dejan las estaciones a su paso»¹. Es necesario establecer aquí una diferenciación terminológica para comprender mejor las maneras que

¹ F. Calvo Serraller, «Concepto e historia de la pintura de paisaje», *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1993, pág. 12.

tiene un hombre de acercarse a un lugar de su entorno. Para ello sigo las explicaciones de Alain Roger, quien señala que la naturaleza se puede experimentar estéticamente de dos formas: *in situ*, es decir, desde dentro, manipulando los elementos que la componen (los árboles, el agua, la tierra...); e *in visu*, contemplándola y creándola desde lejos². Ninguna supone un obstáculo para interpretarla igualmente según las ventajas e inconvenientes de todo lo que la integra. Ambas experiencias existían en el siglo XVI, pero orientadas hacia la utilidad y no hacia el placer estético. Para que aparezca la idea de paisaje es preciso dejar de lado la utilidad, y fijarse en la naturaleza como un todo y en los sentimientos que esa mirada produce. Se trata de empatizar con la naturaleza, de otorgarle una dimensión sentimental y convertirla en el alma del «país», que como dice Roger³ es la palabra de la que se deriva «paisaje» en la mayoría de las lenguas occidentales. Son los pintores los que se fijan poco a poco en que la contemplación de la naturaleza tiene interés por sí misma, y entonces empezarán a surgir los paisajes, primero en dibujos y luego ya en pinturas, lo que da una idea de su creciente importancia. En este caso es el arte el que influye en la sociedad y le enseña que existe algo, un concepto que aún no conocía y que supone un modo nuevo de mirar: el paisaje. La siguiente cita de Oscar Wilde ilustra esta idea:

[...] la Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida. [...] ¿De dónde, si no de los impresionistas, hemos sacado esas maravillosas nieblas pardas que se arrastran por nuestras calles, empañando los faroles y transformando las casas en sombras monstruosas? ¿A quién, si no es a ellos y a su maestro, debemos las bellas brumas argentadas que se posan sobre nuestro río y convierten la curva del puente y el balanceo de la barcaza en leves formas gráciles y fantasmales? El extraordinario cambio que se ha producido en el clima de Londres de diez años acá se debe enteramente a una particular escuela de arte. [...] Pues ¿qué es la Naturaleza? La Naturaleza no es una gran madre que nos haya parido. Es creación nuestra. Es en nuestro cerebro donde cobra vida. Las cosas son porque las vemos, y lo que veamos, y cómo lo veamos, dependen de las Artes que nos hayan influido. [...] En la actualidad, la gente ve nieblas, no porque haya nieblas, sino porque poetas y pintores le han enseñado la belleza misteriosa de tales efectos. Podrá haber habido nieblas en Londres desde hace siglos. Seguramente las hubo. Pero nadie las veía, y por lo tanto nada sabemos de ellas. No existieron hasta que el Arte las inventó⁴.

En palabras de Javier Maderuelo: «El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural»⁵. Y como cualquier producción cultural, es algo que no surge de la

² A. Roger, *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, págs. 21-25.

³ *Ibíd.*, pág. 23.

⁴ O. Wilde, *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2000, págs. 61-63.

⁵ J. Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005, pág. 38.

nada sino que se trata de la suma de esfuerzos aislados, independientes, que al final se van extendiendo. En el siglo xvi, cuando vive Cabeza de Vaca, aún no se habían concedido estas cualidades a la naturaleza. La sociedad era todavía una sociedad «protopaisajera» según la clasificación que establece Augustin Berque y que recogen tanto Roger⁶ como Maderuelo⁷ en los libros ya citados. Este autor propone cuatro condiciones que debe cumplir una sociedad para poder considerarla «paisajera», que son:

- Representaciones literarias, composiciones que describan la belleza de un paisaje.
- Representaciones pictóricas, por ejemplo cuadros cuyo tema principal sea el paisaje.
- Representaciones jardineras, que recreen la naturaleza atendiendo a su estética, es decir, un huerto no sería válido debido a su finalidad utilitaria.
- Por último, las representaciones lingüísticas, que exista una palabra o varias para decir «paisaje».

Cabeza de Vaca no cuenta exactamente con la idea del paisaje en su mente cuando mire el territorio americano, ni después cuando lo recuerde y se ponga a escribir sobre ello. Por eso no puede describirlo como un todo, simplemente debe limitarse a hablar de sus elementos. La palabra «paisaje» no aparece en español hasta el siglo xvii y su empleo no se extiende hasta el siglo xviii. El título de *Naufragios* por el que se conoce hoy la obra de Cabeza de Vaca, y que expresa la relación que mantuvo su autor con la naturaleza americana, no fue el que este le dio originariamente. La palabra «naufragios» aparecía sobre el índice de capítulos, ya dentro del libro⁸. El autor llamó inicialmente *Relación* a su texto, en el que narra su viaje desde que parte de España en lo que iba a ser la primera expedición por la Florida, bajo las órdenes de Pánfilo de Narváez, hasta que regresa diez años después. En este intervalo de tiempo Cabeza de Vaca perdió todo contacto con la civilización española porque, sobre todo debido a las tempestades y al hambre, murieron la mayor parte de sus compañeros de expedición, y convivió con diferentes grupos de indios. Finalmente, él y los otros tres supervivientes se reencontraron con un grupo de cristianos españoles y pudieron volver a España.

Muchos investigadores han señalado las características de este tipo de textos de otros hombres que viajaron a América, y que se deducen del objetivo que tenían cuando los escribían, que era el de informar a la Corona sobre el potencial del nuevo territorio, en todos los planos: tanto en sus recursos humanos (convertir a los indios en nuevos cristianos) como en los materiales (los alimentos y sobre todo los minerales y las piedras preciosas). Sin embargo, no constituían tampoco exactamente textos históricos porque estaban narrados en

⁶ Ob. cit., pág. 55.

⁷ Ob. cit., pág. 18.

⁸ E. Pupo-Walker, «Valoraciones del texto», *Los naufragios*, Madrid, Castalia, 1992, pág. 135.

primera persona y empleaban estrategias propias de la literatura. En el caso de *Naufragios*, Cabeza de Vaca elabora un relato circular, que empieza y acaba en un barco expuesto al peligro (a la ida, las tormentas, y a la vuelta, el acecho de barcos franceses), incluye profecías sobre el destino que van a sufrir los personajes y supone la narración de un viaje (núcleo habitual en otras crónicas y relaciones), un motivo literario por excelencia.

En cuanto al paisaje, o más bien en cuanto a sus componentes, Cabeza de Vaca se sirve, igual que otros cronistas, de elementos que conocía su audiencia para transmitir mejor las cosas nuevas que encontraba en América y para las que aún no existían palabras. Por ejemplo, en una parte al principio de la expedición, cuando aún tenían caballos, pasan quince días sin comer otra cosa que «palmitos de la manera de los de Andalucía»⁹. O en otra ocasión, al describir una pequeña población habla de las «casas de asiento que llaman buífos»¹⁰ (en este caso está utilizando con sus lectores una palabra que ha aprendido de las lenguas indígenas, aunque procede de los indios taínos de las islas y él la emplea en México). Ponerles nombre a las cosas es una manera de adquirir cierto control sobre ellas, aunque sea el control lingüístico, y eso obedece también a las ambiciones de los cronistas y a las del propio Cabeza de Vaca.

Otro rasgo propio de estos textos son las exageraciones de todas las maravillas que podían encontrarse en el Nuevo Mundo, pero Cabeza de Vaca no incluye tantas como otros cronistas. Y además, es curioso que dada la escasa proporción que ocupan el paisaje y sus elementos en su narración, algunas de las pocas hiperboles que utiliza estén relacionadas con la naturaleza. Un ejemplo son unos vientos tan grandes en una de las tempestades que sufren al inicio de la expedición que, según el autor, los compañeros tienen que abrazarse en grupos de siete u ocho personas para no salir volando: «era necesario que anduuiésemos siete u ocho hombres abraçados vnos con otros para podernos amparar que el viento no nos lleuasse»¹¹. En otra ocasión utiliza los árboles, que por descripciones anteriores sabemos que eran bastante grandes, para dar idea de lo mortíferos que resultan los disparos de flechas de los indios: «yo mismo vi una flecha en un pie de un álamo, que entraua por el vn xeme»¹².

Una tercera característica que se les atribuye a los textos de los viajeros del Nuevo Mundo, debido al objetivo ya señalado de informar a la Corona de los recursos explotables, es la descripción de los elementos del paisaje atendiendo a su utilidad. Sin embargo, no es que los cronistas eligieran la utilidad como rasgo descriptor movidos por el interés, es que esta es la única manera de mirar posible en el siglo XVI. Cuando Cabeza de Vaca habla de los árboles, dice que son tan grandes como para permitir que los indios puedan esconderse en ellos y atacarlos sin ser vistos. La tierra la describe siempre en función de los benefi-

⁹ A. N. Cabeza de Vaca, *Los naufragios*, Madrid, Castalia, 1992, pág. 194.

¹⁰ *Ibíd.*, págs. 292-293.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 184.

¹² *Ibíd.*, pág. 203.

cios que proporciona: la que ofrece ventajas le parece hermosa. En una de sus convivencias con los indios en la que pueden comer fruta de sobra dice: «Por toda la tierra ay muy grandes y hermosas dehesas y de muy buenos pastos para ganados, e parésceme que sería tierra muy fructífera si fuesse labrada y habitada de gente de razón»¹³. Por el contrario, en los pasajes en los que no encuentran qué comer, la tierra es mala e inútil.

Cabeza de Vaca llega a utilizar el paisaje incluso como argumento lógico. Casi al inicio de la narración, en un momento en el que le dice a Pánfilo de Narváez que no deben internarse hacia una dirección, explica que por allí la tierra es despoblada y seca, y después los hechos le dan la razón. Luego, ya casi al final de sus aventuras, ocurre una situación parecida pero esta vez son unos indios los que se niegan a guiar a Cabeza de Vaca y sus compañeros por un camino porque dicen que la tierra es muy mala y falta de agua por allí, es decir, lo mismo que le había dicho él a Pánfilo de Narváez. En este caso Cabeza de Vaca se empeña en que deben seguir esa ruta y al final los indios los acompañan y el desenlace también le da la razón a pesar de que había manifestado una postura completamente contraria frente a la ocasión anterior. Es muy posible que el narrador creara en estos dos fragmentos un paisaje que le sirviera para situarlo como protagonista, porque no hay que olvidarse de que Cabeza de Vaca escribe su relación una vez que ya ha vuelto, así que puede manipular los hechos de la manera que más le convenga para dar forma a su relato.

Hasta aquí los rasgos en común con los textos de otros viajeros por el Nuevo Mundo, porque la *Relación* de Cabeza de Vaca cuenta también con unas características que la diferencian de todas las demás. Normalmente se señalan la contención y la objetividad frente a la *amplificatio* que exhiben otros cronistas. Pero es que la experiencia de Cabeza de Vaca fue asimismo muy distinta a las que vivieron otros, porque él se vio obligado a interaccionar con el medio sin saber si regresaría a la civilización y luchando únicamente por su supervivencia. La empresa de Pánfilo de Narváez termina definitivamente en el relato de Cabeza de Vaca cuando el narrador reproduce en estilo indirecto la declaración de Narváez de que ya no deben mandar unos sobre otros sino preocuparse por salvar la vida. Sumando todo esto, se justifica por tres caminos que la mirada de Cabeza de Vaca sobre el paisaje esté orientada hacia la utilidad:

- En primer lugar, como hombre del siglo xvi que aún no contempla la naturaleza como un todo estético.
- A esto se añade el interés por los cronistas de Indias de resaltar las características del Nuevo Mundo de cara a su explotación.
- Por último, Cabeza de Vaca tiene que luchar por su supervivencia, de modo que todos los recursos del paisaje que pueda aprovechar son imprescindibles.

¹³ *Ibíd.*, pág. 247.

La vida de Cabeza de Vaca con los indios supone una experimentación del paisaje *in situ* según la clasificación de Alain Roger. En varias ocasiones deben cruzar ríos que les cubren hasta las rodillas o hasta el pecho, caminar sobre piedras que les hacen sangre en los pies o pelar frutos desconocidos para poder comer o beber su jugo: «anduuimos por ellos hasta legua y media con el agua hasta la mitad de la pierna, pisando por encima de hostiones, de los cuales rescibimos muchas cuchilladas en los pies»¹⁴. Los indios también aparecen descritos como una sociedad que interacciona con el paisaje en función de lo que pueden obtener de él; por ejemplo, un pueblo construye sus casas con techos bajos y al abrigo de la montaña para que las grandes tempestades de viento no las destruyan: «casas pequeñas y edificadas baxas y en lugares abrigados, por temor de las grandes tempestades que continuamente en aquella tierra suelen auer [...] cercados de muy espeso monte»¹⁵. Aplicando la medición antropológica del espacio de Edward T. Hall que recoge Fernando Aínsa¹⁶, la relación que llegó a establecer Cabeza de Vaca con el territorio americano fue la más próxima, la de *intimidad*; y en esto se diferencia también del resto de historiadores de Indias de su época. Aunque la narración está hecha *a posteriori*, una vez que ha regresado a la civilización, Cabeza de Vaca llegó a perder su identidad en los años que pasó con los indios, y durante ese período no supo si la iba a recuperar, si iba a volver alguna vez a ser Cabeza de Vaca. Él vivió en sus propias carnes cómo era el territorio americano porque pasó a formar parte de él y quizá esta es también una razón de que no lo mitifique tanto, porque lo ha conocido desde dentro. Es lo que les ocurre a los campesinos con el terreno en el que trabajan, del que no pueden distanciarse y que por tanto no pueden percibir como una entidad ajena que contemplar. Por ejemplo, Cabeza de Vaca y sus hombres nombrarán a una isla como la isla del «Malhado», que contrasta con la connotación optimista que recibieron diferentes enclaves que nombraron otros colonizadores, como San Salvador o Buena Esperanza. No se puede hablar del paisaje como un todo en el pensamiento de Cabeza de Vaca, ni muy posiblemente en el de otros cronistas de la época que viajaron al Nuevo Mundo con una finalidad muy específica puesto que, como recoge Maderuelo, «el paisaje es el resultado de la contemplación que se ejerce sin ningún fin lucrativo o especulativo, sino por el mero placer de contemplar»¹⁷.

El momento en el que Cabeza de Vaca puede reclamar su identidad es cuando encuentra, junto con los otros tres compañeros supervivientes y que habían sufrido el mismo proceso que él, a un grupo de conquistadores cristianos. Y lo que ha supuesto para Cabeza de Vaca todos esos años en los que estuvo perdido lo refleja muy bien el narrador cuando describe el encuentro con los soldados y declara: «Estuuiéronme mirando mucho espacio de tiempo, tan atónitos que

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 195.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 198.

¹⁶ F. Aínsa, «Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del *estar* en el mundo», *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, núm. 20, Cuyo, 2003, pág. 26.

¹⁷ *Ob. cit.*, pág. 38.

ni me hablaban ni acertaban a preguntarme nada»¹⁸. No será hasta que pueda hablar con el capitán de los soldados e identificarse como Alvar Núñez Cabeza de Vaca cuando la recupere.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F., «Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del *estar en el mundo*», *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, núm. 20, Cuyo, 2003, págs. 19-36.
- *Del topos al logos: propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.
- ALEMANY BAY, C. y ARACIL VARÓN, B. (eds.), *América en el imaginario europeo: estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
- CABEZA DE VACA, A. N., *Los naufragios*, E. Pupo-Walker (ed.), Madrid, Castalia, 1992.
- CALVO SERRALLER, F., «Concepto e historia de la pintura de paisaje», *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1993, págs. 11-28.
- MADERUELO, J., *El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005.
- PASTOR, B., *El segundo descubrimiento: la conquista de América narrada por sus coetáneos (1492-1589)*, Barcelona, Edhasa, 2008.
- PÉREZ-MALLAÍNA BUENO, P. E., *Naufragios en la Carrera de Indias durante los siglos XVI y XVII: el hombre frente al mar*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015.
- ROGER, A. *Breve tratado del paisaje*, J. Maderuelo (ed.), M. Veuthey (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- WILDE, O., *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2000.

¹⁸ Ob. cit., pág. 296.

CAPÍTULO 47

La crónica de viajes como género periodístico-literario según el *Heraldo de Madrid*. Los modelos de *Colombine* y Said Armesto

ELENA MARÍA BENÍTEZ ALONSO
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

De la descripción más informativa a la estética puramente literaria, de su simbiosis con un compromiso político-social a la aún romántica recuperación del folclore de leyenda y tradición popular. Entre el moderno periodismo y la antigua literatura, la crónica de viajes se ha caracterizado desde sus orígenes por una miscelánea impregnación, que se expande además por otros ámbitos. Albordeando en hitos histórico-religiosos como *El Poema de Gilgamesh*, *La Iliada* y *La Odisea*, o el bíblico *Éxodo*; recorriendo espacio y tiempo con los medievales viajes comerciales de Marco Polo o el imaginario dieciochesco de Gulliver, iniciando su esplendorosa ascensión del XIX con clásicos que explorarían otros campos, desde el colonialismo a la ciencia (Conrad o Darwin), y metamorfoseándose en interesante capítulo del periodismo del siglo XX.

En el meteórico auge de la prensa de masas, la tradicional escritura del viaje adquiere una nueva interpretación dentro de un producto informativo, testigo noticioso del momento, pero que a la vez sigue conviviendo con la minuciosa narración descriptiva de la experiencia estético-literaria de mostrar al lector la vivencia de lugares más o menos conocidos. Desde esta doble interpretación del género, la crónica de viajes se convierte en atractivo aliciente para emblemáticas cabeceras como el *Heraldo de Madrid* que, a principios del pasado siglo, expone

estos dos modelos del género a través de la ya popular periodista Carmen de Burgos, *Colombine*, y del polifacético aunque menos conocido galleguista Víctor Said Armesto.

