

Campus Stellae

Haciendo camino en la investigación literaria

Tomo II



2006
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Campus Stellae

Haciendo camino en la investigación literaria

Campus Stellae

Haciendo camino en la investigación literaria

Volumen II

Bajo la coordinación de

DOLORES FERNÁNDEZ LÓPEZ
FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO

Colaboradores en la coordinación

MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ • GONZALO ESTÉVEZ VALIÑAS
SILVIA M^a FACAL IMIA • INÉS FERRO SANTOS
ANA GALEGO GEN • MARGARITA GARCÍA LANDEIRA
MÓNICA LEDO FERNÁNDEZ • INMACULADA LÓPEZ SILVA
PILAR MARTÍNEZ QUIROGA • MERCEDES MURADO PÉREZ
ANA BELÉN PÉREZ VÁZQUEZ • JUAN MANUEL DEL RÍO SURRIBAS
MARÍA VALLEJO GONZÁLEZ • FE VEGA MADROÑEDO
ZAIDA VILA CARNEIRO • NATALIA VILLAR CONDE

2006

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMPUS Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria / bajo la coordinación de Dolores Fernández López, Fernando Rodríguez-Gallego; colaboradores en la coordinación Mónica Domínguez Pérez... [et al.]. – Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2006. – 2 v. (514 p, 603 p.); 24 cm. – D. L. C-326/2006. – ISBN 84-9750-612-X

1. Literatura-Historia e crítica. I. Fernández López, Dolores, coord. II. Rodríguez-Gallego, Fernando, coord. III. Domínguez Pérez, Mónica, col. IV. Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed.

82.09

Esta obra ha sido publicada con la colaboración de:



VICERREITORADO DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN DA USC

© Universidade de Santiago de Compostela, 2006

Deseño de cuberta: MERCEDES MURADO PÉREZ

Edita

Servizo de Publicacións
e Intercambio Científico
Campus universitario sur
15782 Santiago de Compostela
www.usc.es/spubl

Imprime

Imprenta Universitaria
Pavillón de Servizos
Campus universitario sur

Depósito Legal C326/06

ISBN 84-9750-612-X

TOMO I

Indice

1	¿Hacia qué investigaciones literarias caminamos?	17
2	Ponencias plenarias	21
	Luis Iglesias Feijoo: En el centenario de Cervantes: el <i>Quijote</i> y la novela	23
	Darío Villanueva: El futuro de la literatura comparada	39
3	Estudios literarios	51
	César Domínguez: Fuentes principales para el estudio de la literatura comparada: I. Introducción. Manuales	53
	Alfonso Rey: Quevedo, Duport y la edición del <i>Buscón</i>	70
	Antonio Azaustre Galiana: La transmisión textual de <i>Cartas del Caballero de la Tenaza</i> , de Francisco de Quevedo	82
	Ana Chouciño Fernández: El retrato de la “Quijotita” de Fernández de Lizardi	94
	M^a Teresa Vilariño Picos: Redefiniendo la poesía experimental: la holopoesía de Eduardo Kac	105
I.	<i>Studia in honorem Alan Deyermond</i>	115
	Alleanza Fort, Amparo I.: La traducción catalana del <i>De Regimine Principum</i> de Egidio Romano	117
	Bertomeu Masiá, M^aJosé: La traducción italiana de la <i>Compendiosa Historia Hispánica</i> de Rodrigo Sánchez de Arévalo	124
	Chimeno del Campo, Ana Belén: Aproximación al reino del Preste Juan en literatura de viajes de la Edad Media	133
	Domínguez Romero, Elena: De la Fuente de Diana al Helicón de Inglaterra. Los poemas de <i>La Diana</i> en <i>Englands Helicon</i>	142
	Fernández Pérez, Juan Carlos: La alegoría en la <i>Vida de Santo Domingo de Silos</i> , de Gonzalo de Berceo y su fuente latina, la <i>Vita dominici siliensis</i> : la visión de santo Domingo	152

Galego Gen, Ana M^a: Una aproximación a <i>La doncella Teodor</i>	159
González Álvarez, Jaime: Estructura y unidad en el <i>Libro de miseria omne</i>	165
Guerrero Salgado, Gilda Alicia: El <i>Convite</i> dantesco, fuente de los <i>Proverbios</i> de Santillana	175
Orellana Calderón, Raúl: Hacia una edición crítica de la <i>Tercera Partida</i> de Alfonso x el Sabio	184
Pérez Vázquez, Ana Belén: Evolución del mito de Clicie	193
Sanz Burgos, Omar: El <i>Libro de Buen Amor</i> : los copistas y su <i>usus scribendi</i>	203
Torralbo Caballero, Juan de Dios: Middle English: nueva aproximación	212
Zorrilla Ortiz de Urbina, Laura: La materia de Bretaña y la corriente mediterránea: Morgana en algunas obras en lengua catalana	222
II. Poesía y prosa de los Siglos de Oro	229
Álvarez, David: El <i>Quijote</i> y la predisposición al apócrifo	231
Bueno Serrano, Ana Carmen: La pervivencia de lo caballeresco en el siglo XVII: una <i>invención</i> en honor a Felipe IV	239
Calzón García, José Antonio: <i>Speech Acts</i> y enunciación picaresca: el caso de <i>La pícaro Justina</i>	250
Díaz Bande, Ana M^a: <i>Suntuosas fiestas, sagrados regocijos</i> . Estudio de una relación de sucesos coruñesa	259
Fernández López, Dolores: El <i>beatius ille</i> quevediano	267
Gallardo Moya, José: El periplo de la paradoxografía: de la Grecia helenística a la España renacentista	276
González Miranda, Marta: “Madrugón del cielo”, “virgos monteses”: la burla de los mitos en el <i>Orlando</i> de Quevedo	285
Lara Alberola, Eva: Hechiceras desamadas y brujas desamadas: amor y magia en la literatura de los Siglos de Oro	294
Ledo Martínez, Jorge: Las artes de la conversación en el Renacimiento tardío	303
López Sutilo, Rosario: Comentario de una jácara de Quevedo: “Vida y milagros de Montilla”	313

Martial, Isabela: Introducción al problema de la ironía en las obras del “ciclo de <i>senectute</i> ” de Lope de Vega	323
Martínez Sariago, Mónica M^a: La muerte y la doncella. Contribución al estudio de un verso garcilasiano	331
Pérez Benito, Enrique: De las <i>Etiópicas</i> al <i>Persiles</i> : la interpretación de las fuentes clásicas	342
Porteiro Chouciño, Ana M^a: La implicación autorial en dos relaciones festivas	350
Vallejo González, María: Don Quijote: la más clara vivificación del <i>cogito</i> de Descartes	359
Vega Madroñero, M^a de la Fe: La imagen del buen rey en un soneto de Quevedo a Felipe III	368
Vila Carneiro, Zaida: <i>La Galatea</i> en la tradición pastoral clásica: el concepto del amor	380
III. Teatro de los Siglos de Oro	389
Arenas Lozano, Verónica: Dos cartas inéditas de actores en manuscritos teatrales	391
Barral Martínez, Ana: Refundiciones: <i>El villano en su rincón</i> , de Lope de Vega, y <i>Sabio en su retiro y villano en su rincón</i> , de Juan de Matos Fragoso	400
Caamaño Rojo, María J.: De amor y celos: sobre la funcionalidad de dos sonetos calderonianos	409
García Fernández, Óscar: Las fuentes clásicas en <i>Las mujeres sin hombres</i> de Lope de Vega: pervivencia y transgresión	418
García Reidy, Alejandro: Las posibilidades dramáticas de la historia de Barlaam y Josafat: de Lope de Vega a sus epígonos	427
Outeiral Juanatey, Rosa C.: Simbología y convención del color en el vestuario del teatro del Siglo de Oro español: <i>El caballero de Olmedo</i> , <i>La dama duende</i> y <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	437
Pérez Fernández, Desirée: Comedias de ambiente flamenco: análisis, uso y significado en varios dramaturgos áureos	446
Rodríguez-Gallego, Fernando: Noticia de las dos versiones de <i>El astrólogo fingido</i> de Calderón de la Barca	456

	Vaccari, Debora: Aproximación al contenido de una carpeta inédita de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.612/9)	465
IV.	Aproximación a la literatura del siglo XVIII	475
	Alguacil Sánchez, Sergio Miguel: Algunos comentarios más sobre el <i>chichisveísmo</i> , el <i>cortejo</i> , la galantería y otros menesteres, en los siglos XVIII y XIX	477
	Pérez Pacheco, Pilar: La mujer del setecientos: entre la educación y la costumbre. Hacia una nueva lectura de Amar y Borbón, Cadalso, Moratín y Jovellanos	487
	Peris Baixauli, María: El espacio en ciertas novelas con personajes libertinos del XVIII español	496
	Pesarrodona Pérez, Aurèlia: La tonadilla <i>El valiente Campuzano</i> y <i>Catuja de Ronda</i> de Jacinto Valledor como parodia de las comedias de bandoleros	505

TOMO II

V.	Poesía y teatro español: del siglo XIX al XX	17
	Aventín Fontana, Alejandra: El exilio interior de Luis Cernuda. Anatomías del corazón del extranjero	19
	Berenguer Martín, Jorge: Junto a mí reposa el sueño de la víctima: el mito de Ofelia en la poesía de Juan Eduardo Cirlot	28
	Castro González, José Luis: Una comedia existencial: <i>Hora de visita</i> (1994), de J. L. Alonso de Santos	36
	Encabo Fernández, Enrique: De <i>La marcha de Cádiz al Coro de repatriados</i> : impacto de la Guerra de Cuba en el teatro lírico finisecular	45
	Facal Imia, Silvia M^a: Los personajes de <i>El tragaluz</i> de Antonio Buero Vallejo	52
	Infante Ruiz, M^a del Mar: <i>Ronsel</i> : una puerta abierta al movimiento ultraísta en Galicia	60
	Ledo Fernández, Mónica: Los personajes femeninos en García Lorca y Tennessee Williams	69
	Peláez Pérez, Víctor Manuel: Los actores se divierten: el juego paródico de <i>Il autore perseguito per tirano</i> (1842)	80
	Reija Melchor, Francisco Javier: Un ejemplo de "reescritura" en la poesía de Antonio Gamoneda	89
	Rodríguez Yáñez, Yago: Algunos influjos de John Keats y de la poesía romántica inglesa en la lírica hispánica	97
	Sanmartín, Rosa: La duquesa de Benamejí, una heroína del xx anclada en el xix	106
	Solanas Jiménez, M^a Carmen: Onomatopeyas comparadas	113
VI.	Formas prosísticas contemporáneas	121
	Amat, Jordi: Antonio Espina, biógrafo. Un superviviente de la Edad de Plata en el primer franquismo	123
	Antequera Berral, Elisabeth: <i>Luis Buñuel: novela</i> de Max Aub. Un testimonio generacional	132