Si la almeriense, considerada la primera mujer periodista española por ser pionera en trabajar como redactora en la plantilla de un medio, aborda la crónica de viajes desde una perspectiva más informativa en la que no falta su constante compromiso político-social aunque no exento de matices literarios, el pontevedrés, folclorista y buen reintérprete del humanismo neoclásico, se caracterizará por un gusto casi eminentemente estético. Primera española cronista parlamentaria y corresponsal de guerra, *Colombine*, con una adelantada visión cosmopolita, narrará para el *Heraldo* sus viajes por Europa (el estallido de la Primera Guerra Mundial le sorprenderá con su hija en uno de ellos, pero ya antes había relatado para él la Guerra de Marruecos). Moderno cruzado de la tradición popular de su tierra, Said Armesto, músico, filósofo, heredero de la escritura de viajes de su «maestra» Emilia Pardo Bazán y afín a la descripción azoriniana, mostrará, con la plasticidad de su lenguaje, la belleza, a veces recóndita, de la patria española.

HERALDO DE MADRID, EL ÉXITO DE LA LIBERTAD

Nació en 1890 como *El Heraldo de Madrid*, aunque tan solo tres años más tarde perdería el artículo de su cabecera. Fundado por Felipe Ducazcal como publicación vespertina con una tendencia demócrata avanzada, llegó a tirar diversas ediciones diarias. Sus primeros directores fueron Augusto Suárez Figueroa y José Gutiérrez Abascal, asumiendo después Eugenio González Sangrador también la propiedad del mismo. En 1893 será adquirido por José Canalejas, convirtiéndose en órgano del Partido Liberal, manteniendo su tendencia demócrata y anticlerical, y siendo partidario de la confrontación bélica de 1898. A partir de 1902 lo dirige José Francos Rodríguez. Será un gran diario de información general, con gran aceptación por parte de la clase obrera, dando amplio despliegue a las noticias de sucesos, y a las de carácter social y político, en cuyo perfil encajará bien *Colombine*.

En 1906 es adquirido por la Sociedad Editorial de España, conocido trust de la prensa, que compra también *El Imparcial* (1867-1933) y *El Liberal* (1879-1939), y se hará partidario de Segismundo Moret, el otro gran líder del Partido Liberal. Lo dirige Baldomero Argente y, desde 1909 a 1926, José Rocamora. José Echegaray y Luis Bello estarán entre sus colaboradores y redactores, y en 1909 entra Ramiro de Maeztu, que publica artículos desde Londres. Entre sus firmas figuran otros notables de las letras, como Miguel de Unamuno, o de la política, como el diputado Santiago Matáix.

Aliadófilo durante la Primera Guerra Mundial, en 1917 contará con colaboradores de todas las tendencias y, un año después, pasará a la Sociedad Editora Universal, de los hermanos Manuel y Juan Busquets, propietarios del matutino *El Liberal*. Su actitud contra la dictadura de Primo de Rivera y su desafección

a la monarquía le harán alcanzar gran influencia. En 1927 empezará a dirigirlo Manuel Fontdevila y se declarará abiertamente republicano. En 1924 se había incorporado César González Ruano. Manuel Chaves Nogales será redactor-jefe. Entre 1927 y 1929 aparece otro nombre femenino de relevancia, Isabel Oyarzábal. Durante la Segunda República será vital defensor de los partidos republicanos de izquierda y el rotativo vespertino de mayor tirada¹. Lo dirige Francisco Villanueva. En 1934 será suspendido por su ya marcada tendencia socialista. Al finalizar la Guerra Civil varios redactores son condenados a muerte y de sus talleres incautados nacerá el diario *Madrid* (1939-1971).

PIONERA, COSMOPOLITA Y COMPROMETIDA

En un difícil contexto social para la mujer, allá por los albores del siglo xx, en el que aún la ciencia intentaba demostrar la inferioridad femenina, hubo un grupo de pioneras que luchó por hacerse un hueco en un ámbito profesional casi exclusivamente reservado al género masculino. Partiendo de «periodistas-escriptoras» referentes del xix, empiezan a destacar en las publicaciones periódicas españolas con escritos calificados como feministas o con temas que solían considerarse competencia de hombres, como el antibelicismo. En este contexto surge la figura de Carmen de Burgos (1867-1932), almeriense afincada en Madrid, más próxima ya al prototipo de periodista del siglo xx y que será popularmente conocida por su seudónimo, *Colombine*. Carmen abanderará el papel pionero de las periodistas españolas de su época, representando claramente un antes y un después en el quehacer femenino de la prensa, dejando un tanto al lado a la «escritora-periodista» y apostando por la profesional de la información, en una transición que incorporará una firme posición de compromiso político-social, sin renunciar al valor estético del lenguaje literario.

Considerada la primera periodista española por lograr trabajar no ya como colaboradora puntual sino como redactora en la plantilla de un medio, inicia uno de los más importantes ascensos de su carrera periodística en 1903 en el *Diario Universal*, a cuyo director, Augusto Suárez de Figueroa, que ya había sido el primero en dirigir el *Heraldo de Madrid*, debe el seudónimo que la hizo famosa. No mucho después llegaría a este periódico, para el que ya en 1909 narraría la Guerra de Marruecos, con unas crónicas cuyo antibelicismo tuvo que atenuar ante la censura de Antonio Maura. Si bien es cierto que en sus comienzos trata en sus artículos temas en apariencia más triviales, destinados «a la mujer» dentro del gusto de la época (modas, infancia, crónicas sobre la realeza o la aristocracia) y curiosamente no tan distantes de mucho de lo que se publica hoy, su carácter renovador le llevaría a convertirse en la primera cronista parlamentaria en España y en la primera española corresponsal de guerra. Sus aptitudes para los temas

¹ G. Toll, *Heraldo de Madrid, tinta catalana para la II República española*, Sevilla, Renacimiento, 2013.

político-sociales ya se manifestaban, de hecho, en esos primeros artículos de temas convencionalmente quizás de menor seriedad periodística, a los que supo dar una perspectiva crítica diferenciadora.

Cuando en 1905 Carmen de Burgos empieza a trabajar para el *Heraldo de Madrid* ya había conseguido ganarse un nombre dentro de la prensa. No es de extrañar que el diario la presentara, en portada, como una periodista cuyas «crónicas, sus artículos, llenos de amenidad, escritos con arte y soltura, le han valido la gran nombradía de que goza, y que ha hecho popular en periódicos y revistas el pseudónimo de *Colombine*». Asimismo, se refería ya a ella como, «uno de los elementos más valiosos del periodismo español», lo que resulta muy significativo dado el panorama de la época, y se ponía de relieve su ya adelantada visión cosmopolita, también característica en sus crónicas de viajes y en la mayoría de sus escritos, al referir su viaje por Francia, Italia, Bélgica, Alemania y Suiza para publicar una serie de artículos que redundarían en una «obra educadora», con la que «ir destruyendo los muchos males que nos agobian»².

No en vano, fiel a su compromiso político-social, la almeriense se servirá de sus crónicas de viajes por Europa para ofrecer una visión educativa³, orientada hacia el ideal de un mundo más justo y plural, convirtiendo su obra en referente de paz social, en un discurso a favor de los derechos de los colectivos discriminados. Esta visión queda patente en su paso por París, en la entrevista que hace al filósofo judeo-alemán Max-Nordau, fundador, junto con Theodor Herzl, de la Organización Sionista Mundial. Una entrevista que la periodista, orgullosa, no duda en firmar con su nombre en vez de con su popular pseudónimo y que se convierte en alegato a favor de la igualdad socio-laboral de la mujer, abordando espinosas cuestiones como la reforma de la enseñanza femenina, su incorporación a la Universidad y hasta el matrimonio morganático, además de tratar la discriminación del pueblo judío, especialmente de los sefardíes como descendientes de españoles. Aquella entrevista, que el diario destaca en portada, da como fruto premonitorias declaraciones confiadas por Max-Nordau en un ambiente distendido y que Carmen hará suyas en su trayectoria profesional y vital: «Hace falta vivir en una sociedad libre para que no pesen sobre la conciencia prejuicios ni preocupaciones... El fanatismo, de cualquier clase, es siempre perjudicial»⁴.

Sus viajes por Europa también dejarán crónicas de costumbres y modas de la alta sociedad, en las que tras una imagen frívola continúa subyaciendo su peculiar análisis político y su activista demanda de derechos. Aun así, Carmen opta, curiosamente, por volver a usar el pseudónimo, a pesar además de que sus más fieles lectores conocen ya sobradamente su identidad. La popular columna «Femeninas» acogerá, en este sentido, su acerada crítica social a la hora de

² *Heraldo de Madrid*, «Carmen de Burgos Seguí», *Heraldo de Madrid*, 5 de octubre de 1905, pág. 1.

³ E. Daganzo-Cantens, *Carmen de Burgos. Educación, viajes y feminismo. La educación y el feminismo en los libros de viajes de Carmen de Burgos a Europa*, Jaén, Universidad de Jaén, 2010.

⁴ C. de Burgos, «Hablando con Max-Nordau», *Heraldo de Madrid*, 3 de noviembre de 1905, pág. 1.

tratar refinados gustos europeos, a los que dirige su incisiva mirada en su ruta por el viejo continente. Es el caso de «La moda... del perrito», donde establece un satírico paralelismo entre animal y persona: «El perro, en su trato con los humanos, adquiere nuestros defectos. *Monsieur Cane* se avergüenza de tratar a los desarrapados compañeros de plazuela, siente el orgullo de raza, y desdeña a los inferiores»⁵.

Carmen de Burgos reemplaza la tradicional crónica de viajes por un periodismo con sello propio para informar de cuestiones político-sociales que considera de mayor relevancia. Recurre a la hibridación de géneros, adereza de forma particular la información con la opinión, supedita la descripción de lugares a la de personajes y actitudes, aunque no renuncia a la plasticidad del lenguaje, utilizando un personalísimo estilo rupturista. Hay otras crónicas de viajes en las que su uso del género mostrará una más convencional panorámica de las tierras que visita, pero la supremacía de la expresión de las costumbres y particularidades de quienes se encuentra con fines adoctrinadores siempre estará por encima de otros aspectos en su particular visión del lugar.

Cuando, años más tarde, en 1914, se halle en su segundo viaje por Europa, visitando los países nórdicos, el destino le llevará de nuevo a servirse de la crónica de viajes en una original transición, esta vez hacia el periodismo de guerra. El estallido de la Primera Guerra Mundial, que también relatará para el *Heraldo*, sorprende a Carmen en Noruega dispuesta a viajar a Rusia con su hija y el conflicto les obliga a regresar a España. Ambas experimentan la irracionalidad de la guerra, cuyos inicios narra en crónicas como «El viaje trágico», en la que relata la difícil situación a la que se tuvieron que enfrentar al ser confundida por los alemanes con una espía rusa por «el peligro de los cabellos negros»⁶.

JUGLAR DE LA TIERRA ESPAÑOLA

Coincidiendo con los inicios de Carmen de Burgos en el *Heraldo de Madrid*, el pontevedrés Víctor Said Armesto (1871-1914), no tan conocido como *Colombine* a pesar de su carácter más polifacético, aportaba también al diario, dentro de la columna «Viajes del “Heraldo”. Por la España desconocida», su concepción, más literaria, de la crónica de viajes. En septiembre de 1905 aparecía así una hermosa panorámica que escribiría como forma de mostrar la belleza, a veces recóndita, de la patria española. Armesto, también músico y estudioso de las tradiciones populares, publicaría en aquellas fechas sus andanzas por tierras castellanas aledañas a su bien conocido paisaje gallego, que el intelectual supo pintar con la riqueza que el lenguaje literario le brindaba. El que fuera además literato, filósofo, profesor y, cómo no, magnífico orador se adentraba en su

⁵ *Colombine*, «La moda... del perrito», *Heraldo de Madrid*, 7 de marzo de 1906, pág. 4.

⁶ *Colombine*, «El viaje trágico», *Heraldo de Madrid*, 25 de agosto de 1914, pág. 1.

quehacer periodístico, como cronista de viajes, con «La montaña de la Miel», bucólico y épico relato⁷.

Pero la carrera periodística del que es uno de los miembros más ilustres de toda una saga amante de la prensa había despegado años atrás. En 1895, diez antes de hacerlo en el *Heraldo*, ya escribía en *La Ilustración Artística*, donde publicaría el artículo «El vapor», inspirado en el embarque de batallones expedicionarios a una Cuba aún española. Y con quince años dirigía la publicación *La Guindilla*. Cultivó, como buen escritor y periodista, la crítica literaria. Y el gusto por la escritura de viajes también le venía de familia. Los Armesto estaban emparentados con Emilia Pardo Bazán, que se consideraba «maestra» del joven Víctor, conocido familiarmente como *Vitín* o *Vitiño*, último ejemplar de la rama heterodoxa de los Armesto y otro «efímero» por su muerte precoz, como Pedro Armesto, su bisabuelo, y Federico Saiz, su padre. La condesa era «fruto temprano de los Armesto», pues estos le ofrecieron, «cuando aún estaba inédita, lo que ellos ya tenían: su imprenta y sus publicaciones periódicas, para que ella pudiera mostrar en sus páginas sus primeras primicias literarias»⁸.

No era de extrañar que el intelectual pontevedrés colaborara con multitud de cabeceras, publicando, además de en las ya citadas, en otras relevantes de su tiempo, como *El País*, *Blanco y Negro* o *La Ilustración Española y Americana*. Tampoco era raro el que, aunque estudiase leyes, sus grandes pasiones fueran la literatura (fue el primer catedrático de Lengua y Literatura Galaico-Portuguesa de la Universidad española e impulsor de la Real Academia Galega), el análisis de la etnografía, de las raíces de la cultura popular y la música, alcanzando reconocimiento internacional con trabajos que le permitieron abrir importantes líneas de investigación en estos campos. Destacan así obras como la *Leyenda de Don Juan* (1908), que produjo «una gran sorpresa intelectual» en España, «al conjugar la erudición y la escritura más exigente con la amenidad». Su manera de conciliar el «anclaje local de una leyenda con la información internacional que la propia leyenda exigía, produjo sensación». Una expectación a la que también había contribuido «su personal aportación al excelente periodismo de los Armesto»⁹. Otras obras de gran interés fueron *Tristán y la literatura rústica gallega* o su notable colección de romances¹⁰, de los que se hace eco Said Armesto, siempre ávido de algún nuevo tesoro para su repertorio, en la citada crónica de viajes para el *Heraldo de Madrid*. En ella, el periodista viajero describe con minuciosidad el paisaje de Las Médulas, con evocadoras imágenes de la Catedral de Compostela, en la que derrochó juventud con Valle-Inclán, trazando «enormes moles estacio-

⁷ V. Said Armesto, «La montaña de la Miel», *Heraldo de Madrid*, 13 de septiembre de 1905, pág. 3.

⁸ J. A. Durán, «La novelesca historia de los Armesto de Pontevedra», *La Cueva de Zaratustra-Taller de Ediciones JA Durán*, 2014, http://tallerediciones.com/cuza_new/?p=2324. (Consultado el 20-12-2015).

⁹ J. A. Durán, ob. cit.

¹⁰ C. Villanueva, *Victor Said Armesto. Una vida de romance*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

narias, que por un prodigio de equilibrio cuelgan, sin derrocar, sobre nuestras cabezas, formando pavorosas arcadas, cúpulas sombrías y sonantes bóvedas»¹¹.

Cuenta también cómo, en su camino por la tierra leonesa fronteriza con la gallega, en el entorno del Lago de Carucedo, encuentra un manantial, que «gotea lacrimoso y triste sobre un estanque melancólico, cubierto de verdosa y menuda arborescencia». Cerca de él, decide trabar palique, «en demanda de noticias, consejos y romances», con unas mujeres y un mozo: «Sentados en círculo ante nosotros, nos relatan antiguas leyendas de “moras encantadas”, y el astroso rapazuco salmodia en una lengua que gorjea, llena de diminutivos, las trovas de *Malvelina*, *Bella Infanta* y *La esposa infiel*.» Continúa su crónica incluyendo el romance de *Bernardo del Carpio* y realizando un alegato a favor del estudio de la tradición oral, al resaltar que se trata de «una leyenda cuya publicación no debe retardarse, por razones que seguramente conocen nuestros eruditos en materia de épica popular española». Por ello reproduce fielmente su versión oral, que pone en boca del mozo, como «incipiente juglar».

En su concepto de crónica, todo un tratado de la escritura de viajes al más puro estilo del tradicional gusto por el lenguaje estético, dibuja una descripción del paisaje en la que la expresividad léxica adquiere gran protagonismo, introduciendo asimismo elementos de opinión al resaltar «la labor anónima» del «ignorado» pueblo español a través de la evocación de la esplendorosa historia de la zona de la «montaña de la Miel», ante sus ojos «fluyendo estérilmente, sin águilas que la visiten», pero poseedora de un rico pasado, en el que las legiones romanas, según Plinio el Viejo, expoliaron el oro de las montañas, modelando la peculiar orografía del entorno, esculpido con los túneles de la mayor mina de oro a cielo abierto del Imperio. Un paisaje de «rocas, como talladas por el cincel de un escultor titánico, fingen quimeras y dragones de fantástico cuerpo», describiría Armesto, retratando con todo detalle paisajes y personajes, transmitiendo como valioso legado antiguas historias de esta tierra que sus gentes llaman también de «la montaña de la Miel», porque «en todas las oquedades y grietas del acantilado millares de abejas labran sus panales, y una catarata de miel se desborda en rubios pabellones pendiente abajo como un derretimiento de las montañas auríferas del monte».

Con todo, Víctor Said Armesto fue, «como el resplandor, efímero. Todo estaba iniciado, pero casi nada concluido»¹². Con su prematura muerte truncó una de las trayectorias más brillantes de los intelectuales de la Generación del 14. En 1916, la spiritista Amalia Armesto Aldao visitaba la tumba perdida de su único hijo en el Cementerio del Este de Madrid. «Aprovechaba esas visitas para dar a *Vitiño* noticias de Pontevedra, la gran pasión compartida por todos los integrantes de esta familia novelesca». Emocionada, sentenciaría: «*Vitiño* no me contesta, pero sé que me ve y que me oye».

¹¹ V. Said Armesto, ob. cit.

¹² J. A. Durán, «La reconversión del último Armesto», *La Cueva de Zaratustra-Taller de Ediciones JA Durán*, 2014, http://tallerediciones.com/cuza_new/?p=2346. (Consultado el 22-12-2015).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ RUIZ DE OJEDA, V., «V́ctor Said Armesto, Rosalía de Castro e Manuel Murguía (con Augusto González Besada ao fondo)», *Revista de Estudios Rosalianos*, núm. 4, A Coruña, 2011, págs. 15-71.
- BARREIRO BARREIRO, X. L., *Indalecio Armesto. Filósofo, republicano, masón*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1991.
- «V́ctor Said Armesto: da néboa do esquecemento á recuperación da súa memoria», *Galegos=Gallegos*, núm. 20, Santiago de Compostela, 2014, págs. 86-93.
- BRAVO CELA, B., *Carmen de Burgos (Colombine): Contra el silencio*, Madrid, Espasa, 2003.
- BURGO, C. de, «Hablando con Max-Nordau», *Heraldo de Madrid*, 3 de noviembre de 1905, pág. 1.
- (*COLOMBINE*), *Mis viajes por Europa*, 2 vol., Madrid, V. H. de Sanz Calleja, 191-? (1.^a edición de 1917), <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000055153>. (Consultado el 20-01-2016).
- CASADO LOBATO, C. y CARREIRA VÉREZ, A., *Viajeros por León: siglos XII-XIX*, León, Santiago García Editor, 1985.
- CASTAÑEDA CEBALLOS, P., *Viajeras*, Madrid, Alderabán, 2003.
- COLOMBINE, «La moda... del perrito», *Heraldo de Madrid*, 7 de marzo de 1906, pág. 4.
- «El viaje trágico», *Heraldo de Madrid*, 25 de agosto de 1914, pág. 1.
- «Desde Londres. De nuestra compañera "Colombine"», *Heraldo de Madrid*, 26 de agosto de 1914, pág. 1.
- DAGANZO-CANTENS, E., *Carmen de Burgos. Educación, viajes y feminismo. La educación y el feminismo en los libros de viajes de Carmen de Burgos a Europa*, Jaén, Universidad de Jaén, 2010.
- DÍAZ-PLAJA, F., *Vida y obra de Víctor Said Armesto*, A Coruña, Fundación Barrié, 1993.
- DURÁN, J. A., «La novelesca historia de los Armesto de Pontevedra», *La Cueva de Zaratustra-Taller de Ediciones JA Durán*, 2014, http://tallerediciones.com/cuza_new/?p=2324. (Consultado el 20-12-2015).
- «La reconversión del último Armesto», *La Cueva de Zaratustra-Taller de Ediciones JA Durán*, 2014, http://tallerediciones.com/cuza_new/?p=2346. (Consultado el 22-12-2015).
- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C., *Diccionario biobibliográfico de viajeros por España y Portugal*, Madrid, Ollero y Ramos, 2010.
- HERALDO DE MADRID, «Carmen de Burgos Seguí», *Heraldo de Madrid*, 5 de octubre de 1905, pág. 1.
- LAVAUD-FAGE, E., «Esbozo de la figura de Víctor Said a través de su biblioteca», *El Museo de Pontevedra*, núm. 26, Pontevedra, 1972, págs. 40-45.
- NÚÑEZ REY, C., *Carmen de Burgos «Colombine» en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

- PARDO BAZÁN, E., Condesa de, *Por la España pintoresca: viajes*, Barcelona, López Editor Librería Española, 1895 (1.ª edición), <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000056314>. (Consultado el 03-02-2016).
- *Cuarenta días en la Exposición*, Madrid, V. Prieto y Compañía, 1911? (1.ª edición de 1901), <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000056679>. (Consultado el 05-02-2016).
- QUILES FAZ, A., «El oficio de escribir: Isabel Oyarzábal en El Heraldo de Madrid (1927-1929)», *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz (V). (Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas)*, A. A. Gómez Yebra (coord.), Málaga, AEDILE, 2013, págs. 155-179.
- ROMERO TOBAR, L., *Los libros de viaje. Realidad vivida y género literario*, Madrid, Akal, 2005.
- SAID ARMESTO, V., «La montaña de la Miel», *Heraldo de Madrid*, 13 de septiembre de 1905, pág. 3.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Preocupación patriótica y compromiso nacional en las escritoras españolas finiseculares a través de la prensa», *Escritoras españolas en los medios de prensa. 1868-1936*, I. Rota y M. C. Servén Díez (coords.), Sevilla, Renacimiento, 2014, págs. 237-266.
- SERRANO, M. M., *Las guías urbanas y los libros de viajes en la España del siglo XIX: repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido: (viajes de papel)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993.
- TOLL, G., *Heraldo de Madrid, tinta catalana para la II República española*, Sevilla, Renacimiento, 2013.
- URRUTIA LEÓN, M. M., «Tres textos desconocidos de Unamuno en “Heraldo de Madrid”», *Revista de Hispanismo Filosófico*, núm. 18, Madrid, 2013, págs. 123-130. <http://www.ahf-filosofia.es/media/files/HISPANISMO%20FILOS%2018completo.pdf>. (Consultado el 16-02-2016).
- UTRERA, F., *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Madrid, Hijos de Muley Rubio, 1998.
- VILLANUEVA, C., «Correspondencia entre Marcelino Menéndez Pelayo y Víctor Said Armesto (1906-1912)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, núm. 87, Santander, 2011, págs. 359-366.
- *Víctor Said Armesto. Una vida de romance*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2014.
- BARAMENDI, J.; GARCÍA MARTÍNEZ, C. y SANTOS ZAS, M. (eds.), *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña, Fundación Barrié, 2015.

CAPÍTULO 48

Unamuno en Las Hurdes: paisaje, política, monumento

DAVID MATÍAS

Universidad de Extremadura

«Las Hurdes ó Jurdes tienen de antaño el prestigio de una leyenda, y cuantos van á ellas van, dense ó no clara cuenta de ello, ó a corroborar y aun exagerar la tal leyenda ó a rectificarla. Y no creo haber estado libre de este sentimiento». Esto no lo digo yo. Lo dijo Miguel de Unamuno tras su viaje a la comarca¹. El 31 de julio de 1913 entraba en ella por el Casar de Palomero, procedente de Béjar y Granadilla, acompañando a sus amigos Jacques Chevalier, profesor del Liceo de Lyon, y Maurice Legendre, autor a la postre de la primera tesis doctoral sobre Las Hurdes. Tras detenerse en Pinofrankeado, Nuñomoral, Casares, Ladrillar y algunas de sus alquerías, encabezados los tres por el albercano tío Ignacio, el guía habitual de los hispanistas franceses, el 4 de agosto salían por Las Mestas en dirección al valle de Las Batuecas y La Alberca, donde pasarían su quinta noche. Y de allí, a la Peña de Francia para descansar unos días antes de volver en tren a Salamanca. «Íbamos, pues», como en el chiste, «dos españoles y dos franceses»². Quien anotó la observación anterior fue, de nuevo, el propio Unamuno. Llevaba un cuaderno de viaje en que apuntaba, a vuela pluma, lo que veía, oía y pensaba. Del 25 de agosto al 15 de septiembre, desarrollaría sus impresiones en cinco artículos publicados en *Los Lunes de El Imparcial* (cuatro de ellos dedica-

¹ M. de Unamuno, «Las Hurdes (Notas de un excursionista) I», *Los Lunes de El Imparcial*, 25 de agosto, 1913, pág. 1.

² *Ibíd.*

dos a Las Hurdes y uno a la Peña de Francia). El escritor albergaba el deseo de conocer aquellos parajes desde que, «hace ya años, lo menos dieciocho», visitó por primera vez el valle de Las Batuecas durante una estancia en La Alberca. «Lo que va á seguir son notas de un curioso excursionista, que toma lo que ve y observa al azar de sus correrías como punto de partida para sus reflexiones, tal vez algo arbitrarias». Valga esta aclaración de su puño y letra como breve poética del pintoresquismo.

Aún en Pinofranqueado, otro «buen pueblo, sin nada de la ridícula leyenda del salvajismo hurdano», los excursionistas empezaron a sentirse impacientes por entrar de una vez en «las verdaderas Hurdes»³. Siguiendo el curso del río Esperabán, atravesaron dos pequeñas alquerías, la Muela y el Robledo, «sin detenernos en ellas. Pasé junto a una casa de piedras apiladas, tejados de pizarra, sin más hueco que la puerta de entrada. Empezaba la visión de la miseria». Pero aquellas «pobres gentes» no abandonaban su «triste y dura tierra». La querían no como «al hijo más hermoso y afortunado, sino al más desvalido y desgraciado, al que costó más criarlo y sacarlo adelante». Porque aquella tierra era, «más que su madre, su hija». Y al hacer a la tierra hija de aquellos campesinos, el poeta vasco invertía el axioma de su apreciado Giacomo Leopardi, aquel que nombraba a la tierra «madre en el parto; en el querer, madrastra»⁴. Al amanecer, los excursionistas partieron hacia Horcajo. Desde lo alto de una cumbre, siempre a pie, el poeta exclamó: «¡Estupendo panorama!» Y se acordó de Étienne Pivert de Senancour: la intuición de lo sublime empezaba a suceder, conquistar y sustituir al pintoresquismo inicial. Unamuno acometió una personificación del paisaje (confusión consciente de la mirada y lo mirado, del sujeto y el objeto) a lomos de una cosmovisión a la que, como propia de un posromántico, solo acudían vates románticos como Leopardi o Senancour. Dos nombres a los que añadiremos, en breve, otro: el de Jean Jacques Rousseau.

Para los viajeros, el valle central (escenario, a la postre, de la película de Buñuel) representaba «lo más miserable» de la comarca. De hecho, los expedicionarios continuaron el camino de Nuñomoral pasando por Martilandrán, «pero sin entrar en ella». Pues, «¿para qué habíamos de entrar en una más de esas miserables mazorcas de tugurios? ¿A qué conduce apurar el espectáculo de la miseria?» De nuevo, *Las Hurdes* de Buñuel, construidas precisamente sobre ese mismo núcleo espacial y temático, lograría aportar alguna respuesta veinte años después, pero también no pocas preguntas, y esa elipsis es la principal diferencia entre la poética (estética y política) del escritor y la del cineasta y de su forma de entender tanto el viaje como el relato. Al aproximarse junto con el resto de sus acompañantes a «la testudo de tejados pizarreños de Ríomalo de Arriba», desde «la cumbre, habiendo domeñado al coloso, puéstole los pies en la cabeza», Unamuno contempló cómo «una chicuela que estaba en un

³ *Ibíd.*

⁴ M. de Unamuno, «Las Hurdes (Notas de un excursionista) II», *Los Lunes de El Imparcial*, 1 de septiembre, 1913, pág. 1.

huertecillo, salió disparada, saltando de risco en risco, como una cervatilla a la que se sorprende»⁵. Más adelante, el filósofo volvió a acordarse «de Rousseau y de sus teorías, tan en boga en un tiempo, sobre el estado de naturaleza»⁶. Y, al fin, Las Mestas, con sus cipreses, su río limpiísimo, su puentecillo: «pueblecillo encantador a la distancia, que ni pintado para un pintor». Tras salir de aquel paradigma de lo pintoresco, la excursión pasó por el «jardín botánico abandonado» del valle de Las Batuecas y tocó a su fin en La Alberca y, como si de una peregrinación se tratara, en la Peña de Francia⁷.

«Pues que las Hurdes están de moda, volvamos a hablar de las Hurdes», escribiría de nuevo Unamuno en la portada de *El Liberal* del 22 de junio de 1922, el mismo día que Alfonso XIII llegaba a la comarca. Tras aquel viaje en el verano de 1913, el rector de la Universidad de Salamanca había regresado varias veces a Las Batuecas, donde había tenido ocasión de seguir tratando con campesinos hurdanos. «Quien una vez vió aquello, sobre todo el barranco central, el que va del Gasco a Nuñomoral, pasando por Fragosa, nunca más podrá desdolerse de ello». Aquellos «huertos trágicos», sostenía el Unamuno más existencialista, los habían hecho ellos. Aquella «solemne pobreza», añadía no sin cierto cinismo paternalista, era «obra suya». Era «la majestad de la indigencia». A ojos del estadista, el «problema de Las Hurdes» no era «más que el problema general del reparto de la propiedad en España. El hurdano prefiere pensar en la majestad de su indigencia o vivir del botín de la limosna a tener que ser jornalero, durmiendo sobre suelo de un amo». Y, en su apoyo, el escritor aducía unos versos del *Martín Fierro* (1872), aquel poema narrativo de José Hernández protagonizado por el gaucho que se revolvió contra los abusos del gobierno argentino. A lo largo de sus «correrías» por los «recovecos» y las «rinconadas» del país, recién recogidas en sus *Andanzas y visiones españolas* (1922), el excursionista vasco afirmaba haber cruzado «poblados» no «mucho mejores que los de Las Hurdes ¡Hay cada arrabal de ciudad...!», exclamaba. Y entre aquellos valles «¡no ven al amo! ¡Ni el polvo que levanta el automóvil del señorito latifundario les ciega los ojos! No les insulta la ostentación del lujo ajeno». Imágenes, de nuevo, de la paradoja y el campesino romántico, pobre pero libre y propietario, habitante perpetuo de su breve Idilio y del motivo recurrente del menosprecio de corte y la alabanza de aldea. Pues ¿no consistió el romanticismo sino en la afirmación de la libertad del individuo y de la propiedad privada? En definitiva, la encrucijada de aquellos montes era la «de la renta y la colonia y la gañanía». Era «el problema de la tierra. Por no ser siervos de la gleba, agonizan los hurdanos sobre un berrocal»⁸.

⁵ M. de Unamuno, «Las Hurdes (Notas de un excursionista) III», *Los Lunes de El Imparcial*, 6 de septiembre, 1913, pág. 1.

⁶ M. de Unamuno, «Las Hurdes (Notas de un excursionista) IV», *Los Lunes de El Imparcial*, 8 de septiembre, 1913, pág. 1.

⁷ *Ibíd.*

⁸ M. de Unamuno, «Sobre eso de Las Hurdes», *El Liberal*, 22 de junio, 1922, pág. 1.

Como puede apreciarse, hay una notable diferencia entre el Miguel de Unamuno de 1922 y el de 1913. De hecho, ante su primera y apacible pintura, es probable que el rey nunca hubiera considerado un asunto de Estado desplazarse hasta aquellas montañas. Pero en su segunda toma de la palabra se percibe un cambio drástico de tono: Las Hurdes ya no constituían un mero paisaje, objeto de una excursión motivada por un interés profesional regional, ahora se habían convertido en una cuestión nacional, estaban de moda. Y, para el intelectual vasco, encarnaban la sinécdoque del problema político que más acuciaba su espíritu reformista: aquel que le impulsó a escribir el incendiario artículo «Molestias contra la grandeza». El 27 de julio, pocos días después de publicar «Sobre eso de Las Hurdes», *El Liberal* volvía a prestarle su portada. Desde aquella tribuna, el escritor insistió en que la Descolonización de aquel «trágico territorio» y su transformación en un «coto de caza» solo tendría sentido si se enviaba a sus habitantes a «cultivar otras tierras que se les dieran en propiedad, que bien lo merecen. Pero en propiedad». Sin embargo, por aquellas mismas fechas, el Senado, presidido por el duque del Infantado, había manifestado su disconformidad, e incluso su alarma, ante la reforma tributaria del ministro de Hacienda, Francisco Bergamín. Unamuno, que consideraba la iniciativa «una de las mejores cosas» que había hecho aquel Gobierno, acusaba a los «grandes terratenientes» que integraban la Cámara alta de querer continuar amparándose en el «sacrosanto derecho de usar y abusar de la propiedad». El Senado («covachuela de la cazurra plutocracia» que, de acuerdo con el filósofo vasco, no hacía «sino torpedear todos los proyectos de ley que se proponían aliviar ese y otros problemas de parecida índole») alegaba que «toda nueva molestia creada contra la propiedad», pues de ello trataba la reforma, habría de repercutir en el «retraimiento de los capitales» y el consiguiente estancamiento del mercado inmobiliario y de la vivienda. Pero Unamuno no solo se atrevía a refutar una presunta contracción del capital, sino que, además, proponía alternativas por si tal escenario llegara a darse. Como, por ejemplo, que el Estado proporcionara los fondos necesarios a todo aquel que quisiera comprar y cultivar su propia tierra. «Lo primero que hay que hacer es impedir que haya terrateniente, blasonado o no, que mantenga incultas sus tierras» con el fin de congelar «el tipo general de renta». Y, descendiendo de lo nacional a lo regional, de lo abstracto a lo concreto, concluía que eran «las grandes dehesas de Extremadura y el régimen de la propiedad territorial en ella lo que explica el caso trágico de Las Hurdes. Porque los hurdanos no son sino el producto de ese régimen». De hecho, «podría sostenerse, sin paradoja, que es el Senado el que principalmente ha hecho Las Hurdes. Las de Extremadura y todas las demás Hurdes españolas». Y, «junto a la majestad de la indigencia de Las Hurdes», al filósofo le resultaba «muy chica, muy mezquina, muy miserable, la grandeza de España aprestándose a defenderse de molestias contra la propiedad»⁹.