Ferro Santos, Inés: La función de la justicia en algunos cuentos de Pardo Bazán	141
Lago Arenas, Ana M^a: Un acercamiento al epistolario entre Camilo José Cela y Américo Castro	148
Martín Ezpeleta, Antonio: Sobre el género de <i>Retrato de un desconocido</i> , de Cipriano de Rivas Cherif	157
Martínez Domínguez, Marcos: Apuntes sobre la intertextualidad en la obra de Azorín	166
Oñoro Otero, Cristina: Imaginar la memoria: los recuerdos inventados de Enrique Vila-Matas	173
Peña Rodríguez, Francisco José: Nueva York en la narrativa de José María Carrascal	181
Pérez Moreno, Joseba: El pesimismo existencial: de <i>Sin rumbo a El árbol de la ciencia</i>	188
Portela Iglesias, M^a de los Ángeles: Las trampas de la mirada en <i>Off-side</i> de Gonzalo Torrente Ballester	197
Regueiro Salgado, Begoña: Los <i>Borbones en pelota</i> y los Bécquer: revisión crítica de su posible relación	206
Soler Sasera, Eva: Aproximación a los cuentos fantásticos de Pardo Bazán. Emilia Pardo Bazán y la dimensión interior de lo fantástico	214
Tizón Zas, Eva: El arte seductor de las mujeres reflejado en la obra <i>La seducida</i> de W. Fernández Flórez	223
VII. Literatura hispanoamericana	229
Billard, Henri: Una nueva mirada de la otredad: la representación de las masculinidades en la "Generación McOndo"	231
Bolognese, Chiara: Temas posmodernos en los cuentos de Roberto Bolaño	239
De las Heras Moreno, Ignacio: Los libros de viajes y la <i>Peregrinación del mundo</i> de Pedro Cubero Sebastián	247
Estévez Valiñas, Gonzalo: Lo fantástico en <i>La puerta condenada</i> de Julio Cortázar	255
Gavira Segovia, Abel: El juego erótico como última salida en Julio Cortázar	263
González Marí, Ximo: La ciudad líquida. Lo cotidiano en los cuentos de Stefanía Mosca	272

Irigoyen-García, Javier: Intertextualidad teratológica y transformación del cuerpo colonial en la <i>Brevísima relación de la destrucción de las Indias</i>	280
Lamar Prieto, Covadonga: El <i>Libro de albeitería</i> de Juan Suárez de Peralta	289
Limía Fernández, Moisés: Gabriel García Márquez y la novela de la violencia colombiana	298
López Pellisa, Teresa: La tecno-utopía digitalista de Morel	307
Marcombe, Pierre: Una reflexión sobre la creación literaria en la narrativa de Ernesto Sábato: la indeterminación de los personajes	316
Martínez Simón, José M^a: Oswald de Andrade y la escritura salvaje: vanguardia y relectura de la historia	323
Muñoz Barreiro, David: El cuerpo como metáfora política en <i>Las lanzas coloradas</i>	333
Palazón Sáez, Gema D.: Anatomía del victimario: <i>La última conquista de El Ángel</i>	340
Quesada Gómez, Catalina: El relato autobiográfico de Aristófanes Moya: entre el género negro y la novela picaresca	350
Ramírez Hernández, Tania: El inconsciente político detrás del silencio en <i>Pedro Páramo</i>	360
San José Vázquez, Eduardo: Ilustración y modernidad en el Caribe: versiones narrativas en el siglo xx	365
Trujillo Maza, M^a Cecilia: Los Nombres del Nuevo Mundo: la imagen del caníbal en algunos textos colombinos	373
Vélez García, Juan Ramón: Literatura en el umbral: <i>La puerta en el muro</i> de Francisco Tario	382
VIII. Voces femeninas en la literatura	391
Chover Lafarga, Anna: Algolagnia. Notas sobre el masoquismo y la mujer en la novela <i>Casa de juegos</i> de Daína Chaviano	393
Ferrús Antón, Beatriz: Nymphet y Piel de madre. Algunas notas en torno a la narrativa de Rosa Chacel	402
Garnelo Merayo, Saúl: La novela histórica desde la óptica posmoderna: <i>El sueño de Venecia</i> de Paloma Díaz-Mas	409

Martín, Sarah: (De)construcción identitaria-(des)articulación lingüística: entre la resistencia y el límite	418
Martínez Quiroga, Pilar: Estereotipos de mujer en la obra narrativa de Lucía Etxebarria	429
Montero, Sonia: Alejandra Pizarnik y Samuel Beckett: "cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado..."	436
Ruiz Bañuls, Mónica: Al principio ya existía la Palabra: una aproximación a la poesía de Fina García Marruz	444
Sanz Roig, Diana: Origen del yo poético femenino: la escritura de Rosa Chacel	451
Silva, Yamile: Tres momentos en la literatura femenina colombiana: Soledad Acosta, Albalucía Ángel y Marvel Moreno	459
Slautina, Yevgeniya: Las herederas de la culpa: el arquetipo de Malinche en la obra de Elena Garro	468
Tembrás Campos, Dores: El engaño de las palabras o la mentira de todo lo decible en Alejandra Pizarnik	476
IX. Diversas aproximaciones teóricas al mundo literario	485
Domínguez Pérez, Mónica: Literaturas centrales y periféricas. Aproximación teórica para el estudio de las traducciones	487
González Blanco, Azucena: La ontología <i>à venir</i>	496
Montoya Rodríguez, Álvaro: El trabajo crítico de Luis Cernuda: ¿realidad o deseo?	504
Moral Menárguez, Cristina: Literatura y lugares. La esfera de lo literario como creación de espacios	513
Morón Espinosa, Antonio César: Hacia una nueva teoría del análisis textual: la Crítica Cuántica de la Literatura y el Arte	521
Pérez Isasi, Santiago: El nacimiento de la historia de la literatura nacional española, entre la Ilustración y el Romanticismo: la polémica calderoniana	529
Peris Blanes, Jaume: Leves texturas de la memoria. Sobre una cierta tendencia en la representación del pasado traumático	539
Ruiz Martínez, José Manuel: El <i>Quijote</i> contra <i>El Código Da Vinci</i> . Apuntes sobre el deterioro del concepto de ficción en la sociedad actual	548

X. Literatura y Cine	557
Castro Delgado, Luisa: De Manuel Rivas a Rafael Azcona: Antonio Machado en <i>La lengua de las mariposas</i> (José Luis Cuerda, 1998)	559
López Silva, Inmaculada: El lugar sociocultural de la mujer en la literatura: entre una carta de Rosalía de Castro y el cine del siglo XXI	569
Pizarro Prada, María: <i>La vida en un hilo</i> de Edgar Neville: del cine al teatro, de aquí a Hollywood	581
Sustaita, Antonio: El espejo y el disfraz: elementos para una poética del desdoblamiento en <i>El amante bilingüe</i> y <i>La ventana secreta</i>	588
Torralbo Caballero, Juan de Dios: Del código lingüístico a la traducción fílmica	595

V. Poesía y teatro español: del siglo XIX al XX

EL EXILIO INTERIOR DE LUIS CERNUDA. ANATOMÍAS DEL CORAZÓN DEL EXTRANJERO

Alejandra Aventín Fontana
Universidad Autónoma de Madrid

1. Esbozo de un diagnóstico reservado

En su obra de teatro *Comedia sin nombre* Luis Cernuda da vida a un personaje al que llama Sifo. Sobre él dice:

Te juzgan mal y sufres por eso. Eres de nieve por fuera y de llama por dentro. Quien te toca se hiela mientras tú te abrasas. No sabes querer y estás queriendo siempre; no sabes vivir y estás siempre vivo. Tu sitio no está en ninguna parte; siempre desearás un lugar diferente. Eres el extranjero. Qué lástima... Tan guapo (Amat, 2002: 98).

Así era exactamente Luis Cernuda. Extranjero por dentro antes de serlo fuera de su tierra, en un exilio voluntario que concluye con su muerte en tierra mexicana, patria que fue testigo de sus últimos versos y ocasos de melancolías y quimeras inscritas en una eterna dialéctica entre Eros y Thanatos.

En su obra *La realidad y el deseo*, biografía espiritual del poeta según Octavio Paz¹ (Paz, 1984: 460), Cernuda da cuenta detallada de la anatomía de su exilio interior. Un universo de soledades, silencios, gritos sordos y olas de mar que como alas náufragas, se imponen como obligatorias geografías emocionales de la poética cernudiana en la producción anterior a su exilio histórico, que se extiende desde su primer poemario *Primeras poesías* a *Invocaciones a las gracias del mundo*.

En el presente artículo, planearemos las lindes de este visionario con diagnóstico reservado, siempre a la sombra de un tiempo que parece ya no ser y de un hombre que aparece avocado a un prematuro tránsito del gerundio al participio del haber sido, tal y como podemos comprobar al asomarnos a *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*. En un arriesgado equilibrismo que le lleva a tensar la imagen poética y le acerca al silencio obligado de lo inaprehensible del

¹ Según Paz el poemario de Luis Cernuda además de ser biografía espiritual del sevillano constituye sin quererlo el mito del poeta moderno. Frente a Paz, María Cristina C. Mabrey opina que la intención del poeta no era en absoluto, dar testimonio de su vida (Mabrey, 1996: 42). Por otro lado, José Teruel cree que en su poesía Cernuda guarda únicamente una relación consigo mismo (Teruel, 2002: 89). Hoy en el siglo XXI, Jaime Gil de Biedma explica que el valor de la obra de Luis Cernuda se encuentra en que no influye sino que enseña (Siles, 2002: 88). Esta actitud debería invitarnos a reflexionar sobre la dimensión del acto poético en la persona y la vida de Cernuda y no generalizar ni llegar a conclusiones precipitadas.

verbo, el poeta deja de ser península para convertirse en isla o fragmento que se desplaza en el mar de un olvido no escogido, reflejo de una insoportable y peligrosa fragmentación que cambia para siempre el ritmo de sus constantes vitales poéticas.

2. Contornos de la sístole cernudiana: las sombras del olvido

A través del crítico Miguel Barón y su obra *Luis Cernuda poeta* (2002: 91) sabemos que la redacción de *Los placeres prohibidos* se produjo entre abril y junio de 1931. Pocos años antes durante su estancia en Toulouse en 1929 tras una larga temporada sin escribir le cuenta a su gran amigo Capote: "Escribo, vuelvo a escribir hace unas semanas; nunca he sentido tantos deseos de escribir como ahora" (Barón, 2002: 91). Entonces compone *Un río, un amor* en las siguientes circunstancias: "dictados por un impulso similar al que guiaba a los surrealistas" (Barón 2002: 90). Al parecer, el poeta simpatizaba con "sus propósitos y técnica" al tiempo que "percibía cómo eran míos también el malestar y la osadía que en dichos libros hallaban su voz" (Cernuda, 1958: 33).

El 23 de abril el sevillano compone el poema titulado "Te quiero". El 20 era escrita su conocida composición "Diré cómo nacisteis", una auténtica declaración de principios que se extiende en términos generales a su *ars poetica* del momento. Repleto de furia y osadía, los versos entrañan un estremecedor grito de dolor que mucho nos recuerda a un ser moribundo, que ante la situación por la que atraviesa nada tiene que perder ni qué ganar. Si bien sus palabras podrían ser las últimas, al poeta en absoluto le importa. De ahí, la envergadura de sus reproches y sus dolorosos alaridos.