⁹ M. de Unamuno, «Molestias contra la Grandeza», *El Liberal*, 27 de junio, 1922, pág. 1.

Las reivindicaciones de Unamuno no encontrarían continuidad hasta el advenimiento de la República. *Reparto de tierras* (1934), la novela de César M. Arconada (quien, en fechas próximas, reseñaría la *Tierra sin pan* de Buñuel en las páginas de *Nuestro Cinema*), recogía una de las preocupaciones fundamentales del filósofo vasco desde su mismo título, pero también, ya en su interior, reproducía la imagen de la comarca como Espejo de una entidad mayor. Desde algún pequeño rincón del norte cacereño, en cualquier pueblecito del valle del Tiétar, donde sucedía la acción, alguien diría que toda la Alta Extremadura era, «un poco, unas Hurdes inmensas. El feudalismo, al prolongarse, conduce hasta ahí»¹⁰. Correligionarios de Arconada fueron Antonio Ferres y Armando López Salinas, que, siguiendo los pasos de viajeros-cronistas como Unamuno y Buñuel, pero también los de coetáneos suyos como Cela o Juan Goytisolo, escribieron *Caminando por Las Hurdes*, publicada por Seix-Barral en 1960, como parte de un proyecto más amplio de recorrer y contar España. La ociosidad que exige la condición del *flâneur* que eran Ferres y López Salinas mina, de acuerdo con Sven Birkerts, la ecuación tiempo = dinero en que se basa el sistema laboral tradicional¹¹. Una desocupación aparente que en ciertas épocas y lugares convirtió al caminante en un vago o, incluso, en sospechoso. De ahí que, aún en territorio fronterizo, los habitantes de Las Mestas exigieran a los recién llegados, de los que desconfiaban, una credencial, una suerte de contraseña para poder ingresar en sus tierras. Inaugurando un hábito que guiaría sus pasos a lo largo de todo el libro, al llegar al pueblo los viajeros se habían dirigido a la taberna para comer y tomar aliento. Tres o cuatro hombres entraron detrás de ellos, echaron a los chicos que se amontonaban junto a la puerta y, con una «tibia hostilidad» mal disimulada, les preguntaron si habían venido a ver Las Hurdes. La respuesta de los forasteros de que estaban recorriendo España con el fin de escribir un libro no les apaciguó. A pesar de que, al habitar tierras rayanas, no poseían una conciencia identitaria clara («Las Jurdes son más detrás», diría uno de ellos, «Nuñomoral y Fregosa y el Gasco»), los mesteños querían saber qué tenían de especial los hurdanos. Antonio recordó entonces las palabras de Barcala, el médico de La Alberca, que, con un quiasmo propio, apenas una breve glosa, les había resumido la impresión que la comarca había formado en el ánimo de Miguel de Unamuno. Y, a través del primero, citó al segundo: «los jurdanos tienen que sentirse orgullosos, un escritor dijo que si en todas partes los hombres eran hijos de la tierra, en las Jurdes la tierra era hija de los hombres, los jurdanos la habían hecho puñado a puñado»¹². Como si de un conjuro se tratara, las palabras de Unamuno-Barcala-Antonio diluyeron las sospechas de la tabernera y los hombres de Las Mestas, que ahora les ofrecían vino, pan y manzanas.

¹⁰ C. M. Arconada, *Reparto de tierras*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1988, pág. 154.

¹¹ S. Birkerts, «Walter Benjamin, Flâneur: a Flanerie», *Iowa Review*, 13, 1983, págs. 169-170.

¹² A. Ferres y A. López Salinas, *Caminando por Las Hurdes*, Barcelona, Seix Barral, 1960, pág. 34.

Mediante la repetición de la frase del doctor Barcala, la comarca pasó, por servirnos de los términos que Daniel-Henri Pageaux aplica al caso de la ciudad de Toledo, de las palabras al imaginario¹³. La asociación de Unamuno se erigió así en un *monumento* contra el *trauma*. A partir de su etimología latina, que funde los significados de «monere» (*advertir*), «manere» (*permanecer*), y «momentum» (*momento*), el concepto de monumento podría definirse, de acuerdo con Ladina Bezzola Lambert y Andrea Ochsner, como todo aquel producto cultural (ya sea un edificio, un libro o un cuadro; ya sean prácticas cotidianas, ritos o ceremonias excepcionales) cuya función consiste en reforzar la conciencia de pertenencia a la comunidad devolviendo a sus miembros una imagen de los vínculos que los unen. Otra misión del monumento es gestionar los traumas que obstaculizan la construcción de esa identidad común¹⁴. Así, desde el mismo momento de su invocación y, más tarde, de su escritura en *Caminando por Las Hurdes*, el conjuro unamuniano pronunciado por Antonio se erigió en un monumento verbal a los hurdanos, destinado a cerrar las heridas abiertas por la leyenda, a menudo tan injustamente personificada en la figura de Buñuel. Esa conciencia de poseer una imagen menospreciada en el exterior seguía manifestándose en el recelo de la tabernera y los hombres de Las Mestas. Como contraste, el final del capítulo en que aparecen describe a Armando y Antonio sentados a la orilla del río Ladrillar contemplando la puesta de sol, metáfora del umbral que separaba un mundo que se acababa, el de los viajeros, de otro que empezaba allí, el de los hurdanos, cuya bisagra era la alquería de Las Mestas y, más concretamente, la clave de ingreso que sus habitantes, como nuevos cancerberos, exigían a los visitantes.

BIBLIOGRAFÍA

- BEZZOLA LAMBERT, L. Y OCHSNER, A., «Introduction», *Moment to Monument. The Making and Unmaking of Cultural Significance*, L. Bezzola Lambert y A. Ochsner (eds.), Bielefeld, Transcript Verlag, 2009, págs. 9-15.
- BIRKERTS, S., «Walter Benjamin, Flâneur: a Flanerie», *Iowa Review*, 13, 1983, págs. 164-179.
- FERRES, A. y LÓPEZ SALINAS, A., *Caminando por Las Hurdes*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- M. ARCONADA, C., *Reparto de tierras*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1988 (1.ª edición de 1934).

¹³ D. Pageaux, «Éléments pour une Géosymbolique. Littérature Générale et Comparée et Géographie», *Savoirs et littératures. Literature, the Humanities and the Social Sciences*, J. Bessière (ed.), París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pág. 79.

¹⁴ L. Bezzola Lambert y A. Ochsner, «Introduction», *Moment to Monument. The Making and Unmaking of Cultural Significance*, L. Bezzola Lambert y A. Ochsner (eds.), Bielefeld, Transcript Verlag, 2009, pág. 11.

- PAGEAUX, D., «Éléments pour une Géosymbolique. Littérature Générale et Comparée et Géographie», *Savoirs et littératures. Literature, the Humanities and the Social Sciences*, J. Bessière (ed.), París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, págs. 75-92.
- UNAMUNO, M. de, «Las Hurdes (Notas de un excursionista) I», *Los Lunes de El Imparcial*, 25 de agosto, 1913, pág. 1.
- «Las Hurdes (Notas de un excursionista) II», *Los Lunes de El Imparcial*, 1 de septiembre, 1913, pág. 1.
- «Las Hurdes (Notas de un excursionista) III», *Los Lunes de El Imparcial*, 6 de septiembre, 1913, pág. 1.
- «Las Hurdes (Notas de un excursionista) IV», *Los Lunes de El Imparcial*, 8 de septiembre, 1913, pág. 1.
- «En la Peña de Francia», *Los Lunes de El Imparcial*, 15 de septiembre, 1913, pág. 1.
- «Sobre eso de Las Hurdes», *El Liberal*, 22 de junio, 1922, pág. 1.
- «Molestias contra la Grandeza», *El Liberal*, 27 de junio, 1922, pág. 1.
- «¡Qué bien se está en las Batuecas!», *Ahora*, 23 de octubre, 1934, pág. 5.

CAPÍTULO 49

Llenando de sentido el sinsentido: la transformación del «no lugar» en lugar antropológico en *Los aeronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella* de Julio Cortázar y Carol Dunlop

KAROLINA ZYGMUNT
Universitat de València

¿Qué vamos a descubrir al entrar en un ritmo de camellos después de tantos viajes en avión, metro, tren?

JULIO CORTÁZAR; CAROL DUNLOP

INTRODUCCIÓN: EL TURISMO DE MASAS Y SUS ESPACIOS DE ANONIMATO

Parece claro que hoy en día el turismo, fenómeno omnipresente en el siglo XXI, ha dominado casi por completo la experiencia del viaje y resulta imposible hablar de viajes contemporáneos sin mencionar la incontrolable e imparable maquinaria de la industria turística. Asimismo, comentar este tema implica abordar la cuestión de la inabarcable oferta de experiencias estandarizadas y de una nueva lógica de desplazamiento cuyas características son la masificación y la mercantilización expansiva¹. Al servicio de esta nueva forma de viajar están los múltiples destinos turísticos «creados exclusivamente para el consumo superfluo de actividades de

¹ F. A. Ros, «Tristes tópicos sobre el turista inocente», *Gazeta de Antropología*, 26 (1), 2010, pág. 5.

ocio y recreación»². Junto a estas zonas recreativas, se forman unos grandes espacios de anonimato que el antropólogo francés Marc Augé denomina los *no lugares*. Según él el *no lugar* es la oposición del lugar en el sentido simbólico del lugar antropológico: «si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un *no lugar*»³. Augé comenta las características de este *no lugar* señalando que: «[...] el *no lugar* es lo contrario del lugar, un espacio en el que quien lo atraviesa no puede interpretar nada ni sobre su propia identidad (sobre su relación consigo mismo), ni sobre sus relaciones con los demás»⁴. Según Augé, el mundo actual se caracteriza por la superabundancia de acontecimientos, lo que provoca que el ser humano viva en la época que él llama la *sobremodernidad*, la cual es la responsable de la creación de los *no lugares*. Es en el turismo, muy conforme con el espíritu de la *sobremodernidad*, donde se encuentran los arquetipos de estos espacios de anonimato. Los aeropuertos, las estaciones ferroviarias, las cadenas hoteleras etc. son grandes zonas artificiales, anónimas, indiferentes, creadas para las necesidades de la industria turística.

La autopista parece ser un ejemplo perfecto de este espacio de anonimato, de un lugar de tránsito, una parte molesta pero imprescindible del viaje donde se intenta pasar el mínimo tiempo posible, ya que allí no cabe fascinación ni sorpresa. Moverse por la autopista no es un viaje en sí mismo, es lo que antecede al verdadero destino uniendo el punto de partida con el de la llegada. Viajar por la autopista es un requisito para llegar a los sitios alejados de la misma forma que lo es coger un avión y pasarse largas horas en el aeropuerto.

LOS AUTONAUTAS DE LA COSMOPISTA: JUGANDO A LLENAR DE SENTIDO EL SINSENTIDO

*Autonautas de la cosmopista, dice Julio.
El otro camino, que sin embargo es el mismo.*

JULIO CORTÁZAR; CAROL DUNLOP

Autopista París-Marsella: un recorrido sorprendente y extravagante

No obstante, Julio Cortázar y Carol Dunlop en su texto *Los autonautas de la cosmopista* le dan la vuelta a esta idea de la autopista como un *no lugar*. Esta obra escrita por ambos que relata su viaje por la autopista París-Marsella, realizado

² S. Antón Clavé, «La urbanización turística. De la conquista del viaje a la reestructuración de la ciudad turística», *Documents d'analisi geogràfica*, 32, 1998, pág. 20.

³ M. Augé, *Los «no lugares». Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1994, pág. 83.

⁴ M. Augé, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1998, pág. 89.

entre el 23 de mayo y el 23 de junio de 1982, podría considerarse una especie de crónica de conversión de un *no lugar* en un espacio significativo, el escenario de las experiencias personales e íntimas de los protagonistas.

La visión de la autopista que tiene la pareja antes de empezar su recorrido no se diferencia mucho de la imagen general de este espacio y los mismos protagonistas lo reconocen:

Hasta el verano de 1978, oh pálido e intrépido lector, pertenecíamos los que aquí escriben a esa raza de mortales que toman la autopista por lo que parece ser: una construcción moderna altamente elaborada y que permite a los viajeros encerrados en sus cápsulas de cuatro ruedas recorrer un trayecto fácilmente verificable sobre un mapa y en la mayoría de los casos previsto por adelantado, en un mínimo de tiempo y con un máximo de seguridad⁵.

Por lo tanto para Cortázar y Dunlop la autopista formaba parte del gran paisaje de los *no lugares* de su mundo. No se imaginaban que esta superficie gris y monótona podría llegar a ser la protagonista de su viaje. Con el surgimiento del plan de viaje París-Marsella su visión de este espacio empezó a cambiar. Los protagonistas se dieron cuenta de que justamente las desventajas de la autopista, su anonimato y su función del lugar de paso, la hacen totalmente única. Paradójicamente, la autopista al no ser un escenario habitual del viaje se convierte en un escenario perfecto.

Puesto que de nada vale ir a esconderse en la isla más remota, ya que siempre hay alguien que nos descubre y que sabe, por habernos visto, dónde estamos. En cambio en la autopista, incluso si alguien nos reconoce por casualidad — [...] —, jamás se le ocurrirá imaginar que estamos en la autopista. Muy al contrario, podría servir a nuestra causa y enviar a todos los demonios por una pista falsa: «Los vi a la altura de Macón, seguramente iban a Lyon o a Avignon». ¿Quién podría sospechar que no íbamos a ninguna parte?⁶

Desde sus orígenes el recorrido de la pareja se plantea como un «viaje a ninguna parte» y en este plan está latente la idea de modificar la naturaleza del lugar por el que pasarán: «en este mismo monstruo de la velocidad hacer un crucero de descanso con toda libertad»⁷. Como observa Guzmán Rubio: «lo extravagante del viaje no solo consiste en el destino elegido, sino también en el tiempo que se le dedica; la autopista, símbolo de la velocidad, acaba por convertirse en lo contrario: un símbolo de la lentitud y de la vida pausada y descansada»⁸. Cortá-

⁵ C. Dunlop; J. Cortázar, *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París —Marsella*, Barcelona, Muchnik Editores, 1983, pág. 20.

⁶ *Ibíd.*, pág. 28.

⁷ *Ibíd.*, pág. 28.

⁸ F. A. Guzmán Rubio, «Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX», tesis doctoral dirigida por Tomás Albaladejo Mayordomo y Luis Alburquerque, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pág. 395.

zar y Dunlop cambian la función y el destino de lugares que parecían imponer unas leyes únicas. El hecho de decidir dedicarle tantos valiosos días a recorrer la autopista y centrar todas sus energías en explorar sus paraderos, como si se tratara de tierra remota y desconocida, son un claro ejemplo de la transgresión de las reglas comúnmente aceptadas en los viajes modernos. Parece una especie de happening vital y artístico⁹ y se trata de un plan «tan sencillo como extravagante, tan empírico como irreal»¹⁰. No obstante, esta extravagancia resulta necesaria, ya que tal y como comenta Enric Bou: «los viajes excéntricos y la escritura excéntrica son indispensables para huir de las convenciones de una sociedad rígida, y para poder re-centrar la existencia»¹¹.

La otra autopista: bienvenidos a Parkinglandia

Decidir viajar por la autopista es decidir darle otro valor a una experiencia ya conocida, donde al no poder modificar el paisaje resulta necesario cambiar la manera de vivirlo. Esto da lugar al surgimiento de dos autopistas: la real, entendida como el espacio físico de la carretera y la otra, la verdadera, la que están persiguiendo los protagonistas: «esta autopista paralela que buscamos solo existe acaso en la imaginación de quienes sueñan con ella; pero si existe [...] no solo comporta un espacio físico diferente sino también otro tiempo»¹². Los protagonistas saben que para llegar a esta otra autopista hay que aprender a mirar «con los ojos verdaderamente abiertos». Silvia Alderoqui, siguiendo el concepto de Benjamin, sugiere que Cortázar y Dunlop son capaces de mirar la autopista con «la mirada de la Medusa, cuyo ojo ilumina lo inusual y lo particular con la certeza de que allí hay una clave. La mirada de la Medusa captura lo fugitivo, luego el rigor histórico restituye la espesura a ese detalle microscópico»¹³. Esta nueva forma de ver la autopista, de admirar lo que ni siquiera parece digno de contemplación, da lugar a «la alteración paulatina de la noción usual de autopista, la sustitución de su funcionalidad insípida y casi abstracta por una presencia llena de vida y de riqueza [...] una pieza de teatro que nos fascina y de la que somos los únicos espectadores»¹⁴.

Asimismo, durante su viaje los protagonistas se dan cuenta de que lo que realmente les interesa explorar no es la autopista en sí, la autopista entendida como

⁹ Para más sobre happening en Cortázar véase: J. Peris Blanes, «El happening y la creación de situaciones en dos novelas de Julio Cortázar espacios de liberación y metáfora de la escritura», *Mitologías hoy*, núm.8, 2013, págs. 23-40.

¹⁰ A. García Ramos, «Reseña. *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 13, 1984, pág. 216.

¹¹ E. Bou, «Bienvenidos a ninguna parte, Viajes a no-lugares», *Scrittura plurali e viaggi temporali*, Venecia, 2012, pág. 119.

¹² C. Dunlop; J. Cortázar, ob. cit., pág. 43.

¹³ S. Alderoqui, «Pasajes al patrimonio: el derecho a la herencia», *Dibam*, 2009, disponible en: http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1387.pdf, pág. 6.