Primero fue la muerte de Dios para el hombre moderno pero quedaba el amor. Ahora, después de la experiencia de su fugacidad, el poeta encuentra en la rabia más devastadora y en el surrealismo como estética y filosofía, un espacio para plasmar la total esquizofrenia y su consiguiente aniquilación, agudizada por los muros que la sociedad impone. La enajenación cernudiana ha llegado a un punto insostenible. Como un niño y un herido de guerra desesperado que ha sido fusilado pero que no quiere caer en el terreno de batalla, se alza entre las sombras de lo que fue porque eso es lo que es ahora: el presente y el pasado proyectado en el presente de sus versos. El verbo poético cernudiano en *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* es sacudido por una repentina y frenética sístole que todo lo atrae para sí en un intento desaforado por decir.

"Te quiero", como muy bien indica su título se trata de una declaración. Son las últimas palabras del poeta que bordea la absoluta nada del no poder decir, del silencio más escabroso que se impone como inevitable realidad ante la fragmentación y la destrucción del sujeto. Entre el silencio y el balbuceo de la incomprensión ante el final cada vez más cercano de quien quiere ahora sólo ser olvido, pasado, finitud consumida y nada entrevemos la tierna imagen de un hombre que un día fue niño y que en su último acto de decir, se crece ante la nada, para entregarse después a ella a través del olvido. Olvida el amor, pero el hacerlo implica la negación de su ser:

EL EXILIO INTERIOR DE LUIS CERNUDA. ANATOMÍAS DEL CORAZÓN DEL EXTRANJERO
Alejandra Aventín Fontana

Te quiero.

Te lo he dicho con el viento,
jugueteadando como animalillo en la arena
o iracundo como órgano tempestuoso;

Te lo he dicho con el sol,
que dora desnudos cuerpos juveniles
y sonríe en todas las cosas inocentes;

Te lo he dicho con las nubes,
frentes melancólicas que sostienen el cielo,
tristezas fugitivas;

Te lo he dicho con las plantas,
leves criaturas transparentes
que se cubren de rubor repentino;

Te lo he dicho con el agua,
vida luminosa que vela un fondo de sombra;
te lo he dicho con el miedo,
te lo he dicho con la alegría,
con el hastío, con las terribles palabras.

Pero así no me basta:
más allá de la vida,
quiero decírtelo con la muerte,
más allá del amor,
quiero decírtelo con el olvido (Cernuda, 1995: 83-84).

El poeta se vuelca en el poema en el acontecimiento poético como catarsis postrera. Del exilio interior y espiritual, después de un complejo proceso lleno de muros, que tras de sí esconden únicamente la hostil niebla de una ciudad fantasmagórica en *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* llegamos a este ejercicio en el que una consumida esquizofrenia y una enajenación máxima le llevan más lejos que nunca de lo real. Los conflictos en torno al choque entre la realidad y el deseo se vuelven más complejos: el amor es necesario pero imposible al tiempo que el deseo es bueno pero necesariamente corrupto. El placer es efímero y lleva al vacío y a la postración. La verdad acaba pareciendo mentira y las palabras se desgastan y su poder evocativo parece también insuficiente en una sociedad regida por los bailes de máscaras.

El poeta no sabe decir ni qué decir. De alguna manera es consciente de que la única verdad es el amor pero su imposibilidad, le empuja al extremo de un fracaso poético que le lleva a querer convertir su verso en olvido. Sin embargo, el valor de estos versos del poema "Te quiero" se encuentra en que en este sacrificio último e inigualable por no caer en el silencio, Luis Cernuda expone afectuosamente con un gesto de tierna desesperación su forma de querer. Al hacerlo, el poeta nos abre la cremallera prohibida de su paraíso interior, aquel que no existe en la realidad y en el que se encuentra exiliado. Cada uno de los elementos que constituyen aquel espacio interior atemporal desfila por "Te quiero".

Tras la rotundidad y la urgencia por decir, nace el primer verso del poema que da a su vez título a la composición. De la caricia pasa al arañazo en un instante, mostrándose como un hombre de extremos. Al expresar su faceta más lúdica, "Jugueteadando como animalillo en la arena", dice el poeta, Cernuda deja

entrevé la inocencia infantil que forma parte de él y que recupera con el amor. Indudablemente el diminutivo “animalillo” lo relaciona a su vez con lo elemental, base del universo interior cernudiano. La playa, el mar, como ya hemos visto tanto en su poesía como en su biografía son un espacio en el que el poeta se proyecta a menudo; pero lo que es más importante, en el que es posible establecer el acorde² y en la mayoría de ocasiones recupera la libertad frente a las connotaciones negativas de la ciudad, paraíso de muros y cementerio del deseo pleno.

En el mar encuentra a los marineros. A través de su melena rubia al viento el poeta siente “Como la libertad sonrío” (p. 75); pero también es en este espacio en el que “Libremente los besos desde sus labios caen” (p. 42). Sin embargo, el mar es igualmente un lugar en el que florecen las verdades más oscuras de Cernuda. Con él las comparte y sus aguas son a menudo escenario de confidencias tortuosas que quedan proyectadas en forma de macabras fantasías, tal y como nos muestra el terrible poema “Había en el fondo del mar” en el que el poeta nos describe la visión de un cadáver: “Había un niño junto a un árbol de coral” (p. 84). No obstante, no nos cabe la menor duda de que el mar se erige como un espacio fundamental que baña las costas del paraíso espiritual de este exiliado y sus olas siempre abrazan “tanta luz viva” (p. 51). El agua aparece en nuestra tradición como elemento acunador (Bachelard, 1978: 199), característica de connotación claramente maternal como también lo es dar vida: “Vida luminosa que vela un fondo de sombra”, verso que incluye en “Te quiero”.

El sol que hace su aparición en el cuarto verso del poema es otro de los cuatro elementos y remite a lo primigenio, a la luz, a la esencia de lo elemental; en definitiva, a la inocencia que encierra inevitablemente su otra cara como parte nuclear del ser humano que es el fuego de la pasión y del deseo. El sol “dora desnudos cuerpos juveniles” ofrece al poeta el arquetipo amoroso; aquel joven muchacho de cuerpo perfecto como el que luego junto con Serafín y Salvador sería su gran amor: Gerardo Carmona, con quien mantiene una breve relación en el verano de 1933.

Unos cuerpos con los que podía entrar en contacto libremente en esas arenas cálidas de su querida Málaga que luego elevará a categoría mítica y rebautizará como un demiurgo poético con el nombre de Sansueña. La ciudad y en especial, Sevilla y Madrid eran un espacio más cerrado, reino de la burguesía hipócrita, cuna de tabúes sexuales, mucho más laxos en Francia al parecer. Una situación cuya importancia se acrecienta cada vez más, especialmente al regreso de tierra gala. Compone entonces los poemas “Diré cómo nacisteis” y “Si el hombre pudiera decir”. Por esas fechas siente además cómo algunos de sus amigos están adscritos a ese aburguesamiento y toman

² En un territorio en donde lo que se ve es al mismo tiempo falsa plenitud, por estar el acontecimiento inscrito en una realidad dominada por el tiempo y la imposibilidad de la eterna aprehensión, hay sin embargo momentos en los que la intersección entre el espacio al que el poeta se ha autoexiliado y la realidad que lo rodea, es posible gracias a la naturaleza con quien éste entra en comunión. Se produce así el acorde casi siempre en soledad.

parte en aquel baile de máscaras cotidiano, como son su mentor Salinas o Guillén, entre otros.

Las nubes son igualmente otro ente elemental incluido por Cernuda en “Te quiero”. Las nubes, título que recibiría su primer poemario escrito íntegramente en el exilio exterior, son las habitantes del cielo y las que lo sostienen, según palabras del propio Cernuda. Las nubes aparecen y desaparecen y van variando en su forma y densidad como los recuerdos cubren el cielo del poeta y se las lleva el viento o se quedan estancadas ante él, de ahí la inevitable relación que se establece entre éstas y lo temporal, que como una sombra también acecha aquel paraíso íntimo en el que el poeta se encuentra exiliado. Como los años pasan y la juventud se extingue, también lo hace la vida; las nubes pasan como los días, como los recuerdos y en el caso del sevillano como los amores: algunos dejan chaparrón y otros un cielo rojo que sangra, por eso son “tristezas fugitivas”.

Ese enorme paraguas que es el amor, ese “Te quiero” también abarca “las plantas” que crecen de la tierra, otro de los cuatro elementos que subrayan este carácter elemental del universo interior cernudiano. Efectivamente, tal y como afirma José Teruel, la raíz del deseo en Cernuda está inscrita a lo elemental (Teruel, 2002: 138). Un jardín secreto que ya hacía su aparición en *Primeras poesías* para ser en *Égloga*, *Elegía*, *Oda* escenario de fantasías adolescentes que coquetean con algunos de los secretos del amor y del deseo. Pero las plantas como es el caso de las flores y la rosa en particular, hacen a menudo referencia a los cuerpos juveniles, arquetipos de la belleza suprema: “Unos cuerpos como flores” (p. 73). Sin embargo, en *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, poemarios en los nos movemos del grito más aterrador al silencio más profundo, la flor puede ser el escondite de una pesadilla como sucede en el poema “Esperaba solo” en el que el poeta nos narra el siguiente acontecimiento:

Tenía en la mano una flor; no recuerdo qué flor era. Pasó un adolescente que, sin mirar, la rozó con su sombra. Yo tenía la mano tendida.
Al caer, la flor se convirtió en un monte. Detrás se ponía un sol; no recuerdo si era negro. Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre. (p. 74).

3. Los paisajes de la diástole: moradas de la naturaleza muerta

En el hermoso poema “Qué ruido tan triste” Cernuda vuelve hacer uso de las flores que ahora se convierten en arena, imagen que remite a la destrucción de la juventud y la muerte segura. Su belleza que sirviera desde antaño para alegrar los semblantes del muerto, es ahora arena también, como en un futuro lo serán los cuerpos sin vida. Su putrefacción y su pulverización se adelanta entonces a la del muerto: “Arena de las flores, / Para que un día decoren su semblante de muerto” (p. 71). El olor de la flor que trae el viento de la misma manera que lo es la caricia de una mano es ahora imposible. Las manos han sido decapitadas. El *membra disjecta*, tan propio de los surrealistas es utilizado indistintamente por el sevillano en los dos poemarios, siempre con la idea de mostrar el fragmentarismo. Dice Cernuda en el mismo poema:

Mientras las manos llueven,

Manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas,
Cataratas de manos que fueron un día
Flores en el jardín de un diminuto bolsillo.