¹⁴ C. Dunlop; J. Cortázar, ob. cit., págs.76-77.

‘carretera con calzadas separadas para los dos sentidos de la circulación [...] sin cruces a nivel’¹⁵, sino lo que la rodea, la sucesión constante de los paraderos con sus parkings, los verdaderos escenarios de las vivencias de los protagonistas. Por lo tanto el viaje que realizan no es un trayecto por la carretera sino una aventura en la Parkinglandia. Este recorrido en el que, aparentemente, no cabía sorpresa les revela su gran secreto: lo importante del viaje por autopista no es, como se pensaba al principio, la autopista.

Así, como cada vez parece más claro, nuestra expedición es ante y sobre todo un cabotaje de este archipiélago de parkings. Jamás lo hubiéramos creído antes, porque en el recuerdo de los viajes usuales la autopista era señora y señera. Poco a poco nos convencemos agradablemente de que nuestra expedición deriva, como la de Colón, hacia un resultado totalmente distinto del esperado. El Almirante buscaba las Indias y nosotros Marsella; él encontró las Antillas y nosotros Parkinglandia¹⁶.

De esta forma, el viaje por la autopista es un recorrido sorprendente, donde se descubren verdades jamás pensadas y lo inesperado forma parte de la realidad de los protagonistas, haciendo que su viaje empiece a parecerse a las expediciones antiguas, llenas de aventuras e incertidumbre. Como los grandes viajeros, que conocen las tierras nuevas para apoderarse de ellas, también Cortázar y Dunlop crean su propia cartografía de la autopista. En la época en la que parece que ya no queda nada por descubrir ni conquistar ellos hacen suyo este territorio: «porque esto es un país, cuyas provincias vamos conquistando a razón de dos por día, plantando nuestra roja bandera fafneriana, alzando la cartografía necesaria, verificando la flora y la fauna»¹⁷.

La autopista se convierte en Parkinglandia y esta a su vez en «una tierra de libertad»: «cuanto más avanzamos, mayor parece la libertad de que gozamos»¹⁸. Este sentimiento de libertad viene no solo de la experiencia del viaje¹⁹, sino también de la propia decisión de realizar este trayecto y el hecho de haberlo conseguido a pesar de los siempre presentes obstáculos. Como señala Guzmán Rubio: «el viaje y su sucesiva escritura se convierten también en símbolo de libertad y de lucha contra las menos amenazadoras pero siempre acechantes cotidianidad y banalización de la vida»²⁰.

¹⁵ <http://dle.rae.es/?id=4U9ht5a>

¹⁶ C. Dunlop; J. Cortázar, ob. cit., pág. 108.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 108.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 130.

¹⁹ El viaje asociado al sentimiento de la libertad es una de las matrices de significado de los relatos contemporáneos de viaje. Para más información véase: K. Zygmunt, «La construcción de la experiencia del viaje en la escritura: figuras del escritor viajero contemporáneo», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 2, 2013, págs. 105-136.

²⁰ F. A. Guzmán Rubio, ob. cit., pág. 373.

De alguna manera, probar que podíamos llevar a cabo ese viaje era probarnos que teníamos armas contra lo tenebroso, no solo en sus grandes manifestaciones como la que acababa de dejarnos tan frágiles, sino también en sus expresiones más solapadas, la banalidad de las obligaciones cotidianas, esos compromisos que no significan nada en sí mismos pero que en conjunto alejan cada vez más de ese centro donde cada uno espera vivir su vida. Recibimos la enfermedad de Julio como una advertencia. No vivir su vida en lo que tiene de más real es un crimen, no solo con respecto a uno mismo, sino a los otros²¹.

Por estas razones no se trata de un simple desplazamiento entre París y Marsella. Este viaje representa ya una postura ideológica, una actitud vital de rebeldía y desacuerdo, un himno a los valores de los protagonistas, una idea que «en el curso de los años había alcanzado dimensiones de proyecto esencial, místico»²².

Entre la aventura y la expedición científica

Emprender el viaje por la autopista significa también empezar una gran aventura de la cual Julio y Carol son los únicos protagonistas, ya que entre las masas multitudinarias que recorren este espacio su forma de viajar les hace únicos. El vocabulario que utilizan los protagonistas también es propio de una gran aventura. Se trata de una expedición y ellos son los valientes expedicionarios. En un tono entre serio y jocoso hablan de «almacén de provisiones que asegurará su sobrevivencia entre una y otra misión de socorro»²³, de la persecución por parte de los obreros o de los espías que les siguen constantemente. El propio título de su obra es una clave para entender la manera de vivir la experiencia de la autopista.

Este juego de palabras, tan frecuente en Cortázar, hace hincapié en que lo que recorren los protagonistas no es una autopista conocida, banal y rutinaria entre París y Marsella. El cambio de nombre conlleva la modificación del territorio que se contempla: «cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre»²⁴. Como explica Guzmán Rubio:

El recorrido de los viajeros, que no puede ser más convencional, adquiere dimensiones mucho más amplias gracias al juego de palabras del título: la autopista del Sur (la «cosmopista») se convierte en un espacio extraño y virgen por explorar, ni siquiera a la manera de los inmensos territorios que fueron el escenario de los grandes descubrimientos y exploraciones y de sus sucesivas cró-

²¹ C. Dunlop; J. Cortázar, ob. cit., pág.33.

²² *Ibíd.*, pág. 33.

²³ *Ibíd.*, pág.33.

²⁴ *Ibíd.*, pág.43.

nicas del pasado, sino incluso más allá, fuera de la órbita terrestre, a la manera de los viajes espaciales que entonces, y aún hoy, se encuentran a medio camino entre la realidad y la ciencia ficción. Los viajeros (los astronautas), por su parte, abandonan su aparente rol de meros conductores para convertirse en exploradores de lugares extraños, peligrosos y desconocidos que, más que transitar por una autopista común y corriente, se comportan con el extrañamiento y la curiosidad con que lo harían unos auténticos viajeros espaciales²⁵.

Como se puede ver, el viaje no se plantea solo como una aventura, sino que también es entendido como una expedición científica. Los protagonistas son los exploradores de la autopista, la autopista es su objeto de estudio que tienen que trabajar con todo el rigor científico posible: «pero así como el zoólogo que se adentra en el reino de los insectos no puede considerarse un verdadero científico si descarta de sus estudios a todos aquellos insectos que le repugnan, de la misma manera nosotros debíamos lanzarnos a la autopista con nuestros ojos de exploradores tan prontos a sondear lo que tuviera de malo como de bueno»²⁶. La pareja afirma que quiere extraer «un conocimiento sólido» de todos los paraderos por lo que decide vivir por lo menos algunas horas en cada uno de ellos. La forma de escribir su diario de ruta, con el predominio de frases cortas, a veces solo con palabras clave, recuerda los textos científicos. Aunque los protagonistas hablan constantemente de sus «obligaciones científicas», tal y como comenta Osuna Barriga «Cortázar y Dunlop no necesitan y no desean anticipar el tipo de información que van a recolectar, ni lo que van a hacer con ella; se lanzan a la exploración de un entorno utilitario y fútil de experiencias impredecibles»²⁷. Asimismo, quedan sin aclarar muchos otros aspectos de su trabajo (la forma, dimensión y soporte de su texto) lo que «resulta inaceptable en un proyecto de investigación científica, pero para el proceso particular de esa creación artística es vital»²⁸.

*La nueva autopista: el lugar domesticado, el escenario de amor
y la creadora de sentidos*

Sorprendentemente, aunque los protagonistas huyen de lo cotidiano se van dando cuenta de que la autopista empieza a formar parte de su cotidianidad. Se trata ya de un lugar domesticado, donde se sienten exhaustos y fatigados, pero felices y donde pueden exclamar una y otra vez «— ¡Qué bien estamos aquí!»²⁹.

²⁵ F. A. Guzmán Rubio, ob. cit. pág. 380.

²⁶ C. Dunlop; J. Cortázar, ob. cit., pág.29.

²⁷ J. G. Osuna Barriga, «Un viaje a ninguna parte: la investigación-creación como vehículo de validación institucional de la producción artística», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, núm. 7 (1), 2012, pág. 6.

²⁸ *Ibid.*, pág. 6.

²⁹ C. Dunlop; J. Cortázar, ob. cit., págs.127.

Entre la autopista y sus exploradores nace un vínculo de mutuo cariño que los protagonistas comparan incluso con una relación amorosa:

[...] esta otra autopista que poco a poco nos deja penetrar en sus secretos, tomándonos cariño como se lo vamos tomando nosotros a ella, y así con poco ruido y sin violencia entramos en posesión de sus caminos, senderos y lugares recónditos, y eso se asemeja al hecho de ir poseyendo a un ser amado en la cama, con caricias y miradas y murmullos [...] Así con la autopista: sabemos que en muchos aspectos no es lo que pensábamos antes³⁰.

El vínculo con la autopista resulta cercano e íntimo, de la misma forma que lo son las relaciones entre los protagonistas. No sin razón Pellicer habla de este viaje como la celebración del amor³¹. Martha Canfield hablando de Cortázar y Dunlop comenta que «el tipo de relación que mantenían y que alguna manera se vuelve de dominio público a través de los libros que publicaran juntos, se podría definir sustancialmente con una fórmula: un feliz y gozoso jugar juntos»³². El viaje por la autopista es justo este «feliz y gozoso jugar juntos».

La autopista es el testigo y el escenario de lo personal e íntimo, empieza a formar parte del mundo de los encuentros amorosos. El lenguaje de la autopista y el de la pareja se entremezclan dando lugar a un único discurso: «la autopista soy yo, tú, nosotros, y cuando tu lengua busca la mía y se desarrolla, caracol en el caracol, [...], larga cinta de asfalto caliente y también yo caracol...»³³. La autopista es una forma de entender mejor la relación de pareja, permite a los protagonistas observar el vínculo emocional y sensual que les une y disfrutar de él al margen del espacio y tiempo, como cuando Julio dedica varias líneas a describir la forma de dormir de Carol. Por lo tanto, los paraderos constituyen un escenario donde se entremezcla lo sacro y lo profano, la cotidianidad y lo extraordinario, el ruido de los coches con la poesía y el amor.

La autopista un río rosa, sobre el cual flota una bruma violeta apenas perceptible, y los autos y los camiones pasan como fantasmas [...] Extraño silencio lleno de murmullos, roto de tiempo en tiempo por el arrancar de un camión, por los frenos estrepitosos de un tren, silencio hecho de sonidos y rumores y cuya existencia —de la que participa cada uno de nuestros gestos— nos confirma de algún modo que estamos ahí donde creemos estar, que el objetivo del viaje ha sido alcanzado, y solo nos queda por decirnos, con esa sonrisa que acaso sin saberlo significa que darás otro paso adelante y que me encontraré de nuevo en

³⁰ *Ibíd.*, págs. 103-104.

³¹ R. Pellicer, «Parodia y paradero: *Los autonautas de la cosmopista* de Julio Cortázar y Carol Dunlop», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 17, 2004, pág. 41.

³² Canfield, M., «Invencción del Cronopio: de la fantasía onírica a la fantasía literaria», *Cuadernos de Literatura*, 9 (18), 2005, pág. 55.

³³ C. Dunlop; J. Cortázar, *ob. cit.*, págs. 247.

tus brazos, que ese objetivo que no es más fijo que los paraderos, que el mundo o las estrellas, lo estamos viviendo con una naturalidad cada día mayor³⁴.

Asimismo, la observación de la autopista les lleva a los protagonistas a las reflexiones, podría decirse, existenciales: «la autopista no es una línea recta sino una espiral, nuestras dos vidas también espirales, y el vértigo de esas líneas que se cruzan, en el mosaico de los círculos y tangentes, paralelas e intersecciones»³⁵. También los paraderos le ayudan al sujeto a definirse a sí mismo:

Me despego del paradero, más alada que un personaje de Chagall; soy esa montaña allá lejos, bebo el azul de esos árboles que apenas pueden distinguirse como entidades precisas, resbalo a lo largo de la cantera allá a lo lejos, y siempre en el paradero y siempre inmóvil, la ronda continúa hasta el vértigo, ese vértigo que da en algunos raros momentos de la vida la visión de 360 grados que se aniquila y se crea al mismo tiempo³⁶.

Tal y como comentó Alazraki sorprende el gran poder de esta cinta de asfalto, que representa la tecnología más deshumanizada, de convertirse en una ruta de reencuentro de lo humano³⁷.

La autopista no es solamente el espacio de autoexploración, funciona también como creadora de sentidos. En el paradero de Beaune-Taill el museo de Arqueódromo le recuerda a Cortázar los libros que había leído de niño, le hace pensar sobre la historia y la lectura, así como su relación con estas dos realidades. También la, al principio poco significativa, observación de las alondras le recuerda su infancia y le hace reflexionar sobre el viaje que están realizando y sobre ellos mismos en este recorrido.

No importa, son alondras, y este es el único paradero de la autopista con alondras, reserva elegida por ellas porque el cielo es alto y ancho, y tal vez porque un día íbamos a llegar nosotros para celebrarlas y las alondras no son otra cosa que eso, celebración incesante, como lo somos nosotros a nuestra manera más oscura, con palabras que también quisieran ser música, ser alondras³⁸.

La autopista es creadora de imágenes que además tiene su propia música, les ofrece a sus exploradores un cóctel de emociones, sensaciones e impresiones que les embriaga y convierte su viaje en «una interminable fiesta de la vida»³⁹. Los 33 días de recorrer este espacio resultan ser 33 días de «avance en la felicidad y en el amor del que salimos tan colmados que nada, después, incluso

³⁴ *Ibíd.*, págs. 218-219.

³⁵ *Ibíd.*, pág. 219.

³⁶ C. Dunlop; J. Cortázar, *ob. cit.*, pág.154.

³⁷ J. Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, pág.284.

³⁸ C. Dunlop; J. Cortázar, *ob. cit.*, pág.255.

³⁹ *Ibíd.*, pág. 153.

viajes admirables y horas de perfecta armonía, pudo superar ese mes fuera del tiempo, ese mes interior donde supimos por primera y última vez lo que era la felicidad absoluta»⁴⁰.

CONCLUSIONES

*Parkinglandia es bella; es nuestra,
somos libres en ella y la amamos*

JULIO CORTÁZAR; CAROL DUNLOP

Como se ha comentado repetidas veces en las páginas de *Autonautas de la cosmopista* «los parkings no son otra cosa que el vacío con decorado. Hay que saber llenarlos»⁴¹. Cortázar y Dunlop consiguen llenar de sentido este aparente sinsentido de la autopista y convierten un lugar de anonimato en un espacio de experimentación y autoconocimiento. Descubren que la Parkinglandia es hermosa, afirmación que inicialmente podría parecer un oxímoron y encuentran la respuesta para su gran pregunta inicial: «¿qué vamos a descubrir al entrar en un ritmo de camellos después de tantos viajes en avión, metro, tren?»

Comprendimos que a nuestra manera habíamos hecho un acto Zen, habíamos buscado el Graal, habíamos divisado las cúpulas de oro de la Orplid. Y que todo eso se había dado precisamente porque no lo habíamos pensado ni buscado ni propuesto, porque el amor y la alegría nos colmaban demasiado para dejar paso a una ansiedad de búsqueda. Nos habíamos encontrado a nosotros mismos y eso era nuestro Graal sobre la tierra⁴².

Asimismo, Cortázar y Dunlop, al considerar la autopista el destino del viaje más maravilloso y una experiencia única, le dan la vuelta a las reglas del juego impuestas por el turismo actual, se ríen de ellas, las burlan, estableciendo de esta manera las propias normas para jugar el juego más fascinante de vida, viaje y amor.

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, J., *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.
ALDEROQUI, S., «Pasajes al patrimonio: el derecho a la herencia», *Dibam*, 2009, disponible en: http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1387.pdf

⁴⁰ *Ibíd.*, págs. 305-306.

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 115.

⁴² *Ibíd.*, pág. 306.

- ANTÓN CLAVÉ, S. «La urbanización turística. De la conquista del viaje a la reestructuración de la ciudad turística», *Documents d'anàlisi geogràfica*, 32, 1998, págs. 17-43.
- AUGÉ, M., *Los «no lugares». Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1994.
- *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1998.
- BOU, E., «Bienvenidos a ninguna parte, Viajes a no-lugares», *Scritture plurali e viaggi temporali*, Venecia, 2012, págs. 111-136.
- CANFIELD, M., «Invención del Cronopio: de la fantasía onírica a la fantasía literaria», *Cuadernos de Literatura*, 9 (18), 2005, págs. 50-60.
- DUNLOP, C.; CORTÁZAR J., *Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*, Barcelona, Muchnik Editores, 1983.
- GARCÍA RAMOS, A., «Reseña. Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 13, 1984, págs. 216-220.
- GUZMÁN RUBIO, F. A., «Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX», tesis doctoral dirigida por Tomás Albaladejo Mayordomo y Luis Alburquerque, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- OSUNA BARRIGA, J. G., «Un viaje a ninguna parte: la investigación-creación como vehículo de validación institucional de la producción artística», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, núm. 7 (1), 2012, págs. 5-9.
- PELLICER, R., «Parodia y paradero: Los astronautas de la cosmopista de Julio Cortázar y Carol Dunlop», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 17, 2004, págs. 33-47.
- PERIS BLANES, J., «El happening y la creación de situaciones en dos novelas de Julio Cortázar espacios de liberación y metáfora de la escritura», *Mitologías hoy*, núm.8, 2013, págs. 23-40.
- ROS, F. A., «Tristes tópicos sobre el turista inocente», *Gazeta de Antropología*, 26 (1), 2010, págs.1-11.
- ZYGMUNT, K., «La construcción de la experiencia del viaje en la escritura: figuras del escritor viajero contemporáneo», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 2, 2013, págs. 105-136.