Si seguimos examinando qué esconde el paraguas del poema "Te quiero", el autor tras desnudar la naturaleza de su paisaje más elemental, se adentra en la gruta de lo espiritual. El poeta afirma: "Te lo he dicho con miedo", con alegría, con "el hastío" y con "las terribles palabras", que también parecen haberse descontrolado. Efectivamente, el miedo es un sentimiento que encontramos en el trasfondo de ambos poemarios. Si hay algo que le falta a Luis Cernuda es valentía. Se trata de una cobardía que inspirándose en los Morceaux gideianos y en la estética surrealista intentó combatir. El resultado fue como ya sucediera en los anteriores poemarios aunque de manera más extremista, el salto del grito más ruidoso y retador al silencio más estremecedor; el brusco tránsito a una diástole que parece haber agotado su polaridad sistólica.

El poeta nos habla tan pronto de la potencia de una voz que atraviesa "luces, lluvia, frío" y que "alcanza ciudades elevadas azules" (p. 53) o de "un gemido molusco" (p. 54), como de un silencio fruto de un trágico naufragio, que no es otro que el del mundo donde habita la realidad: "Bajo la noche el mundo silencioso naufraga" (p. 52). Sin embargo, su rebeldía insta al grito y al levantamiento colectivo a favor del derribo de tantos muros impuestos por una sociedad hipócrita:

Gritemos sólo,
Gritemos a una ala enteramente,
Para hundir tantos cielos,
Tocando entonces soledades con la mano disecada. (p. 61)

Cernuda también reivindica el poder exorcizador del grito: "Grita, grita vuelve tus manos del / revés. Luego podrás tenderte confiado / bajo tu sombra" (p. 79).

Sin embargo, hay veces que una mordaza invisible no le permite al poeta gritar siquiera. La ciudad cuna de la alienación y la enajenación, cuna de muros sociales y de aspecto gris por la ausencia de la naturaleza es la responsable de la niebla simbólica que se extiende incansable, invade y penetra la íntima morada del poeta, mermando su espacio y creando otro propicio para el terror más absoluto. Se produce así, la petrificación del ser para quien hasta su propio cuerpo resulta ahora ajeno. Lo otro se ha apropiado enteramente del yo del poeta hasta culminar su conquista con la expropiación de la voz: "quise gritar y no hallé mi voz. / La niebla me envolvía" (p. 70).

Nos encontramos de forma repetida como muy bien nos anuncian José Teruel (2002) y Utrera Torremocha (1994) con un poeta irremediamente escindido que ya no utiliza únicamente la segunda persona singular o dialoga consigo mismo o con un amante inventado, sino que se enfrenta en un duelo de titanes con cada una de las esquinas y las fuerzas opuestas de su yo, que son poetizadas gracias a la imaginería de raíz surrealista a menudo siniestra, sombría y temible. Se trata de personajes oscuros y vacíos que son correlato de su yo existencial (Utrera Torremocha, 1994: 42). En el poema "Había en el

fondo del mar”, nos encontramos con un interlocutor de caricias macabro donde los haya. Se trata de una “mano de yeso”. Ella “llena mis noches y mis días; me acaricia y me ama” (p. 84).

El universo interior del poeta se tambalea como nunca lo hizo. El jovencito solitario que en *Primeras poesías* encontrara la comunión con la naturaleza y sintiera el latir existencial lejos de su cotidianidad, aquel muchacho que tímidamente se asomara a las galerías de su íntima condición, cae ahora voluntariamente en los brazos de la nada, tras la fragmentación, clara consecuencia de la alienación de su ser. Una caída que se produce tras el coqueteo continuo con la sensualidad y el deseo que ya presintiéramos en *Égloga*, *Elegía* y *Oda*. Ahí la soledad se acentúa hasta el punto de que salvo en el caso de *Elegía*, ésta es conquistada por la placentera inconsciencia del sueño, en el que poeta se encuentra e identifica el ideal: el adolescente masculino que es convertido en estandarte de la juventud y fuente del eterno deseo.

El elemento temporal ha sido totalmente eliminado de las fantasías de este segundo poemario. Pero las sombras de la tarde llegan, y con ellas la imaginación es desbaratada y aquel paraíso del deseo y del permanente acorde. Luis Cernuda entonces no lo sabe pero con sus juegos y tentativas con el deseo y sus sinuosas curvas ha consolidado su lugar fuera de la realidad, donde su melancolía y su hastío no son si no una moderna versión del *tedium vitae* finisecular.

Pero es cuando ama a un corazón y a un mismo cuerpo, cuando encuentra esa vía de comunicación que al parecer reconcilia los dos planos: la realidad y el deseo. Sin embargo, el cordón umbilical es cortado una y otra vez. La sociedad impone implacable sus prejuicios y sus relaciones se definen por su brevedad. Sus contradicciones van creciendo hasta el punto de rozar la rebeldía. Entonces, la escisión cernudiana le lleva a raíz de este choque entre el deseo y la realidad de la reivindicación de la lascivia, al precipicio más oscuro de la nada: la muerte emocional. La mutilación, las tinieblas toman los versos y la voz de un poeta que si previamente nos había mostrado sus problemas de identidad con alternancia de personas y diversos recursos, aumenta aquí la gama y las imágenes se encadenan como un río para llegar al mar de una eternidad vacía. Esta bipolaridad de sentimientos y pasiones que muestran el caos y la tormenta interior finalizan con la resignada petición del poeta:

Adiós, dulces amantes invisibles,
siento no haber dormido en vuestros brazos.
Vine por esos besos solamente;
guardad los labios por si vuelvo (p. 85)

¿A dónde se dirigía esta vez Cernuda? Sin duda seguiría viajando día y noche moribundo incansablemente hasta llegar a otro paraíso oculto e íntimo sobre el que refundar la eternidad del deseo, para reencontrarse con su querida soledad y abrazar el amor que un día volviera a traerlo a la realidad. Proseguía así el exilio de un hombre y de un corazón que con *Un río*, *un amor* y *Los placeres prohibidos* ratifica definitivamente un diagnóstico, ya intuido en sus

poemarios anteriores: el de extranjero perseguido por la sombra de un amanecer de arena y frío:

Ante las puertas bien cerradas,
sobre un río de olvido, va la canción antigua.
Una luz lejos piensa
como a través de un cielo.
Todos acaso duermen,
mientras él lleva su destino a solas.

Fatiga de estar vivo, de estar muerto,
con frío en vez de sangre,
con frío que sonríe insinuando
por las aceras apagadas.
Le abandonan la noche y la aurora lo encuentra,
tras sus huellas la sombra tenazmente (p. 44)

BIBLIOGRAFÍA

- AMAT, Jordi (2002): *Luis Cernuda. Fuerza de soledad*, Madrid, Espasa Biografías.
- BACHELARD, Gaston (1978): *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BARON, Emilio (2002): *Luis Cernuda poeta. Vida y obra*, Sevilla, Alfar.
- BLOOM, Harold (2002): "Luis Cernuda", en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda (1902-1963)*, ed. James Valender, Madrid, Residencia de estudiantes, pp. 25-35.
- CERNUDA, Luis (1958): "Historial de un libro" en *Litoral a Luis Cernuda*, Málaga.
- , (1991): *La realidad y el deseo*, ed. Miguel J. Flys, Madrid, Castalia.
- , (1995): *La realidad y el deseo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- , (2000): *Antología poética*, ed. Phillip Silver, Madrid, Alianza.
- , (2003): *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DELGADO, Agustín (1975): *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editorial Nacional.
- HARRIS, Derek (1992): *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad.
- MABREY, María C. (1996): *La obra poética de Luis Cernuda: entre mito y deseo*, Madrid, Pliegos.
- PAZ, Octavio (1984): "La palabra edificante de Luis Cernuda", en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939*, ed. Rico Francisco, Barcelona, Crítica, pp. 459-466.
- SEGOVIA, Tomás, (1979): "Divino tesoro. Cernuda y sus muchachos" en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda (1902-1963)*, ed. James Valender, Madrid, Residencia de estudiantes, pp. 60-83.

- SILES, Jaime (2002): "Cernuda en el espejo de las generaciones", en *Revista de Occidente*, 254-255, Julio-Agosto, pp.77-94.
- SILVER, Phillip W. (1996): *Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia.
- TERUEL, José (2002): *El trampolín y el atleta (Un estudio sobre Los Placeres Prohibidos)*, Madrid, Ayuntamiento.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1994): *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación.
- VALENDER, James (2002): "Presentación", en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda (1902-1963)*, ed. James Valender, Madrid, Residencia de estudiantes, pp. 15-19.

JUNTO A MÍ REPOSA EL SUEÑO DE LA VÍCTIMA: EL MITO DE OFELIA EN LA POESÍA DE JUAN EDUARDO CIRLOT

Jorge Berenguer Martín
Universidad de Castilla-La Mancha

“Más que ser Horacio hubiera querido ser un jefe de legión romano” confiesa Cirlot en una entrevista publicada en el diario *Baleares*, el 5 de noviembre de 1967. La verdad es que el poeta catalán siempre gustó de suplantar una personalidad ajena a sí, venida de oscuros tiempos preteridos. “Un hombre extraño del Líbano” le parece a Carlos Edmundo de Ory (Guigón y Granell, 1996: 19-20) tras echar un vistazo a una foto de Cirlot en la que aparece acompañado al fondo de un retrato de él mismo, donde está ataviado como un centurión romano. Satisfecho con la afirmación, el poeta catalán responde: “Sí, soy algo griego, algo sirio, algo romano (Guigón y Granell, 1996: 19)”. En su obra es constante la evasión de la realidad histórica y la penetración en una memoria episódica de vivencias oníricas conectadas con la Antigüedad¹. El sujeto lírico presente en sus poemas no es un yo biográfico, sino un personaje analógico interpuesto, una máscara o *personae*, que acostumbra a encarnar la figura de un profeta ancestral, un sacerdote, un iniciado, un centurión romano, un guerrero celta o un soldado vencido volcado en una pasión destructiva hacia una mujer.

Por muy superficial o apresurado que sea un recorrido por la poesía de Cirlot se advierte la presencia continua y desarrollada de un tú femenino. Desde el temprano cuadernillo de poemas *Pájaros tristes* (compuesto entre 1941 y 1942), pasando por *En la llama* (1945) o *Cordero del abismo* (1946), hasta *Anahit* (1968), *La doncella de las cicatrices* (1968) o *Perséfone* (1973) se confirma en todos ellos que la representación iconográfica de la mujer vertebró gran parte de la producción poética de Cirlot. La mujer aparece bajo la forma de una diosa totémica fusionada con las fuerzas telúricas de la naturaleza y emparentada con la muerte. Sin embargo, la mujer en la poesía de Cirlot desempeña un papel de mayor entidad que el de ser mensajera de lo fatal; es, al contrario, la gran mediadora en la cual los contrarios dejan de ser vistos como contradictorios y la única que puede que el hombre, siguiendo a Breton, se reconcilie con la idea de vida (Janés, 1996: 47). El personaje de Ofelia será un símbolo fértil en su imaginería personal y servirá como fuente ideológica en la

¹ Esta idea se refleja en textos como *El libro de Cartago*, *La Dama de Vallcarca* o el ciclo *Bronwyn*, textos todos ellos abordados en este artículo.

construcción de la representación iconográfica del eterno femenino repartida a lo largo de toda su obra.

Hay que añadir, no obstante, que en Cirlot había algo, o mucho, de Príncipe de Dinamarca². La característica del personaje shakesperiano que más seducción ejerció sobre Cirlot fue su renuncia a Ofelia. El poeta sale hondamente conmocionado de un cine barcelonés después del visionado de Hamlet, dirigida e interpretada por Laurence Olivier, en 1948, e interpretado el papel femenino por Jean Simmons. En el Diccionario de símbolos, dedica una entrada a aclarar las diferentes interpretaciones que existen en torno al fatum trágico del príncipe de Dinamarca. La primera es la explicación psicoanalítica, que reconoce en Hamlet el complejo de Edipo, de manera que la muerte de su padre sería un entramado fabuloso de su imaginación para justificar el asesinato de su padrastro. El repudio de Ofelia sería otra justificación de sus inclinaciones a derribar al padre terrible. Otra explicación es la aportada por el pensamiento gnóstico, que vería en Hamlet a alguien que rechaza el mundo pues es obra de un dios malo —el marido de su padre—. Como resultado, Ofelia sería epítome de la culpabilidad contra la que se levanta la aparición del padre, representando el anhelo del dios bueno. Por último, Cirlot proporciona otra interpretación, original y propia, y por tanto fundamental para nuestros propósitos, a partir de la asimilación de la gnóstica. Cirlot ve en Hamlet a un ser eminentemente angélico, heredero del “Prometeo” de Esquilo y predecesor del “Satán” de Milton. Hamlet está encadenado al mundo y a las acciones de los hombres, lo cual le impone subyugarse a las limitaciones del ser: una mortalidad construida de obras efímeras donde el tiempo es enseña de que nada permanece, como Shelley cantara en *Ozzymandias*. El rechazo de Ofelia sería el intento angustioso de rehusar la contingencia temporal a favor de una actitud contemplativa y de purificación (Cirlot, 2001a: 61-65)

El desarrollo artístico de estos planteamientos se halla en el poemario Hamlet, de 1968. En los dieciocho poemas de que consta el libro se desarrolla esa última interpretación sobre el mito expuesta. En el libro se plantea, esencialmente, el problema ontológico del ser en el tiempo y el despliegue de una nueva concepción de lo real. Desde la cita inicial, que sustituye el lema shakesperiano ser o no ser por ser y no ser, se propone la creencia y confianza en que hay algo que forma parte del hombre que no perece y que puede reingresarse en el flujo cósmico de lo eterno. Estas ideas remiten al ideario de *La Vida Muerta* y a los aforismos de *El No-mundo*. Una y otra vez Cirlot volverá sobre estos planteamientos. Por ejemplo, en uno de los fragmentos eliminados de Bronwyn, IV el poeta catalán pone el énfasis sobre la idea de que la parte mortal del hombre ha de ser destruida, entregada en sacrificio para que de la Nada se haga efectivo el lema cirlotiano de Hamlet “Ser y no ser”.

² “Nunca me atrevería a compararme con el príncipe de Dinamarca, sobre todo porque nunca hice lo que él: rechazar a Ofelia, aunque fuera a costa de su locura y de su muerte. Más cerca me siento de Nerval que de Hamlet. Sin embargo, en el fondo, seguramente hay en mí mucho de Hamlet” (Cirlot, 2001b: 597).

El significado que se encierra tras la expresión “ser y no ser” se refiere a que el ser es aquella parte del hombre que lo es todo, que abraza la totalidad dispersa y nos indiferencia al mezclarnos con ella, lo que nos reporta, en última instancia, reconocernos en lo eterno. Antes de la vida y después de la muerte está el ser, lo que es más, sobre la muerte —ser nada— y la vida —ser finito— tiene primacía el ser —ser en plenitud—. En el ser no son distintas la vida y la muerte, sino que coexisten, formando la vida-muerta del ser. La vida muerta sustituye a la realidad cotidiana e implanta el principio de desintegración posesiva del ser en busca de la asimilación, por vía emotiva, de la realidad. Se trata de captar la polifonía de lo existente en su esencialidad, esto es, como unidad. Con otras palabras. El amor provoca una sed de reconocimiento en el otro que vuelca al ser sobre las creaciones naturales puesto que, no se pase por alto, Ofelia rediviva es la encarnación de la totalidad. A la fase inicial de disolución del ser, le sucede el ingreso del alma en lo cósmico y, acto seguido, la asimilación interior de todo lo creado, el encuentro con la amada.

Como se viene apuntando, lo que interesa a Cirlot de Hamlet es sobre todo su espíritu de renuncia, su naturaleza ensimismada obcecándose en la destrucción, como Medea, ya que es en esta actitud donde se concentra la interpretación del mito: “El mito es la salvación del hombre en cuanto acepta su propia destrucción, que es su transformación en ángel, si lo merece, como los Evangelios dicen” (Cirlot, 1996: 64). La significación del mito se completa en el momento en que Cirlot añade un último componente, no presente en la obra de Shakespeare, a la relación entre Ofelia y Hamlet: el retorno de la hija de Polonio de la muerte. La procedencia de este hallazgo se remonta a un día de 1966 cuando Cirlot salió de un pequeño cine barcelonés después de haber visto la película *El señor de la guerra* (1965), dirigida por Franklin Schaffner y basada en el drama *The Lovers* de Leslie Stevens. En los papeles protagonistas destacaban Crisagón de la Cruz, interpretado por Charlton Heston y Bronwyn, por Rosemary Forsyth. Pues bien, el autor del Diccionario de símbolos descubrió una serie de asociaciones entre los personajes femeninos, el de Shakespeare y el de Schaffner, sobre todo a partir de una escena de la película: “Cuando Bronwyn emergió de las aguas pantanosas “sentí” que era Ofelia que volvía, y hubiera querido ser Hamlet para pedirle perdón por la escena del rechazo, explicarle al menos la causa (Cirlot, 1996: 96)”. En torno a Bronwyn Cirlot no sólo escribirá varios libros de poemas, sino que también redactará artículos en los que indaga en el extraño significado de la vivencia relacionada con la rubia muchacha celta. En “¿Quién es Bronwyn?”, entrevista al poeta publicada el 15 de enero de 1968, declara lo que para él significa Bronwyn: “Bronwyn es, para mí, el mito de la amada de otra vida, de la luz ya vivida y perdida, de lo irredento, de lo que soñé una vez como mujer cartaginesa muerta, que resucitaba. Bronwyn es el reverso de Ofelia (Cirlot, 2001b: 597)”. Y es que, efectivamente, en el mito de Bronwyn confluyen las principales líneas temáticas del pensamiento poético del barcelonés como expone Victoria Cirlot en el prólogo a Bronwyn: “Bronwyn sintetiza los dos mitos centrales del autor, el de la vida muerta (en el sentido de Séneca, lo perdido, no sido, desaparecido) y el del amor situado en un estrato de la vida mental en que lo irreal se torna verdadero por la vivencia (Cirlot, 2001b: 29)”. Bronwyn emerge de las aguas del pantano

con la intención de que Crisagón de la Cruz, el nuevo señor feudal de la película de Schaffner, se enamore de ella y lo pierda todo, entregándose a una pasión activa de destrucción, donde se repite, cambiando las tornas, lo que Hamlet hizo con Ofelia³. Pero ahora esta nueva Ofelia resucitada llamada Bronwyn tendrá las llaves de la vida muerta; Bronwyn es el punto cero cosmogónico: “Lo que llamo «Bronwyn», en poesía, es el centro del «lugar» que, dentro de la muerte se prepara para resucitar; es lo que renace eternamente (Cirlot, 1981: 324)”.

A la luz de estos argumentos hay que valorar la poesía de Cirlot como el diálogo sostenido entre la realidad y una pasión ciega de destrucción donde Creador y Amada se identifican y donde el sentido heroico de la salvación predomina en la caracterización de la mujer como un ser mágico y sobrenatural. La reconciliación con Ofelia lleva aparejado un ascetismo purgativo que le abandone a una pasión activa de destrucción. Como demuestra el regreso de Ofelia de la muerte, la destrucción atenta contra lo fenoménico —contra lo escindido y transitorio—, pero no hay desaparición: el aniquilamiento no es fin sino transformación generadora (Cirlot, 2001a: 172-173). Es una idea ampliamente reproducida en la historia de las religiones que la transmutación en lo superior del rito funerario se orienta hacia la vida eterna o la salvación del alma. La muerte heroica apetecida por el poeta en sus versos es una vía de sublimación, en cuanto sacrificio aceptado, de las fuerzas espirituales. La importancia del sacrificio reside en que, además de homologar al hombre con el cosmos repitiendo la idea central de las cosmogonías de “sacrificio primordial”, señala que sólo se puede animar lo creado a través de la transmisión de la propia vida (Eliade, 2001: 31-32).

Esta idea de sacrificio por medio de una pasión redentora gobernada por una mujer venida de una suprarrealidad, se recoge en dos textos centrales, que de alguna manera configuran la interpretación final atribuida al mito de Ofelia: *El libro de Cartago* (escrito en 1946) y *La dama de Vallcarca* (1957).

En la vida de Cirlot los sueños ocuparon un lugar muy importante ya que le sirvieron de inspiración para muchos de sus poemas, el ejemplo más claro son los 80 sueños (1951). En 1945, el escritor catalán publicó un “suceso onírico” con el título general de *Árbol agónico*, junto con otros poemas en el número 16 de *Fantasía*. En el suceso onírico se narra cómo se encuentra en una Gran Iglesia, donde un séquito de devotos trae a cuestras un ataúd del cual emerge: “Una extraña doncella, vestida con el ropaje que la iconografía clásica suele adjudicar a la Virgen María, pero con color marrón claro (Cirlot, 1998: 19)”. Entonces, Cirlot, transportado por la piedad religiosa, se sintió urgido a preguntar: “¿Eres verdaderamente cartaginesa?”. Esta es la historia de la génesis de *El libro de Cartago* y la pregunta consignada será mucho más que una anécdota, será un eje semántico de recurrencia anafórica donde se cifra la realización ritual de la advocación de la Dama del Horizonte y así lograr, mediante un acto de renuncia a lo personal y de entrega amorosa, penetrar en la realidad de los arcanos donde el tiempo es abolido, donde se colma el ansia

³ Véase “El retorno de Ofelia” en Cirlot (2001b: 590-592).

de infinitud, donde la búsqueda de salvación se verifica. Los ecos de esta pregunta se hallan en la mística del mazdeísmo. Cuando el alma cruza el puente Chinvat, en lo alto de la montaña cósmica Chakad-i-Daitik —el pico del juicio— situada en la tierra de las visiones —Ērân-Vêj—, y se encuentra con Daêna, su yo celeste, entonces ha de hacerle una pregunta que de su respuesta dependerá que encuentre, como anticipo de la eternidad, su doble, su arquetipo celeste (Corbin, 1998: 58-59).