CAPÍTULO 50

Música y espacio figurado en Felisberto Hernández y Daniel Moyano: una poética de lo intangible

FERRAN RIESGO MARTÍNEZ
Universidad de Alicante

En la introducción a su libro de 1993, *Inteligencia y espacio*, el intelectual uruguayo Arturo Ardao hablaba del ascenso del «pensar filosófico espacialista, o espacialismo» a lo largo del siglo xx, un fenómeno que no consideraba una escuela, «ni siquiera un movimiento, sino solo una actitud [...]», una distinta óptica de la relación, por un lado, entre el espacio y el tiempo, y por otro, entre el espacio y el hombre»¹. Aunque nunca use el término, Ardao estaba dando cuenta de ese fenómeno crítico que fue una tendencia creciente a partir del medio siglo, y dominante en muchos ámbitos desde los años 80: el llamado *Spatial Turn* o «giro espacial», en castellano. Esta poderosa corriente, en la que se inscriben hitos del pensamiento académico como los estudios simbólicos de Gaston Bachelard, la poética del imaginario de Gilbert Durand o la metodología de la geocrítica, desarrollada por Bertrand Westphal, no se restringe al análisis literario o estético, antes bien, se ha convertido en una manera global de interpretar realidades, y ha superado con creces ese estado de «ni siquiera un movimiento» que le atribuía Ardao en el 93. El comentario que sigue se

¹ A. Ardao, *Espacio e inteligencia*, Montevideo, FCU / Biblioteca de Marcha, 1993, pág. 7. Para este trabajo también se han tenido en cuenta las siguientes referencias: F. Aínsa, *Espacio literario y fronteras de la identidad*, San José, Universidad de Costa Rica, 2005; C. Corona Martínez, *Literatura y música: confluencias en la obra de Daniel Moyano*, Córdoba (Argentina), Universitas / Editorial Científica Universitaria, 2005; J. P. Díaz, *Felisberto Hernández. Su vida y obra*, Montevideo, Planeta, 2000.

fundamenta en algunos de los postulados que ha generado esta disciplina, aún en desarrollo, pero incorpora al análisis de los textos la dimensión musical, de una importancia capital en las obras de Moyano y Hernández.

En *Tierras de la memoria* (publ. post. 1965), el uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964) narra en primera persona el viaje en tren de un pianista que ha perdido su trabajo en una orquesta de café, y marcha a la ciudad de Mendoza, en el noroeste de Argentina (a unos 1.300 km de Montevideo), tras la promesa de un empleo similar. El trayecto sirve como pretexto al narrador, correlato biográfico del escritor, para abismarse en el recuerdo y contar una jornada anterior, con numerosas digresiones hacia zonas más lejanas de su biografía: otro trayecto a Mendoza, esta vez a pie y en su etapa adolescente, que se presenta como una suerte de viaje iniciático hacia la intimidad. Se configura así una prefiguración del narrador adulto, quien también busca a menudo abstraerse de la cotidianeidad fastidiosa que le rodea recurriendo a la música y a la introspección.

El *Libro de navíos y borrascas* (1983), de Daniel Moyano (1930-1992), propone un desarrollo narrativo parecido: el protagonista, el intelectual y violinista Rolando —también correlato del autor—, relata su viaje a bordo del *Cristoforo Colombo*, un barco italiano² que cubre el trayecto Buenos Aires-Barcelona con un pasaje formado mayoritariamente por refugiados de las dictaduras argentina y uruguayas; en la vida de Daniel Moyano este viaje comenzó el 24 de mayo de 1976. La voz que narra esta novela, más extensa que *Tierras de la memoria*, también se caracteriza por las abundantes digresiones y analepsis y, en general, oscila entre la crónica del viaje, el memorialismo y la especulación sobre el futuro. La tendencia del discurso a la evasión es constante: se incluyen historias interpoladas (a veces de una longitud considerable, como la de la hija del guardafaro), y de continuo se desplaza el foco narrativo a los personajes secundarios, aunque la mirada y la escritura son siempre los de Rolando.

Ni la asociación de estas novelas, ni su disposición como crónicas de viajes (excéntricas, eso sí), ni las similitudes entre sus autores y protagonistas son casuales, pues Hernández y Moyano ejercieron como músicos profesionales durante años. Si bien el primero nunca conoció el exilio político, y acabó escorándose hacia un anticomunismo muy alejado del ideario izquierdista de Moyano, comparte con el argentino la vivencia del músico viajero, casi ambulante: trabajó como pianista de cine mudo, tocó en cafés y en residencias particulares, pero, lo que para el caso es más relevante, se extenuó en repetidas giras por las provincias de Argentina y Uruguay como pianista solista, o en compañía del poeta Yamandú Rodríguez. Los esfuerzos de Hernández por subsistir como músico «serio», que se alargaron hasta 1940, hablan de una vida

² El *Cristoforo Colombo* existió realmente. Con bandera italiana, el transatlántico fue botado en 1953 y desmantelado en Taiwan en 1982; entre 1973 y 1977 cubrió el trayecto entre Génova y Buenos Aires, con escalas en Barcelona, Río de Janeiro y Montevideo, tras lo cual pasó a fungir de hotel flotante en Puerto Ordaz, Venezuela, hasta 1981.

ingrata y llena de desengaños, («una vida de tipo sentado en la cama de una pensión esperando que llegue la hora del concierto», en palabras de Marcos Abal³), como queda patente en una carta del autor a Lorenzo Destoc, donde relata la pugna para lograr que los caciques del casino le pagaran un concierto en Chivilcoy, una ciudad argentina de provincia:

A la noche reacción y la batalla más grande que he librado en mi vida. Fue junto a un billar, no me hicieron sentar para no perder tiempo y despachar pronto. Exposición de argumentos, soluciones, llamado a la cultura: todo negado. Insistencia, brazos cruzados. Silencios terribles. Yo, sudores fríos, pensamiento en mi propósito de lucha, familia, amigos y compañeros de pieza... Nueva embestida, nuevo fracaso; tratar de que no se vayan del billar⁴.

La narración continúa hasta que un rico de la villa decide desembolsar una cantidad simbólica. Daniel Moyano conoció experiencias parecidas durante sus años como miembro del Cuarteto de Cuerdas (más adelante Orquesta de Cámara) del Conservatorio Provincial, con el que realizó muchos conciertos por la Argentina rural, especialmente en la provincia de La Rioja. El tono discursivo de estas experiencias, cuando las recupera en su narrativa breve, es más amable y optimista que el de Hernández. Además, el viaje principal de su vida fue el que se narra en el *Libro de navíos y borrascas*, y no tuvo trayecto de vuelta.

Sea como sea, ambos autores conocieron los modos diversos de la distancia y la desubicación espacial y social forzada (habría que considerar también el año que Hernández pasó en París, intentando asegurarse un lugar en la escena literaria europea); ambos se encontraron a menudo, literalmente, fuera de lugar. Tampoco es casual, por ello, que los viajes de ambas novelas comiencen con un trauma y un desarraigo. La acción del *Libro de navíos*, tras un preámbulo expositivo, se inicia con Rolando limpiando su violín, al que llama «el *Gryga*» (por su lutier) en el porche de su casa riojana, a la sombra de una parra, en una escena de un bucolismo exacerbado. Un excursus sobre las virtudes y cuidados del instrumento es bruscamente interrumpido por los agentes golpistas, que detienen a Rolando y se lo llevan con tanta prisa que no tiene tiempo de guardar el *Gryga* en la caja: «¿Rolando? Sí. Me llevaban, sabían mi nombre, eran tres [...]. El violincito, colgado de la parra para que tomara un sol modesto, se me fue alejando. Lo quieto era yo y era el violín lo que se iba»⁵. El violín se convertirá, de aquí en adelante, en un símbolo de todo lo perdido en el presidio y el exilio: la tierra, la música, la voz propia. El narrador sabe que no va a regresar.

³ M. Abal, «Apariciones y desapariciones de Felisberto Hernández», *Jot Down Magazine*, 2011, <http://www.jotdown.es/2011/11/apariciones-y-desapariciones-de-felisberto-hernandez>, (consultado el 08-09-2016).

⁴ F. Hernández, *Cartas y partituras*, D. Morena (ed.), Montevideo, Paréntesis, 2016, pág. 57.

⁵ D. Moyano, *Libro de navíos y borrascas*, Gijón, Noega, 1984, pág. 11.

En el caso de *Tierras de la memoria*, el trauma es más liviano; en la narrativa de Hernández no hay grandes tragedias: hay pequeñas tragedias vividas con gran intensidad, y tragedias de cierta envergadura soslayadas en la ligereza del relato. Al inicio de la novela el pianista ha acudido a la estación acompañado de su padre, y en el andén conoce a su compañero de viaje, el bandoneonista de su futura orquestina, un tipo detestable que se autodenomina «el mandolión». Refiriéndose al padre, escribe:

Al principio de la conversación yo había tenido cuidado de que él no viera los alargados y débiles filamentos de la melaza que yo sentía al irme despegando de Montevideo. Me mareaba la angustia, el ruido del ferrocarril, los grises de las casas rayados por la velocidad en la plaza de la ventanilla y el pensamiento de lo que dejaba en Montevideo: mi mujer, que estaba en mitad de una larga espera⁶.

Ambas experiencias muestran el centro del trauma como un problema de espacios, de desplazamientos forzados fuera del lugar propio. En su estudio *Espacio y novela*, Ricardo Gullón propone algunas claves que atañen no solo a la importancia del espacio en la novela, sino también a la idea de la novela considerada como viaje:

La novela crea un espacio —mítico, acaso, como el del viaje puede serlo— o lo inventa, como en la novela fantástica, o en la *Comedia* del Dante, para instalar en él una metáfora (viaje = vida = busca, descenso a los infiernos) genuinamente reveladora, como toda metáfora debe serlo. La Biblioteca y el Laberinto, de Borges, y la Niebla, de Unamuno, son espacios que se confunden e identifican con la metáfora que nace con ellos y los explica. Espacios-metáfora, autosuficientes en su reducción del todo a la imagen⁷.

En las dos novelas las metáforas de la vida como viaje y del viaje forzado como metáfora de una vida en fuga se retroalimentan. Algo más adelante, siguiendo este hilo, Gullón hablaba de «la disolución del ser en el espacio» como uno de los fenómenos comunes en la novela contemporánea, una idea que Robert T. Tally desarrolla por su cuenta en *Spatiality*: tomando de Lukács la noción de *transcendental homelessness*, cuya traducción mejor tal vez sea «desarraigo trascendental», Tally propone una asociación de conceptos que debieran explicar el sentir particular del ser humano en la espacialidad física, pero también figurada, de la posmodernidad. Una etiqueta que epocalmente explica mejor a Moyano que a Hernández, pero a nivel exegético encuadra perfectamente a los narradores hernandianos. Tally vincula el existencialismo de raíz sartreana

⁶ F. Hernández, *Tierras de la memoria*, en *Narrativa Completa*, J. Monteleone (ed.), Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015, pág. 238.

⁷ R. Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, pág. 9.

con el *Angst* que definió Heidegger como, esencialmente, un sentimiento de «no sentirse en casa (en el hogar) en el mundo»; la relación con su concepto del *Dasein* es casi automática. El ovillo conceptual, complejo pero muy sugerente, queda completo con el hilo, iniciado por Freud, de lo siniestro: como sabemos, la expresión original en alemán es *Das Unheimliche*, del adjetivo *unheimlich*, que se opone a *heimlich*, una de cuyas posibles traducciones (apuntada por Freud mismo) sería «familiar», incluso «hogareño»⁸.

Gullón, por su parte, apunta que los espacios vitales que identificamos tienen «un detrás y un delante»; así, el «detrás» estaría formado por la historia (individual y colectiva), «que no es tan solo tiempo sino tejido en que se inserta la existencia; el delante, expectativa hacia el futuro, posibilidad de un cambio en el estar asociado a una paralela variación en el ser»⁹. Los narradores-personaje de las novelas que nos ocupan transitan de continuo por ese sentimiento de «sinhogaridad», y revisan obsesivamente su historia: los viajes físicos que realizan, que obviamente los conducen a un «delante» geográfico, los abocan también a esa posibilidad de cambio. El análisis de sí mismos, que tiene lugar tanto hacia el presente como hacia el pasado, siempre se detiene ante las posibilidades del futuro. Rolando escribe: «nos agarró un oleaje histórico, hermanito, de aquí a que el envión llegue a alguna costa y luego vuelva para adentro en el movimiento del mar, que es olvidadizo y tiene otros relojes, va a pasar un tiempo que está por encima de diagnósticos y abarca muertes y nacimientos»¹⁰. El narrador de Hernández, en cambio, ignora esas posibilidades, y si hay una personificación de ese tiempo por llegar es el infame «Mandolión» que lo importuna durante todo el viaje. Rolando opta por lo contrario: divaga y abre un abanico de posibles yoes futuros, de «variaciones del ser» que tan pronto lo encuentran solo y arruinado en Madrid como emparejado con la ilusoria Nieves, sobrina del cocinero del barco, con la que decide que para dentro de unos años ya habrá tenido un hijo.

Tally, en su ensayo, explica partiendo de Sartre esta necesidad de autofabulación, sea a través de la introspección hernandiana o de la producción de futuribles de Rolando:

One must have the freedom to create one's own meaningful existence, establishing a sense of place and purpose in the world, via a project in which the individual subject orchestrates the elements or aspects of life in some meaningful way [...]; Sartre's answer is that we create meaning or give shape to our existence through our projects. In the anxiety that causes one to feel disoriented or lost, one has the freedom to project a kind of schematic representation of the world and one's place in it¹¹.

⁸ R. T. Tally, *Spatiality*, Londres / Nueva York, Routledge, 2013, págs. 55 y ss.

⁹ R. Gullón, ob. cit., pág. 21.

¹⁰ D. Moyano, ob. cit., pág. 37.

¹¹ R.T. Tally, ob. cit., págs. 65-66.

Con intención similar Rolando dice lo siguiente acerca del *Cristoforo Colombo*:

Arca para guardar virtualidades, objetos en proceso de génesis que hay que alimentar con el deseo hasta que crezcan, y volcarlos después en la realidad que nos imponen, aunque más no sea para enrarecerla. Ficción contra ficción, algo parecido a acoplar palabras propias a las del interrogador, para descolocarlo y hablar de igual a igual. Un barco para asegurar la existencia precaria de las virtualidades¹².

En la novela de Hernández el individuo y su mundo interior son la única barrera que se interpone entre el desamparo del yo y su integridad, su perduración; lo hostil es el afuera. En Moyano, como se puede ver, el territorio seguro expande sus límites y queda periclitado al espacio del barco y el resto de refugiados. En esta dinámica en la que el viaje es un hecho traumático pero el destino una alternativa esperanzadora, el medio por el que se desplazan, el mar, deviene también un espacio hostil, planteamiento que resulta evidente en la historia del guardafaro. Ya Bachelard, en *El agua y los sueños* (1ª ed. 1942) cuestionaba la validez onírica del mar, sosteniendo que «el agua del mar es un agua inhumana, que falta al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir *directamente* a los hombres»¹³; las cursivas son suyas. Esta percepción del mar como ente y espacio hostil radicaliza el sentimiento de «sinhogaridad» propuesto por Tally, pero, además, el inconsciente marítimo que define Bachelard «es un inconsciente *hablado*, un inconsciente que se dispersa en relatos de aventuras, un inconsciente que no duerme. Por lo tanto, enseguida pierde sus fuerza oníricas»¹⁴. Para Rolando el mar, el espacio global en que se mueve, no puede sugerir proyecciones autónomas ni positivas; el único creador capaz es el propio individuo.

¿Cuándo entra en juego la música en los sistemas de defensa que los narradores / protagonistas necesitan en sus viajes? En el caso de Rolando funciona a varios niveles. En primer lugar, su relación con la música es algo que el trauma del destierro no ha podido eliminar. Cuando ya navegan mar adentro el viajero rememora: «a mil doscientos kilómetros de aquí está lloviendo sobre el *Gryga...*»; sigue un largo y hermoso pasaje sobre su violín y su vínculo con él. Además, enfrentado al reto de narrar ese trauma, el escritor se cuestiona:

[Quizás] a esta altura final del segundo milenio y la destrucción de casi todo no valga realmente la pena contar nada, para qué. Más práctico y menos duro sería intentar una canción, una vidala o baguala o qué se yo, algo que

¹² D. Moyano, ob. cit., pág. 61.

¹³ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Madrid, FCE, 1994, pág. 250.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 251.

en vez de meterte más en el mundo te saque de él. Una canción como una tregua. Y con cuatro estrofas todo dicho, como en la vidala¹⁵.

Por su parte, el correlato de Hernández, de cara a sus recuerdos, sugiere también esa capacidad de la música para compartimentar la realidad y establecer «treguas» con ella; rememora uno de los primeros conciertos a los que asistió de niño, en el que se sentía vivamente incómodo y azorado, y escribe:

Llegado el momento de oír música, por más prevenidos que estuviéramos, el arte invitaría a aflojar los frenos de la autocrítica, se produciría como una convencional libertad de relacionar el sentimiento del arte con nuestra historia sentimental y se permitiría y se justificaría la distensión de nuestros músculos y el abandono de nuestra conciencia [...]. El que observara los momentos en que se pasara al estado provocado por el arte, vería cómo naturalmente se iban esfumando poco a poco los límites en que se vivía un rato antes¹⁶.