En el libro se nos sitúa en el año 146 a. de C., cuando la tercera Guerra Púnica va a concluir con la destrucción de Cartago por parte de los romanos. No bastaba con que Cartago fuera vencida, era necesario destruirla hasta los cimientos para que no quedase ni rastro ni memoria de ella. Movidada la realidad por un impulso totalizador, junto con la caída de Cartago se produce el desmoronamiento metafísico del alma de un centurión, personaje que es la voz de El libro de Cartago y al que suplanta el poeta desde una especie de proyección onírica desde una habitación de hotel, según se nos relata. Cuando todo ha acabado y ya no queda nada, el poeta o centurión romano caerá en una espiral de espiritualidad de donde emanan emociones de amor hacia una doncella que se sacralizarán, accediendo de esta manera al pensamiento clarividente. Vendrá entonces otra pregunta: “—¿Qué significa: ya no existe? —Significa vida muerta” (Cirlot, 1998: 58).

En el caso de La dama de Vallcarca no estamos frente a un centurión romano; ahora se presenta a un sacerdote que va a ofrecer a una joven en sacrificio: “Ella está de rodillas delante de mí Mientras mi mano izquierda la sujeta por el negro pelo rojizo, con la derecha clavo mi cuchillo en su corazón (VV. AA, 1996: 151)”. A partir de aquí el paralelismo con el mito de Ofelia es evidente. La joven sacrificada resucita, resucita asumiendo la presencia de un espíritu apocalíptico que se muestra a través del barrio de Vallcarca. Cada manifestación de la presencia de la dama irá acompañada de su consecuente repercusión sobre el barrio. Cada uno de los movimientos de la dama de Vallcarca provocará que la Tierra se estremezca y la naturaleza se convierta en imágenes de abominación y trastorno:

Al moverse sus hombros, se ha producido el trastorno de los horizontes. Una torre de color dorado se ha partido en dos, sigilosamente. [...] Mientras en los corrales surgían rojos gallos con cabeza de tortuga, palomas de cristal y de leche, conejos rematados por colas con escamas de pez, escorpiones y vírgenes (Guigón y Granell, 1996: 151).

La muerte de la víctima desencadena el baile de las metamorfosis El alma de la doncella vivifica el barrio de Vallcarca, se transforma en su personificación, y sus gestos son amenazas de lo terrible Por su parte, el poeta, enamorado de la dama, ha entendido que sólo ha acabado con lo temporal que había en ella, esto es, su mortalidad, y ya ambos aspiran a no distinguirse en el abrazo a los orígenes:

No la he matado, pues ella siempre estuvo muerta; he matado a su imagen mientras casas de Vallcarca hierven y crujen como grandes insectos bajo un cielo arrugado y maldito. [...] La luz del sacrificio levanta la pirámide hasta el cáliz y las sombras dibujan una cruz entre la dispersión de las estrellas. "Comenzaremos ya, definitivamente, la otra vida" (Guigón y Granell, 1996: 153).

Al ocurrir el sacrificio, la dama de Vallcarca se convierte en el centro místico donde se concilian los opuestos, superada la naturaleza conflictiva de la realidad —que impide ser en plenitud— y creando una tensión entre la pasión amorosa a la que se abandona irrefrenablemente el hombre y la vía purgativa de destrucción necesaria para superar lo real, lo que conlleva involucrarse en el proceso constructivo de las energías cósmicas al que pertenece la Dama. El poeta también es poseído por la fuerza telúrica que domina el renacimiento de la víctima del sacrificio. El sacerdote está diseminado por toda la realidad, como elemento inseparable de la esencialidad que une todo lo creado. Ya sólo falta que la unión, siempre dejada en suspenso, se produzca:

Puñado de ceniza, lámina de almizcle mío y muerto, ven, tócame aún estos rostros tuyos, usa mis corazones y mis largos caminos de llagas en la rueda del cielo. No dejes de ofrecerme entre tus hojas ese pastel de sangre, ese animal oscuro, cuyas garras surgen a través de epígrafes prohibidos (Guigón y Granell, 1996: 145)

En conclusión, el personaje de la doncella, y en particular el mito de la doncella, se referirá en la poesía de Cirlot a la idea de la búsqueda de un espacio de trascendencia. Yendo más allá: la doncella se erige como un mundo revelado, una cosmovisión nueva que viene a dar sentido a la sensación de extranjería del poeta. Él se sabe súbdito de la doncella, aunque no la encuentre, y el poema, por tanto, será una confesión apátrida, el canto de una invocación siempre embarcada en el rastreo de presagios y presentimientos, tomados como certezas a las que aferrarse. La doncella es intuida y sus manifestaciones son antropomorfismos de la naturaleza y mensajes cifrados que sólo se realizan en el acto epifánico y sacramental del poema. No puede consumarse la unión con el complemento femenino. El otro tiene que ser percibido esencialmente como desconocido, pues en la medida en que es percibido como misterio se puede construir un intercambio fluido con las raíces del conocimiento y el amor (Valente, 2002: 237).

Cuando el amor es un centro resolutivo de anhelos (Cirlot, 1996: 153) que ofrece aquello que la realidad no da (Cirlot, 1981: 23), la amada se convierte en un impulso erótico de búsqueda epistemológica. Amar significará practicar una arqueología amorosa: ir en busca de la realidad para reconocer en ella la esencialidad de la amada. Para que este hecho ocurra, se ha de aplicar el principio cirlotiano de la intimidad remota. Se concibe la “intimidad remota” como el origen de la disolución del ser, que se reparte por todo lo creado como fruto de una voracidad consumativa. Posteriormente, ahora en un movimiento de concentración, la realidad se asimila en forma de una interioridad de proporciones cósmicas. No hay diferenciación entre lo que hay fuera de mí y es múltiple y lo que es íntimo y único, pues este movimiento de proyección imaginaria aspira a asimilar el mundo, manteniendo una unidad fundamental: “El uno (la unidad) no corresponde nunca al plano de la manifestación ni a la realidad espacial; el uno es símbolo del centro (Cirlot, 1958: 197)” La idea de centro expresa la profundización infinita del ser para alcanzar el germen del eterno fluir y refluir de las formas y de los seres (Cirlot, 1997: 132).

Gracias al dinamismo epistemológico que activa la tendencia erótica a la mujer, se avanza hacia un estado de conciliación entre el mundo cambiante y

heracliteo del suceder y el mundo eleático e invariable del ser. Amar, en consecuencia, se refiere al discernimiento de lo real absoluto, pero, para que esto suceda, hay que tener lo que Janés (Beneyto y Parra, 1997: 93-98) ha dado en llamar "visión esmeralda". La visión esmeralda indica el reconocimiento de lo esencial, que ha de partir de la figuración sensible de la materia para captar los ritmos comunes (Schneider, 1998) que relacionan todo lo disperso y unen lo discontinuo y para, en un momento ulterior, poder acceder al espacio de los arquetipos de la geografía visionaria (Corbin, 1998), donde el universo se vincula en correspondencias de unidad esencial. La vida no basta. En este estado de plenitud mística, la vislumbre de la amada consistirá en identificar a la doncella con la totalidad y así reparar la parcialidad del ser, reingresando en la unidad que se perdió: "Si la vida es nada es porque en ella no lo somos todo. Y ser un trozo (de espacio, de vida, de materia) no basta. La vida es carencia. Por eso es dinamismo" (Cirlot, 1981: 324).

Como la vida no bastaba, Cirlot fundó esperanza en lo sagrado femenino, en mitos como el de Ofelia, y así levantó un imponente templo literario, imponente en envergadura y ambición, en el que cada uno de sus lectores, antes de entrar, debe responder a la pregunta: "¿Eres verdaderamente cartaginés?"

BIBLIOGRAFÍA

- AZANCOT, Leopoldo, ed. (1974): *Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972)*, Madrid, Editora Nacional.
- BENEYTO, A. y J. D. PARRA (eds.) (1997): "Cirlot y el No-donde", *Barcarola*, 53.
- BOUZA, A. L. (ed.) (1973): "Antología-homenaje a Juan Eduardo Cirlot", *Artesa*, 20.
- CORBIN, Henry (1998): *Cuerpo espiritual y Tierra Celeste*, Barcelona, Siruela.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1942): *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2001, Biblioteca Golpe de Dados.
- , (1950): *Ontología*, Barcelona, Dau al Set.
- , (1951): *80 sueños*, Barcelona.
- , (1953): *Introducción al surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente.
- , (1969): *Hamlet*, Barcelona, J. Ferrer Coll.
- , (1981): *Obra poética*, ed. Cl. Janés, Madrid, Cátedra.
- , (1988): *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*, pról L. Cirlot, Barcelona, Anthropos.
- , (1992): *Ferías y atracciones*, Madrid, Libertarias / Prodhufi.
- , (1996): *Confidencias literarias*, ed. V. Cirlot, Madrid, Huerga & Fierro.
- , (1997): *De la crítica a la filosofía del arte*, ed. L. Cirlot, Barcelona,

Quaderns Crema.

- , (1998) *El libro de Cartago*, ed. V. Cirlot, Tarragona, Igitur.
- , (2001a): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.
- , (2001b): *Bronwyn*, ed. V. Cirlot, Barcelona, Siruela.
- CIRLOT, Victoria (1997): "Juan-Eduardo Cirlot y la simbología", *Barcarola*, coords. A. Beneyto y Jaime D. Parra, núm. 53, Albacete, Diputación de Albacete.
- (2002): "Juan Eduardo Cirlot, entre surrealismo y la simbología", *Agulha*, Fortaleza, Sao Paulo, s/p.
- ELIADE, Mircea (2001): *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza.
- GUIGÓN, E. y E GRANELL (eds.) (1996): *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM Centre Julio González / Generalitat Valenciana.
- JANÉS, Clara (1996): *Cirlot, El no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, Huerga y Fierro.
- JANÉS, Clara y E. GRANELL (eds.) (2000): "Juan Eduardo Cirlot: La constelación de los símbolos", *Ínsula*, 638.
- MEDINA, Raquel (1997): *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*, Madrid, Visor/ University of Massachussets.
- PALACIOS, Amador (2004): "Esquema de la forma poética en Cirlot", *Espéculo*, 28, s. p.
- PARRA, Jaime Daniel (1998): *Bronwyn, ciclo poético y figura proyectiva en la obra de Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- , (2001a): *El poeta y sus símbolos: variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- , (2001b): "El surrealismo en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot", en *Surrealismo y literatura en España*, ed. J. Pont, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 267-287.
- SCHNEIDER, Marius (1998): *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, Siruela.
- RIVERO TARAVILLO, Antonio (2002): "Lo céltico en Cirlot (un viaje a las fuentes galesas e irlandesas del ciclo Bronwyn)", *El fantasma de la glorieta*, 3, s/p.
- VALENTE, José Ángel (2002): *Cuaderno de versiones*, Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg.

UNA COMEDIA EXISTENCIAL: *HORA DE VISITA* (1994), DE J. L. ALONSO DE SANTOS¹

José Luis Castro González
Universitat de Barcelona

Hora de visita (Alonso de Santos, 1996) se estrena en el Teatro Baracaldo, en Madrid, el 7 de julio de 1994, bajo la dirección del propio Alonso de Santos y producida por Pentación S. L., sociedad de la que forma parte el mismo autor. La despedida de las tablas de Mari Carrillo, en el papel protagonista, consistía en uno de sus reclamos principales. El otro era que madre e hija reales —Mari Carrillo y Teresa Hurtado— lo serían también en la ficción².

Sin embargo, crítica periódica e historias del teatro coinciden en catalogarla como una comedia de poco interés e incluso la ven como un “retrato costumbrista” (Ragué-Arias, 1996: 180). Le recriminan que haya una trama al servicio del diálogo ingenioso para el lucimiento de la actriz y que sea excesivamente artificial en la construcción de la trama (Díaz Sande, 1995). La misma suerte padecieron las comedias *Pares y Nines* (1988) y *Vis a vis en Hawai* (1992), piezas que, junto con la obra que seguidamente nos ocupará, constituyen una trilogía en la producción alonsosantiana que, por el momento, calificamos como comedias psicológicas³. Las características son semejantes: presentan unidad de espacio y de tiempo, el elenco de personajes es reducido, no existe una trama propiamente dicha, interesa un análisis introspectivo de los propios personajes. Esto es, las tres comedias ofrecen una reflexión sobre el hombre como un ser arrojado a la existencia, en el contexto de la sociedad española actual. Y, obviamente, si las interpretamos a la luz de las lecturas de Alonso de Santos, se construyen en creaciones de un enorme interés. Por lo tanto, los adjetivos *frívolas* y *superficiales* aplicados a las citadas comedias

¹ La realización de este trabajo se ha hecho con el apoyo de una beca predoctoral FPI, concedida por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BES-2003-2166), vinculada al proyecto de investigación BFF2002-04092-C04-03.

² Toni Cortés le pone la escenografía; el encargado de la iluminación fue Juan Gómez Cornejo; la música corría a cargo de Javier Alejano. Según se recoge en Fernández (2003: 112), *La sombra del Tenorio* y *Hora de visita* convocaron cinco veces más espectadores que los estrenos inmediatamente posteriores: *Yanquis y yanquis* (1996) y *Salvajes* (1998).

³ Piñero (2001: 33) clasifica *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai* como “comedia moderna”. Fernández (2003: 100), siguiendo a Piñero, habla de “trilogía del amor”. Además de las mencionadas, se incluiría *Dígaselo con valium*. Creemos que las características formales del último texto impiden relacionarlo con los otros dos: es una comedia de enredo, protagonizada por varios personajes y donde no se percibe un encuentro confesional.

resultan del todo inapropiados. Diremos que con *Hora de visita* se presenta a un “hondo Alonso de Santos”, tal como propone Fernández (2003: 110).

De *Vis a vis en Hawai* me he ocupado en un estudio reciente (Castro, en prensa⁴). Ahora señalaré algunas huellas en la construcción del texto seleccionado, aunque con desigual importancia: el filme *Sonata de otoño* de Ingmar Bergman, las piezas dramáticas *La señorita Julia* y *La más fuerte* de Strindberg, *Los justos* de Albert Camus y, dentro de nuestra tradición española, la versión teatral de *Cinco horas con Mario*, interpretada por Lola Herrera. Anticipamos, por tanto, que las intertextualidades nunca caen en lo frívolo, superficial o excesivamente fácil.

Julia acude a visitar a su hija Marta, quien está ingresada en un hospital por haber ingerido lejía con unas pastillas, al saberse abandonada por su marido. La trama de la obra consiste en un proceso de convencimiento para que la hija se reconcilie consigo misma y, en tanto, regrese a la vida. El conjunto se organiza en cinco escenas, curiosamente, la misma cantidad de actos que tiene *Los justos* de Albert Camus. Aun con todo, el verdadero conflicto dramático consiste en la confesión de la conciencia atormentada de Julia, y esto apenas ha sido señalado por la crítica. Para tal fin, el autor silencia intencionadamente la voz de Marta, mediante la mudez, dado que no puede hablar durante unos días. La madre aprovecha la ocasión para recuperar el tiempo perdido, saldando de este modo sus obligaciones con el crecimiento de la hija. En este “hable con ella”, el recuerdo llevará a recuperar el pasado, la infancia de Marta. La obra presenta una estructura circular: Julia quiere leerle a Marta un poema del libro que le acaban de publicar: *Buscando el sol*, pero su propósito no se conseguirá hasta la última escena; antes convenía repasar los problemas que les afectan a la madre y a la hija junto con sus propias biografías.

A modo de compilación, citamos aquí una serie de temas que vertebra la filmografía de Ingmar Bergman, porque de ella obtendremos datos para entender mejor la arquitectura de *Hora de visita*: “la recuperación de la infancia, el sentido de la vida y la alienación de la existencia, el bien y el mal, la existencia de Dios y la angustia por su ausencia, la muerte como huida —suicidio—, la pasión amorosa y la incomunicación en la pareja” (Sánchez Noriega, 2002: 423). Las coincidencias que mantiene nuestra pieza dramática con el cine de Ingmar Bergman son evidentes, especialmente el de *Sonata de otoño* (1978) y el de *Persona* (1966)⁵. Pero lo que en las mencionadas películas se trata con ribetes dramáticos, en Alonso de Santos se concibe desde una perspectiva cómica. Y he aquí uno de sus mayores méritos: la construcción de un humor inteligente que evita abordar los temas más delicados de una forma directa. Por eso, lo psicológico cobra una mayor relevancia, aproximándose, en

⁴ Fue en XI Congreso Internacional de Semiótica (La Laguna, 3-5 de noviembre de 2004). Allí realicé una interpretación del texto a raíz de las lecturas cinematográficas del autor, unas manifiestas y otras tácitas. El punto de partida para aquel análisis fue el estudio de Amo-Sánchez (2000).

⁵ El cine de Ingmar Bergman marcó la generación de Alonso de Santos. Se notan las huellas de *El séptimo sello* en ¡*Viva el duque, nuestro dueño!*, *Las fresas salvajes* en *El álbum familiar*, del mismo autor.

consecuencia, a la comedia cinematográfica de Woody Allen: hay un gusto por el psicoanálisis, la política, la filosofía y la historia.

Hora de visita coincide con *Persona* en presentar a una interlocutora que está silente. De ahí que interese la indagación que el personaje que lleva la voz pueda hacer consigo mismo. En *Sonata de otoño* de Ingmar Bergman, protagonizada por Ingrid Bergman en el papel de la madre (Charlotte) y Liv Ullman como la hija (Eva), se recrea una situación parecida⁶. Esta última busca un espacio para el reencuentro con su madre, una afamada pianista, a quien no ve desde hace siete años. El tiempo del que dispondrán para intentar conocerse es breve —apenas cuatro días— dado que la progenitora debe cumplir con sus compromisos profesionales. El encuentro no se repetirá. La artista crea sus propios personajes, saliendo a escena siempre con la sonrisa puesta, para resultar indeleble de cada recriminación de la hija. Sobreactúa, se protege detrás de sus máscaras. El juego metateatral es evidente; huye de las dos hijas, de Eva y de Helena. De la primera, por observar que posee talento; de la segunda, por representar el tormento de una enfermedad crónica. De estas situaciones, se infiere que a la madre no le interesa ni enfrentarse con la acusación ni con el dolor; tampoco sabe escuchar a sus hijas ni sabe ampararlas con cariño. Para ocultar sus carencias les regala objetos materiales y, en consecuencia, decide comprar un coche para Eva y su marido. Ella, en el fondo, es consciente de que ha fracasado como madre.

Pues bien, la relación que mantienen Julia y Marta, en *Hora de visita*, es muy semejante. En un primer momento, Julia llega a la habitación del hospital, se acerca a la cama de su hija, distribuye todo en el espacio a su antojo. Convierte una estancia fría en un lugar más acogedor, como si fuese un hogar⁷: coloca unas flores, ella se pone cómoda, se quita los zapatos y calza las zapatillas. Habla de lo frívolo, de otras historias que ocurren, de objetivos nuevos, de sus metas particulares, para evitar en la medida de lo posible que haya un encuentro propiamente íntimo. Se muestra uniforme en todo momento en su jovial vitalidad, comportándose de una forma poco esperable en una mujer de su edad, y de ahí que se alcancen instantes de gran hilaridad. Su comportamiento, en muchas ocasiones, incide en el histrionismo, en la sobreactuación. Y la razón no es para menos: sabe que ha fallado como madre y evita, como el personaje de Bergman, la confesión con su hija. Una confesión que pueda herirla.

⁶ Bergman, en un primer borrador, tituló la película *Madre e hija*. Ya desde ese momento sabía que la protagonizarían Ingrid Bergman y Liv Ullman (Bergman, 1988: 107). Para la historia de la filmación de la película, véase Bergman (1988: 196-99).

⁷ También Mario Buceiro, en *Vis a vis en Hawái*, modifica el espacio de una forma semejante. Llegan unos mozos de mudanza que colocan unos "muebles que contrastan, por su elegancia, con los trastos viejos que hay dentro" (Alonso de Santos, 1994: 12). Un análisis exhaustivo del espacio y acorde con el sentido del texto lo ofrece Amo-Sánchez (2000: 400-02). El cambio de los ropajes del escenario obedece a la intención de llenar el "espacio vacío" (Abuín González, 2004), ofreciendo así una perspectiva distanciadora sobre la comedia que se representará a continuación.

En la primera escena, Julia le dice a Marta: “Ya era hora de que podamos hablar de nuestras cosas. Hemos vivido muchos años juntas, pero como dos extrañas” (14). En la misma escena, Julia se retrotrae al pasado, cuando Marta era todavía una niña, y así la pretende ver en esta hora de visita. En la última parte de la obra, Julia dirá: “Podría recordar los diferentes momentos de tu vida por como te he visto mirarte en el espejo” (40). Promete ser un encuentro de confesión, un acercamiento de la madre hacia la hija⁸. Pero, no obstante, los temas más delicados que atañen a sus trayectorias vitales se evitan. Julia no responde propiamente a la pregunta de su hija: es parca en ofrecer datos concretos acerca de cómo murió su padre (escena 3, 31-32); Marta, por su parte, le dejará entrever que no quiere que su hija Blanca sepa de su intento de suicidio y, menos, que sus padres se han separado. Quedan muchas preguntas en el aire y la confesión que se anunciaba no se produce en su integridad. Vemos, a la luz de estos dos parlamentos, que la historia se repite: las madres no hablan con sus hijas de los problemas que les afectan.

Volviendo al filme *Sonata de otoño* de Ingmar Bergman, cabe señalar que la escena protagonizada por Liv Ullman —la hija, Eva— e Ingrid Bergman —la madre, Charlotte— las reúne en una noche que evoca la infancia. La madre tiene una pesadilla y, tras emitir un grito aterrado, su hija acude al cuarto. La apariencia física de esta última —con camisón, gafas y trenzas— y el tono de su voz nos retrotraen a un momento del pasado. Se fusionan dos tiempos: el de la niñez con el de la madurez. La confesión entre madre e hija acaba por derivar en un proceso de acusación tormentoso de la joven hacia su progenitora. Después de este encuentro, la última decide comprarles un coche a su hija y yerno, lo que demuestra que no ha sabido comprender sus problemas, como nunca lo ha hecho en su vida.