En la narración de Moyano también hay un concierto, un recital de guitarra que se organiza sobre la cubierta del barco; Rolando abre un largo paréntesis para contar la historia de la guitarra de Fede, como hizo antes con su violín, mientras aquel toca canciones tradicionales del norte —sobre todo vidalas—, que le permiten volver a abstraerse de la realidad del viaje. No solo eso: el narrador ya había declarado en las primeras páginas el dominio de la música sobre el lenguaje: «no sé si va a salir. Lo mío es la música, antes que las palabras. Para mí todo este asunto de tener que salir del país comenzó cuando estaba lustrando mi violín bajo la parra, allá en el norte, distraído, lustrando como quien canta o lee, y llegaron ellos»¹⁷.

Con todo, la apelación definitiva al poder de la música viene más adelante. Comienza como un juego, mientras especula sobre su hipotético hijo en España. En caso de que vinieran a llevárselo, como a él cuando estaba limpiando el violín, ¿cómo ocultarlo de los captores? Rolando juzga que lo mejor sería darle un nombre musical en lugar de un nombre hablado, y comienza a proponer variaciones, en fragmentos de partituras, difíciles de tocar o, en cualquier caso, imposibles de pronunciar salvo para los conocedores del secreto. En las páginas de la novela se reproducen las ideas musicales (véase Imagen 1 y 2).

El narrador creado por Hernández describía en *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), la huida del mundo tangible en pos de una pieza de música: «yo no quería salir de casa [...]. Había empezado a desencadenar furia a favor —o contra— del *Carnaval* de Schumann y me había prendido de él con todas mis fuerzas»¹⁸; la naturaleza de la música reificada cambia, y pasa de ser un objeto

¹⁵ D. Moyano, ob. cit., pág. 12.

¹⁶ F. Hernández, *Por los tiempos de Clemente Colling*, en *Narrativa completa...*, ob. cit., págs. 180-181.

¹⁷ D. Moyano, ob. cit., pág. 11.

¹⁸ F. Hernández, ob. cit., pág. 194.

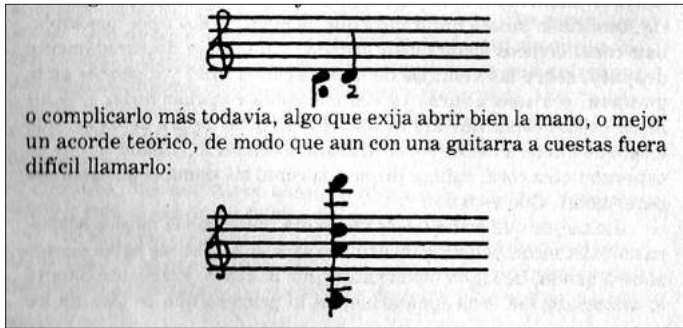


Figura 1

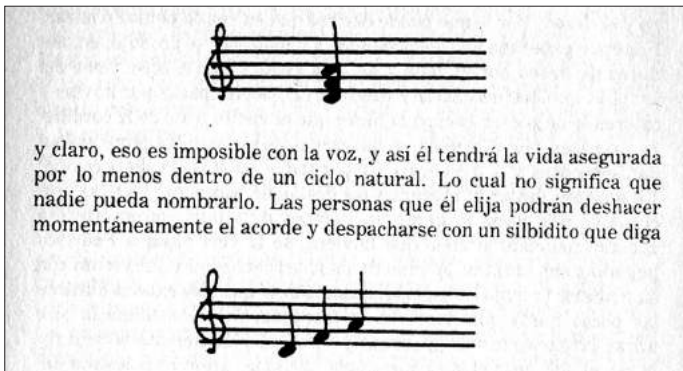


Figura 2

al que aferrarse a ser un recinto en el que se puede entrar: «la noche antes había revuelto en él las manos, la cabeza y toda el alma hasta muy tarde». Algo similar sucede con el relato «Mi cuarto en el hotel», anterior, donde leemos: «había pensado cosas que me parecía que me agrandaban el espíritu, las paredes y las cosas me daban la sensación de estar saturadas de aquellas cosas, como si fueran las maderas de un instrumento viejo en el que hubiera tocado muchos años»¹⁹.

Es evidente que el recurso del arte como evasión de un cronotopo impuesto no es nada nuevo en la literatura, pero sí es llamativa la sinergia entre música y palabra que hay en estos relatos. Una vivencia tan intensa de la música resulta

¹⁹ F. Hernández, «Mi cuarto en el hotel», *Ibíd.*, pág. 530. No todas las obras de Hernández tienen un narrador común (*Las hortensias*, *Libro sin tapas* y algunas otras no lo tienen) ni es irrefutable que algunas lo tengan, pero está mayoritariamente establecido que muchos relatos breves, y especialmente las novelas cortas de la «trilogía de la memoria» (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*) comparten el mismo narrador en primera persona, ya que referencias, sucesos y detalles biográficos coinciden.

natural, al cabo, en dos autores que pasaron toda su vida intelectual divididos entre música y letras, y que tantas veces, por razones diferentes cada uno, necesitaron inventar refugios y pensar vías de fuga a las que solo ellos pudieran acceder.

En *Spatiality*, Tally sugiere que, en este nuevo enfoque de la literatura como un fenómeno esencialmente espacial, si los libros actúan como y se leen como mapas, los escritores devienen cartógrafos de los mundos a los que dan lugar, y los lectores deben leer como leería un geógrafo. Esta analogía cuadra especialmente bien para con estas dos novelas, dado que en el fondo ambas consisten en dos narradores que dibujan mundos propios mientras son llevados a destinos que no deseaban en el mundo real. Para encajar aún mejor con la idea de un mapa o planisferio, el mundo creado termina donde termina el mapa, especialmente si el mapa es una esfera. *Tierras de la memoria* y *Libro de navíos y borrascas* presentan una estructura absolutamente circular: ambas son discursos enunciados en el desplazamiento, ambas empiezan y terminan cuando lo hace el viaje, y ambas empiezan y terminan con los mismos elementos narratológicos. Cuando el mapa dibujado por el autor, el mundo particular por el que nos ofrece transitar, choca con el mundo real, el discurso de lo imaginado dentro de la narración choca, inevitablemente, con el discurso de lo narrado, y por eso las dos historias acaban con absoluta brusquedad cuando acaban los desplazamientos. El pianista de Felisberto Hernández sigue sentado en el tren, molesto con su compañero de viaje, y describe su «despertar» con una intensidad inusitada: «después de haber dado el grito que hizo derrumbar las paredes del sueño y me dejó con los ojos abiertos en plena noche, seguí revolviendo los escombros para ver de dónde había salido el grito»²⁰; los «escombros» forman parte de las «tierras de la memoria» que ha recorrido durante el viaje. Solo el último párrafo de la novela sucede fuera del tren. El Rolando de Moyano, recién desembarcado en el puerto de Barcelona, escribe: «Íbamos sobre un mapa que no habíamos dibujado nunca en el cuaderno, con una idea muy vaga de sus contornos». El anciano que le acompaña en el taxi le pregunta: «¿Usted cree que volveremos pronto?». «Justo a tiempo para podar la viña»²¹, contesta Rolando. Su último pensamiento en la novela es para la parra donde había quedado colgando el violín.

Los dos narradores describen mundos donde la realidad necesita ser mantenida a raya, necesita ser reimaginada por los sujetos que la transitan, y los dos cuentan viajes donde los anclajes con el origen geográfico y personal de cada uno necesitan ser invocados y reafirmados cuando hay ocasión. La propia individualidad y la dimensión de lo musical como expresión y salvaguarda de la misma actúan como pasajes seguros hasta el final de estos viajes, y, en cierto sentido, también como pasajes de vuelta. La decisión autoral de desafiar la linealidad temporal y la coherencia espacial forzada por ellos mismos resulta totalmente con la concepción diseminada y poco hilvanada del mundo contemporáneo que sancionaba Tally; como escribía Bertrand Westphal en referencia a Heráclito, en

²⁰ F. Hernández, *Tierras de la memoria*; *Ibíd.* pág. 277.

²¹ D. Moyano, *ob. cit.*, pág. 315.

la narrativa de finales del siglo xx «la metáfora del río ya no es válida»²², y un continuo espacio-tiempo fragmentado y hostil empuja a los personajes a crear el suyo propio, en el que la entereza del individuo es una prioridad por encima de la linealidad e incluso de la presencia efectiva del continuo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAL, M., «Apariciones y desapariciones de Felisberto Hernández», *Jot Down Magazine*, 2011, <http://www.jotdown.es/2011/11/apariciones-y-desapariciones-de-felisberto-hernandez/> (consultado el 08-09-2016).
- AÍNSA, F., *Espacio literario y fronteras de la identidad*, San José, Universidad de Costa Rica, 2005.
- ARDAO, A., *Espacio e inteligencia*, Montevideo, FCU / Biblioteca de Marcha, 1993.
- BACHELARD, G., *El agua y los sueños*, Madrid, FCE, 1994.
- CORONA MARTÍNEZ, Cecilia, *Literatura y música: confluencias en la obra de Daniel Moyano*, Córdoba (Argentina), Universitas / Editorial Científica Universitaria, 2005.
- DÍAZ, J. P., *Felisberto Hernández. Su vida y obra*, Montevideo, Planeta, 2000.
- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- HERNÁNDEZ, F., *Narrativa completa*, J. Monteleone (ed.), Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015.
- *Cartas y partituras*, D. Monera (ed.), Montevideo, Paréntesis, 2016.
- MOYANO, D., *Libro de navíos y borrascas*, Gijón, Noega, 1984.
- TALLY, R. T., *Spatiality*, Londres; Nueva York, Routledge, 2013.
- WESTPHAL, B., *Geocriticism*. Robert T. Tally Jr. (trad.), New York, Palgrave Macmillan, 2011.

²² «The river metaphor is no longer valid»; B. Westphal, *Geocriticism*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pág. 15.

CAPÍTULO 51

El viaje más allá del territorio tangible: los *Diarios indios* de Chantal Maillard

FRANCISCO JOSÉ JURADO PÉREZ
Universidad de Barcelona

«Al término de mis estudios, tenía la necesidad de averiguar cuáles habían sido los orígenes de la historia del pensamiento europeo, cuyos resultados se me antojaban más que suficientes para responder al “conócete a ti mismo” de los antiguos griegos»¹. Un trabajo monográfico sobre los *Diarios indios* (Valencia, Pre-Textos, 2005 [1.ª ed.]) de la poeta y ensayista Chantal Maillard podía empezar con esta cita ilustrativa del porqué del inicio del viaje para, de este modo, establecer el punto de partida de un desplazamiento que parece establecer un camino sin retorno, un sendero hacia lo abisal de la conciencia de un «yo» que acaba por diluirse en la trama de «lo-que-ocurre»².

Los diarios mencionados son una serie de cuadernos elaborados durante distintas estancias en India que conforman la manifestación de un mismo viaje, «aquel que emprendí con el pensamiento de que traspasando las fronteras de los territorios acostumbrados lograría ampliar el conocimiento que tenía de mí

¹ C. Maillard, *India*, Valencia, Pre-Textos, 2014, pág. 11.

² Este concepto entrecomillado hace referencia a aquello que sucede en el acontecer de un instante y a lo que no se le pretende dar una narración mediante el lenguaje por los matices y cargas semánticas colaterales que pueden producirse en al encorsetar la realidad en conceptos. En última instancia este término remite a la insuficiencia del lenguaje como elementos mediador entre lo que sucede y su representación. El término está extraído del poemario *Matar a Platón* (2004), de Chantal Maillard.

misma»³. Los cuadernos conforman una trilogía compuesta por las estancias en Jaisalmer, Bangalore y Benarés, lugares de los que deja testimonio en textos escritos en 1992, 1996 y 1999 respectivamente y con los que representa unas trayectorias vitales que transcurren entre la desorientación que implica traspasar los lindes de lo acostumbrado y el peregrinaje de la mirada observadora que se deshace del observador y se diluye en sí misma. Las estadias de Maillard en India no terminan con estos viajes y estos testimonios, sino que continúan a lo largos de los años como fuente tanto de aprendizaje como de expresión, tal y como atestigua la redacción de *India* (Valencia, Pre-Textos, 2014 [1.ª ed.]), libro en el que la poeta y ensayista recoge gran parte de su producción poética, narrativa y ensayística basada en sus experiencias de viaje y en cuyo volumen se hayan también insertos los *Diarios indios*.

EN TRÁNSITO HACIA EL DESPOJAMIENTO

Las preguntas filosóficas acerca de quién soy o por qué estoy aquí son cuestiones de profundo calado sobre las cuales Maillard sugiere la inviabilidad de respuesta no por motivos de contenido, sino de forma: «teniendo en cuenta que toda pregunta lleva en sí su respuesta, si a estas no hemos podido responder no estaría de más considerar la posibilidad de que estuviesen mal formuladas [...] pudiera ser que partan de un supuesto erróneo; la idea de que el pronombre “yo” sea algo más consistente y real que un signo lingüístico»⁴. Este planteamiento en torno a una falaz trascendencia de ese «yo» fuera de su régimen lingüístico es un elemento que planea sobre el conjunto de los *Diarios indios*, en el cual la noción del «yo-sujeto» característico de la tradición filosófica occidental transita por un proceso de disolución que se aproxima a las enseñanzas de la filosofía oriental. De este modo, el desplazamiento hacia la impermanencia se torna en el viaje que la poeta emprende hacia India, un lugar sobre el que deja recaer simbólicamente la representación de las doctrinas orientales.

Traspasar las fronteras terrenales en los *Diarios indios* se convierte por tanto en un ejercicio para traspasar los límites del propio conocimiento mediante la discontinuidad de lo cotidiano, fuera de los lindes de aquello que queda encorsetado por la repetición de lo habitual. La aventura posibilita un espacio de azar ajeno al devenir uniforme e impregnado de sentido de la cotidianidad a través del cual retirarse de ese centro rutinario y significativo para, de esta forma, poder establecer un nuevo marco de relaciones con el entorno fuera de las convenciones practicadas, «como con un instinto místico, en el punto en el que la marcha del mundo y el destino individual aún no se han diferenciado,

³ C. Maillard, *India*, ob.cit., pág. 21.

⁴ *Ibíd.*, pág. 9.

por decirlo así, uno de otro; por eso mismo, tiene en general el aventurero, con facilidad, un rasgo de “genialidad”»⁵.

Las condiciones que proporciona el viaje para una exploración ulterior pueden llegar a tornarse en continuidad por momentos, motivo por el cual el tránsito que se realiza en India llega en ocasiones a plantearse como un lastre para poder afrontar la mirada del observador fuera de las cargas conceptuales y así captar «lo-que-ocurre» en el instante de una forma menos modificada por las categorías del conocimiento. La voluntad que surca el peregrinaje por estas nociones se ampara en una tentativa a través de la que llevar a cabo «un regreso a la oscuridad. De lo que hablo es desnacer. [...] Arrancarse a la luz, huir de la llanura y de las formas amables, es desnacer. Invertir el impulso de la existencia, cerrar los ojos del cuerpo, desatender las múltiples llamadas que enamoran»⁶, esto es, desasirse de la voluntad por nombrar «lo-que-ocurre», de ese «enamoramiento» por categorizar, ya que en última instancia esa voluntad lo que practica es el nombrarse a sí misma.

La representación literaria del desplazamiento que suponen los *Diarios indios* coincide con el deslizamiento de ese «yo» categórico e identitario en un mismo espacio, el que configura India, por lo que el viaje territorial se superpone al viaje espiritual, quedando ambos indisolublemente ligados: «El viaje en el espacio simboliza el paso del tiempo, el espacio físico lo hace para la mutación interior, todo es viaje, pero se trata de un todo sin identidad. El viaje trasciende todas las categorías, incluso la del cambio»⁷. De este modo, la posibilidad de un desnacer, solo se puede dar en tanto que la discontinuidad del viaje permite la observación desasida de fijaciones conceptuales conocidas que puedan impregnar el ejercicio de vaciamiento para un autoconocimiento fuera de las narraciones de sentido. Es en este punto en el que la desrealización del «yo» se torna en mirada tanto hacia el exterior como el interior y así se vacía la mirada de dicotomías categóricas para acontecer en «lo-que-ocurre», para convertirse en observación y permanecer en ella: «Aprendo mis límites cuando con paciencia mido el peso de mi cuerpo, el ángulo que traza su sombra en las paredes y esas líneas que procuro borrar a fin de no perturbar lo visible. Aprendo mis límites proporcionalmente al deseo de convertirme en mirada y descansar en ella»⁸.

TAN SOLO LA MIRADA DEL OBSERVADOR

El viaje establece un punto de inflexión en su inicio que marca la imposibilidad de un retorno al punto de partida primigenio, esto es, el regreso ya no podrá ser al mismo y exacto punto inicial de partida porque en ese avanzar del viajero

⁵ G. Simmel, *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986, pág. 18.

⁶ C. Maillard, *India*, ob. cit., pág. 30.

⁷ T. Todorov, *Los morales de la historia*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 91.

⁸ C. Maillard, *India*, ob. cit., pág. 39.

su mirada se impregna de una experiencia de la que no se puede desasir, la cual a su vez planeará sobre la mirada alrededor de la continuidad que dejó atrás y a la que pretenda volver. El itinerario emprendido permite al sujeto situarse fuera de su contexto identitario y modificar la propia subjetividad: «El viaje pasa a ser entonces un camino sin retorno hacia el descubrimiento, de que no hay, de que no puede haber un retorno [...] el Yo, el viajero se lanza siempre hacia delante; en su proceder no se lleva a sí mismo, totalmente a sí mismo, sino que todas las veces aniquila su integridad anterior y se desprende de sí»⁹; un recorrido en este sentido es el que experimenta el sujeto de los *Diarios indios*.

La mirada del observador se convierte en un elemento decisivo ya que es el elemento transductor en imágenes de «lo-que-ocurre» en la trama que acontece durante el viaje, una trama cuya conversión en imágenes pretende no ser un correlato especular con narraciones icónicas previas que puedan deformar lo percibido en el nuevo contexto. En este sentido, invertir la mirada requiere un desapego por la continuidad de las categorías establecidas en una especie de ejercicio de olvido para no usurpar con lo conocido y manejable aquello que se presenta durante el recorrido, por lo que el sujeto acaba mudando las prefiguraciones anteriores por las nuevas figuraciones de una forma progresiva y prácticamente interminable: «camina a veces, es más, a menudo, al borde de esta disolución, mira como la estela de la vida se dibuja tras él, pero es un guerrillero que intenta resistirse a esa dispersión y llevarse consigo —fiel a todo, a pesar de todo— la vida entera como una tortuga que viaje con su casa. Perdiéndose al mundo y abandonándose al mundo se disgrega»¹⁰. Aun así, el sujeto de los *Diarios indios*, consciente de esa actitud natural de resistencia por desprenderse de todo aquello conseguido y cognoscible, opta por un abandono del «mí», del «yo» como envase aislante fundamentado en las repeticiones de una ilusión identitaria que confiera un sentido unitario tanto al sujeto como al objeto, porque es precisamente ese régimen del «yo» el que crea una distancia con lo experimentado de tal modo que aleja la mirada, que la invierte en el sentido de buscar el camino de retorno hacia el punto de partida extinto. Con esto, el progresivo abandono de ese «yo» se sustenta por la propia piedad ante el camino de despojamiento escogido, una quietud y calma recogidas por la propia observación: «Lanzan el proyectil, lo lanzamos, y el proyectil nos roza o tal vez nos alcanza. Alcanza al mí, una parte del mí. Y al mí le duele la herida —el mí siempre tiene alguna vieja herida que vuelve a sangrar—. El mí llora. Le dejamos llorar. No le consolamos, no nos apeña [...] La pena se convierte en compasión para quien observa su trayectoria»¹¹.

La identidad como forma y contenido para entender el mundo circundante deviene en el texto como un lastre coercitivo que vela la mirada del viajero, que ha decidido dejar atrás todo punto de partida y que se dispone a una avance discontinuo por lo desconocido. A pesar de la antítesis entre las categorías de lo

⁹ C. Magris, *El viaje infinito*, Barcelona, Anagrama, 2008, pág. 14.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 14.

¹¹ C. Maillard, *India*, ob. cit., pág. 107.

interno y lo externo, lo espiritual y lo terrenal, ambas se producen simultáneamente en el plano del sujeto, en la mirada observadora que atiende a las imágenes de ambos lados y que actúa como nexo. Así pues, la mirada del observador constituye el espacio en el que se puede producir la amalgama de ya no solo la oposición entre lo espiritual y lo terrenal, sino de toda dicotomía categorial asistida por necesidades epistemológicas, en tanto que en la inmanencia de la mirada se puede producir la yuxtaposición de contrarios en secuencias que no trasciendan a la construcción de sentido que pueda activar los mecanismos gnoseológicos; se trataría de producir ese corte en la mirada respecto de los referentes semánticos plenos. El vaciado de la mirada respecto a la mente sería uno de los pasos a seguir para esa desrealización del «yo», para de este modo, devenir en una red de relaciones indeterminadas.

En este punto tan solo la mirada del observador podría hacer el viaje efectivo como itinerario para un autoconocimiento fuera de los marcos establecidos tanto socialmente como fisiológicamente, como si la única atención en la tarea de la observación pudiera hacer que lo que acontece transcurra sin ser coloreado por los mecanismos de la mente. Para ello, Maillard aboga por la suspensión de todo juicio, en sentido escéptico, para así asistir a la neutralidad de la mirada mediante el bloqueo de todo anhelo por responder a las circunstancias porque «el escéptico, al ver tal disparidad de comportamientos, suspende el juicio sobre lo de si algo es por naturaleza bueno o malo o, en general, obligatorio, apartándose también en eso de la petulancia dogmática. Y sigue sin dogmatismos las enseñanzas de la vida corriente»¹². Con esto, la fugacidad del pensamiento adquiere el poder simbólico de no establecer, de no construir sentidos en esa suspensión que deja que los acontecimientos sucedan sin el anhelo de usurparlos a través del lenguaje.

Durante el itinerario del viaje, la mirada constituye una herramienta imprescindible para hacer posible el tránsito desde el punto de partida hacia el nuevo punto de reposo y de partida, entre los cuales se establecen las condiciones de desarraigo necesarias para un conocimiento tanto externo como interno. El contexto del viaje, sea cual sea la destinación, proporciona el desapego necesario para realizar ese corte en la mirada con el que afrontar los acontecimientos en cuanto a que están ahí junto a la observación de quien contempla y no en cuanto a que son de una manera correlativa con un concepto, una idea; por esto mismo, Maillard aboga por la asepticidad en el mirar para el autoconocimiento: «el reconocimiento de las múltiples figuras posibles y la construcción de la persona mediante la síntesis de sus propios fragmentos es una elaboración personal que admite una única observación: la auto-observación, y un único aprendizaje: las técnicas de desintoxicación del juicio que permiten la máxima limpieza en la mirada»¹³; y tras el despojamiento solo habría lugar para el observador perdido en su mirar.

¹² S. Empírico, *Esbozos Pirrónicos*, Madrid, Gredos, 1993, pág. 317.

¹³ C. Maillard, «La razón posmoderna: ¿Pensamiento débil o razón estética?», *El giro posmoderno*, J. R. Carrzedo (ed.), Suplemento núm. 1 de la revista *Philosophica Malacitana*, Málaga, Universidad de Málaga, 1993, pág. 115.

LA CONVERSIÓN EN EL CAMINO

La mirada en los *Diarios indios* constituye un elemento primordial para el relato del viaje ya que actúa como mediadora entre lo externo y lo interno en un plano que se pretende desprender de todo juicio para que al fin y al cabo, tanto lo terrenal como lo espiritual acaben formando parte del mismo todo indiscreto, fuera de los límites de las categorías conceptuales con las que opera la mente. Aun así, la concentración en la mirada del observador establece la dicotomía entre lo observado y quien lo observa, motivo por el cual para confluir en «lo-que-ocurre» sería necesario incluso diluir la mirada en lo observable para devenir así con ello, convirtiéndose esta en el mismo camino: «En el camino toda yo he pasado a ser el observador y este ha dejado de observar. Toda yo está aquí, en el camino. La atención del observador se ha vuelto atención pura. No hay “yo”, no hay objeto de observación. Lo que hay es camino»¹⁴. El itinerario por India como voluntad por el despojamiento de ese «yo» identitario acaba suponiendo que en la resta de todas su estructuras no puedan llegar a haber elementos que puedan distinguir ya a ese «yo» de lo que le circunda, se difuminarían los límites entre lo externo y lo interno, y así devendría el sujeto junto con el objeto y tendría lugar la conversión de la mirada en el propio camino observado.

Este planteamiento, de carácter filosófico oriental, responde a un tipo de pensamiento que se aleja de la metafísica occidental y de la cimentación de su discurso sobre el «ser» en contraposición al «no-ser»; y uno de cuyos máximos exponentes es la filosofía de Platón. Devenir con el camino, transmutar en él por medio de una observación que pone el foco en las propias estructuras de la mente como ensamblajes ilusorios de la propia fisiología, es una de las tesis de la filosofía oriental relacionadas con la escuela madhyamaka, heredera del pensamiento budista Mahāyāna, de la cual el pensador Nāgārjuna se considera uno de sus fundadores. Si, por un lado, Maillard manifiesta la voluntad de «liberarse de la rueda del tiempo y de la muerte (cambio, desintegración de la entidad, sea humana o divina), salirse del círculo, requiere el salto más allá de toda dualidad, empezando por la mayor de todas: la dualidad moral»¹⁵, por otro, se puede observar la avenencia de su pretensión con las enseñanzas que Nāgārjuna recopila en sus *Fundamentos sobre la vía media*: «dado que todas las entidades son vacías, todas las conjeturas acerca de la permanencia (la entidad y demás) ¿de dónde procederán? ¿a quién se le ocurrirán? ¿cuáles serán y de dónde partirán esas conjeturas? Me postro ante el Gatauma que, lleno de compasión, enseñó la verdadera doctrina: la que lleva al abandono de toda conjetura»¹⁶. La superación de ese círculo dualista residiría en la noción de

¹⁴ C. Maillard, *India*, ob. cit., pág. 62.

¹⁵ Nagarjuna, *Fundamentos de la vía media*, J. Arnau (ed. y trad. del sánscrito), Madrid, Siruela, 2004, pág. 203.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 203.

interdependencia, la cual alude al origen condicionado de todo aquello que mediante la dualidad «ser/no-ser» se puede sustancializar mediante categorías lógicas; por ello, el abandono de toda conjetura sería darse a un silencio que amparado por la observación, por esa mirada neutra, permitiera al observador devenir por un camino medio en que no hubiera cabida ya para las distinciones dicotómicas.

El itinerario del observador, con todo esto, acabaría siendo una acción involuntaria, dado que tras la disolución del «yo» en la mirada y en el propio camino no habría lugar ya para la designación de ninguna voluntad activa, solo para la contemplación de «lo-que-ocurre». La mirada supondría una desertización del lenguaje en la trama de lo que acontece con la cual ya no se podría designar ningún objeto, puesto que ya no habría lugar para las distinciones en esa impermanencia del sujeto disuelto en un modelo de relaciones que rompe con gran parte de la tradición occidental de pensamiento: «Frente al modelo de la copia (Platón), el modelo del simulacro (Deleuze) que, eliminando el orden jerárquico (la Idea o el Padre), asume la universal orfandad y propone la imagen de un universo transformativo en el que las individualidades son puntos que se modifican mutuamente. Una red de relaciones [...] hace tiempo que el concepto de «ser» no sirve a los propósitos de un sistema comprensivo del universo»¹⁷. Este cambio de paradigma es el que permitiría que la mirada del observador deviniese con lo observado en una misma dimensión en la que el autoconocimiento transgrediera incluso el prefijo «auto-».

El planteamiento de una situación como la ilustrada conlleva un cambio en la subjetividad que pasa por la configuración de un nuevo espacio, de un nuevo paisaje en el sentido en el que los fragmentos dados a la mirada del observador se disponen de una forma única e irreplicable en un conjunto de relaciones que rompe con las correspondencias especulares idealistas. En una práctica como esta se basaría ese «desnacer» que apunta Maillard, algo así como «Destruir para volver a crear. Producir nuevos entramados. En los que no se habría de creer. En los que no se creará. Con conciencia de juego, en el que sí se creará. O tampoco»¹⁸. Esto es posible en la práctica del viaje, ya que esta destrucción se torna más factible fuera de las estructuras continuas de la cotidianidad.

La respuesta, entonces, al resultado del viaje se podría decir que es «nada», no «la nada»¹⁹ en sentido absoluto, sino una «nada» que simbolizaría la irrepresentabilidad mediante el lenguaje de lo acontecido, a pesar de que el término ya de por sí impregne la respuesta de unos matices que no le correspondan a la experiencia, porque quizá esta no pueda ser explicada del todo. Pero aun así, lo que se puede denotar de la experiencia es la pérdida necesaria en un contexto

¹⁷ C. Maillard, *India*, ob. cit., pág. 111.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Mediante el término «la nada» se sugiere una categoría absoluta que indica la ausencia de su contrario, «el todo», pero este no correspondería con un posible sentido del viaje porque lo que se encuentra es una «nada» subjetiva respecto a todo lo que circundaba en la continuidad conocida por la poeta y que no representa un universal.

desconocido para poder transgredir las categorías de lo continuo y de este modo producir una grieta en el propio autoconocimiento para explorarse a sí misma fuera del «yo» cotidiano. Con esto, el itinerario por India podría ser el recorrido por cualquier otro lugar alejado de las correspondencias con la cultura occidental, porque el corte que en la mirada produce esa lejanía permite la pérdida del «yo» para encontrarse con ese «yo-otro» que acaba siendo un «yo-nada», prácticamente como momento epifánico.

Aun con todo, la práctica de este transitar por el itinerario del viaje se torna más que en una constante, en una discontinuidad dada la dificultad por mantener esa mirada desintoxicada como consecuencia de las respuestas que exige la estructura mental, tal y como Maillard expresa: «Imposible guardar la distancia interior que la observación requiere cuando te instan a responder. Difícil, el aprendizaje de lo múltiple (en lo que te incluyes ¿o no te incluyes?)»²⁰ Pero no por ello el itinerario deja de avanzar en ese vaivén que oscila entre las reminiscencias de lo continuo y la experiencia de la discontinuidad. Se transita un espacio en el que neutralizar lo conocido por otro paradigma solo nombrable después del viaje; es entonces cuando las categorías se restablecen, aunque ya no del mismo modo, dado que no se retorna al mismo punto de partida. El doble recorrido del viaje, espiritual y terrenal, se hace necesario como parte del mismo proceso de autoconocimiento para completar aquella parte que solo queda reservada a un lenguaje fuera de las oposiciones duales, en este sentido, el doble valor del viaje es imprescindible: «el viaje cada vez más adentro, cada vez más profundo. Viajar es tomar distancia del *mí*. Viajar es relativizar, desterritorializar, desidentificar. [...] Aquel que de nuevo se establece, aunque sea muy lejos de su lugar de partida, deja de viajar. Se inicia entonces nuevamente el ritual del yo, el montaje de la vida, la identificación, la nueva identidad. Hará falta otro viaje»²¹.

A modo de conclusión, cabría destacar cómo los *Diarios indios* establecen un itinerario más allá del viaje tangible, el testimonio que la poeta plasma en los textos deja constancia de un desplazamiento que apenas se enfoca en la peripecia del exterior pero que a su vez participa de él en una suerte de autocuestionamiento sobre los límites entre el observador y lo observado. En esto se podría decir que consiste el autoconocimiento que Maillard busca transitar con el viaje a India, es decir, un pérdida del conocimiento dado tanto por el contexto social como por los propios mecanismos de la mente en una deconstrucción hacia ese otro conocimiento situado en el extrarradio de lo esperable y abarcable con una mirada prácticamente poética. Así pues, los *Diarios indios* se tornan en la narración de un tránsito hacia el despojamiento del «yo» de la continuidad, el cual se torna tan solo en la mirada en ese nuevo paisaje con el que finalmente deviene en el mismo camino observado, mientras dura la aventura: «en ese nivel intermedio de la conciencia, entre la conciencia despierta y la conciencia oculta

²⁰ C. Maillard, *India*, ob. cit., pág. 80.

²¹ *Ibid.*, pág. 109.

que le es superior, hay como un saber que se sabe no sabiendo. Se ha adelgazado la membrana que separa ambas conciencias»²².

BIBLIOGRAFÍA

- EMPÍRICO, S., *Esbozos pirrónicos*, Madrid, Gredos, 1993.
- MAGRIS, C., *El viaje infinito*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- MAILLARD, C., «La razón posmoderna: ¿Pensamiento débil o razón estética?», *El giro posmoderno*, J. R. Carrazedo (ed.), Suplemento núm. 1 de la revista *Philosophica Malacitiana*, Málaga, Universidad de Málaga, 1993, págs. 109-124.
- *India*, A. Rodríguez Esteban (ed.), Valencia, Pre-Textos, 2014.
- NAGARJUNA, *Fundamentos de la vía media*, J. Arnau (ed. y trad. del sánscrito), Siruela, Madrid, 2004.
- SIMMEL, G., *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986.
- TODOROV, T., *Los morales de la historia*, Barcelona, Paidós, 1993.

²² *Ibíd.*, pág. 123.

Menos estudiada que el tiempo, en nuestros días la categoría *espacio* se ha convertido en objeto de investigación privilegiado en el seno de multitud de ramas de conocimiento: físicos, matemáticos, geógrafos, sociólogos, antropólogos, historiadores y filósofos analizan hoy la esencia y la presencia del espacio; sin olvidar, por supuesto, el caso de la crítica literaria. No en vano, entendida la literatura como hecho cultural de capacidad omnívora, en ella tienen cabida y pueden reverberar todas y cada una de las proyecciones semánticas que en el espacio se pueden descubrir, con independencia de la perspectiva observacional tomada. De esta reflexión surge *Dimensiones. El espacio y sus significados en la literatura hispánica*.

A partir de supuestos teóricos diversos, los estudios aquí reunidos analizan los múltiples valores que tal noción adopta en la literatura hispánica, desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad, evidenciando una serie de connotaciones que, a su vez, han servido para dar cuerpo a estas páginas. Por ello «coordenadas», «dominios», «umbrales», «contornos», «órbitas» y «horizontes» estructuran y delimitan los capítulos de este volumen.

En justo homenaje a la naturaleza itinerante de este encuentro, el XIII Congreso Internacional ALEPH estuvo consagrado al tratamiento y estudio de la *Geopoética. El espacio como significante y significado en la Literatura Hispánica*, atrayendo a más de centenar y medio de participantes que, en 2016, se dieron cita en Salamanca. Otras ciudades como Valencia, Santiago de Compostela, Granada, Barcelona, Madrid, Lisboa, Manchester, Gerona, Cádiz, Turín, Logroño o Sevilla albergaron con anterioridad eventos similares, organizados por miembros de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica ALEPH. Activa desde 2002, esta agrupación de investigadores predoctorales es ya un referente internacional en su ámbito de estudio, tal y como atestiguan las diferentes publicaciones derivadas de la intensa labor de investigación de sus integrantes.

Pareja indisoluble del volumen *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, a cargo de Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (Universidad de Salamanca), esta monografía editada por Raquel Crespo-Vila y Sheila Pastor (Universidad de Salamanca) invita a explorar el espacio en todas y cada una de sus *Dimensiones*.