Bergman conocía muy bien el teatro de Strindberg por haberlo versionado en varias ocasiones⁹. De él tomará varios aspectos para su filmografía. Gracias a dos motivos, el baile y las zapatillas, podemos relacionar dos de las obras de este dramaturgo, ambas del mismo año (1888), con *Hora de visita*. Son *La señorita Julia* y *La más fuerte*, quizá más notoria la influencia de la segunda que de la primera en la construcción del texto alonsosantiano. A las protagonistas de *La señorita Julia* y *Hora de visita* les gusta el baile. La joven de Strindberg le dirá a Juan, su criado: “Yo, la señora de estos dominios, me digno honrar el baile de mis gentes y cuando quiero bailar, como ahora, quiero hacerlo con alguien que sepa llevar para ahorrarme hacer el ridículo” (Strindberg, 2003: 111). Y no azarosamente, la homónima alonsosantiana se quejará en la segunda escena de lo mal que bailaba su difunto marido y, al recordarlo, aprovecha para parodiarlo mediante un gag cómico. Las zapatillas, por otra parte, nos llevan a *La más fuerte*. En este texto, se presenta la acusación de la

⁸ Díaz Sande (1995), en su reseña, señala la semejanza que mantiene la obra de Alonso de Santos con la película *La fuerza del cariño*, protagonizada por Shirley McLaine. La madre quiere hacerse amiga de su hija.

⁹ A propósito de los avatares que sufrió Bergman al dirigir varias obras de Strindberg, véase Bergman (1988: 215). Al representar *La señorita Julia*, la actriz se volvió loca. Después, al querer representarla en Estocolmo la Julia elegida quedó embarazada.

señora X a una silenciosa señora Y. La primera emprende un evidente ejercicio de venganza¹⁰ al inferir que su marido todavía sigue enamorada de la que ahora es su espectadora silenciosa. En *Hora de visita*, Julia le comentará a su hija Marta que, tras morirle su padre, lo primero que tiró fueron sus zapatillas de cuadros (22). Vayamos al texto de Strindberg: “SEÑORA X.- (Saca un par de zapatillas da andar por casa bordadas.) ¡Y esto es para mi maridito! Con tulipanes. ¡Y bordados por mí! Yo odio los tulipanes, claro, pero él quiere tener tulipanes por todas partes” (Strindberg, 2003: 206). Dos valores semióticos adquirirán las zapatillas en esta obra: en primer lugar, reviven mediante el recuerdo a la señora Y, en segundo lugar, perfilan al marido como excesivamente hogareño. Con ello se demuestra que tanto la protagonista de *Hora de visita*, como las mujeres del dramaturgo sueco, no quieren ser abandonadas. Traigamos a colación unas palabras del propio Alonso de Santos: “el marginado es el no acoplado, porque parece que el marginado es el pobre: en *Hora de visita*, por ejemplo, es una señora mayor que no quiere ser abandonada” (Amo-Sánchez, 2002: 18).

Y otra de las lecturas comunes a Alonso de Santos y Bergman es Albert Camus¹¹. La trama de *Hora de visita* se fundamenta sobre una antítesis: la muerte frente a la vida. En este punto entronca con la filosofía existencialista. Dora, en *Los justos*, del mencionado autor francés, dice, en el quinto acto, que es primavera porque hay árboles en el patio de la cárcel (Camus, 1985: 632). Sin embargo, se queja del frío que reina en la celda, nota espacial que anuncia de forma evidente la llegada de la muerte: “Nunca más volveremos a ser niños, Boria. Al primer crimen la infancia huye”. La infancia huye, asimismo, de Marta. También la muerte, por razones obvias, arroja a los personajes de la comedia de Alonso de Santos. Marta ha intentado suicidarse; Julia, desde un punto de vista social, está muerta; el marido de ésta posiblemente se suicidó; la compañera de habitación se ha tomado unas setas venenosas. Tanto la cárcel, en el caso de Camus, como el hospital, en Alonso de Santos, permiten reflexionar sobre el hombre —más allá de la anécdota concreta que se dramatiza— presentándolo en un contexto donde se visualice caduco y desprotegido. Es un espacio vacío, un no-lugar, “donde la interacción humana

¹⁰ Centeno (1996: 103) señala esta obra de Strindberg como una de las referencias en la construcción de *El color de agosto* de Paloma Pedrero. En la actualidad, me encuentro realizando un estudio que recoge la importancia de Strindberg en la producción pedreriana. Los guiños también son evidentes en *Sangre lunar* de Sanchis Sinisterra y en el filme *Hable con ella* de Pedro Almodóvar (a propósito de la obra de Sanchis, véase Martínez Thomas, 2004).

¹¹ Otro autor de gran peso en la formación de Alonso de Santos es Jean-Paul Sartre. Así, por ejemplo, podemos encontrar semejanzas entre *Trampa para pájaros* y *A puerta cerrada*. Como el mismo escritor señala (Amo-Sánchez, 2002: 25), pesarán entre sus temas aquellos que preocupan al individuo: la conciencia de libertad, la capacidad de decisión y los diferentes modos de aprehender la vida.

queda reducida a la mínima expresión” (Abuín González, 2004: 257)¹². En *Hora de visita*, desde la habitación del hospital, también se señala a un exterior aludido mediante las siluetas de unos árboles que se ubican en el jardín, como espacio de la felicidad añorada. Y el poemario de Marta se llama *Buscando el sol*.

Uno de los terroristas de Camus se llama El Poeta; otro es un historiador. De un modo metafórico, Alonso de Santos, como lo había hecho Camus, se cuestiona la caducidad de los humanistas en un contexto social de lucha constante de hombre a hombre; el principal lamento del humanista surge por el tiempo perdido. Marta, no lo olvidemos, también es poeta. Pero, el vallisoletano soluciona el conflicto de una forma dulce, al no permitir que asome la fatalidad de la muerte: la luz del sol llegará a la habitación, tanto para la madre como para la hija. A lo largo de la obra, la luz va cambiando. En la primera acotación, es la “luz vibrante” (11) de una ambulancia que contrasta con la oscuridad en un marco angustiosamente ruidoso. En tal contexto, “los latidos de un corazón” (11) son empequeñecidos y, haciendo el silogismo pertinente, el hombre aparece reducido en su insignificancia. Es un rasgo existencial de la comedia. Si acudimos al final del texto, encontraremos un abrazo entre la madre y la hija bajo una luz del sol que se filtra por la persiana y que inunda la escena (45). La madre ha conseguido la redención que buscaba.

En cierto modo, Julia recuerda a la protagonista de *Cinco horas con Mario* —posible hipotexto del que aquí hablamos— de Miguel Delibes —y me estoy refiriendo a la versión teatral protagonizada por Lola Herrera; Delibes, 1985—. Curiosamente Alonso de Santos ha bautizado a su personaje con el nombre de Julia. La hermana de Mari Carmen Sotillo se llama Julia y se ha ido con un italiano, convirtiéndose de esta manera en “una cualquiera” (Delibes, 1985: 187). Las dos obras se conciben casi como monólogos, pues en ellas se pretende alcanzar la confesión de dos conciencias atormentadas. También en las dos aparece un gusto por la narración de episodios autobiográficos, el destinatario es un interlocutor que no habla, existe un humor amargo. Pero, el camino que se recorrerá en cada texto es diferente. Desde un punto de vista meramente externo, la música ocupa un lugar importante. En la obra de Delibes, predominan las composiciones musicales con referencias a la muerte: con “La mala muerte” de Luis Eduardo Aute se pinta el cuadro general del velatorio (Delibes, 1985: 136); la alusión a la canción militar “El novio de la muerte” ofrece otro trazo de la etopeya de Mari Carmen Sotillo —ella simpatizaba con el Régimen—, y la última composición se asocia con el recuerdo del beso que le dio Paco: “Se oye el tema musical para un instrumento solo, mientras el escenario se oscurece y sólo queda ella iluminada” (184); “abre las manos como

¹² El estudio de Abuín González (2004) permite completar el cuadro del no-lugar en el ámbito del teatro español más reciente. Algunas de las obras analizadas son: *Metro* de Francisco Sanguino y Rafael González, *Alma* de Guillermo Heras, *La ciudad, noches y pájaros* de Alfonso Plou, *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral, *Metropolitano* de Borja Ortiz de Gondra, *Martes. 3:00 a.m más al sur de Carolina del Sur* de Arturo Sánchez Velasco, *La raya del perlo* de William Holden de Sanchis Sinisterra, *El Gordo y el Flaco* de Juan Mayorga, *Aeropuertos* de Alejandro Jornet, *Motor* de Álvaro del Amo, *Ahlán* de López Mozo.

si volara. Se oye el tema musical de nuevo” (185). En *Hora de visita*, la música siempre es de tipo vitalista, partícipe del carácter jovial de Julia. El mencionado personaje acude a diversos temas del musical americano, a composiciones infantiles que invitan al recuerdo o bien a piezas populares que destacan el aburrimiento que caracteriza a otras personas mayores¹³.

Las dos protagonistas —dos madres viudas, al igual que Charlotte de *Sonata de otoño*— vivieron una misma época, en que, por imposición de una educación franquista, se vieron sometidas al dominio de un marido. La lucha de las dos mujeres es en dos frentes: por una parte, están flanqueadas por el aburrimiento de su cónyuge y, por otra, deben delimitar su espacio ante el trabajo de su esposo¹⁴. Seguirán dos modos diferentes de actuación: Mari Carmen Sotillo desde la palabrería huera, Julia desde la acción. En Alonso de Santos, esta narración de Julia se ameniza con varias anécdotas que recuerdan el esquematismo de los chistes, basado en dos características esenciales: la brevedad y el ingenio. Por ejemplo, habla de una pareja que no se conoce después de convivir varios años (21), que recuerda en cierto modo al humor de Woody Allen. En el personaje de Delibes, los tintes negros de la amargura eclipsan algunas narraciones humorísticas: sólo se pretende una constatación objetiva del cuadro de una época en el monólogo de Mari Carmen Sotillo ante el cuerpo de su difunto esposo.

El personaje de Delibes no sale bien parado. Tampoco Julia. En ambas se aprecian luces y sombras: la primera es conservadora, reacia a ciertos cambios liberales de una sociedad ancestral y creyente ortodoxa, mientras que la segunda presume de ser moderna y liberal. En este punto, el autor de *Bajarse al moro* ha ido un paso más allá de lo propuesto por Delibes al presentarnos a una Julia entusiasta, emprendedora, quien ha conseguido liberarse de un marido castrador desde el instante de su muerte —“un puntito de mala uva digno de Rattigan” (Fernández, 2003: 111)—. Por otro lado, Mari Carmen Sotillo es una muerta en vida, pues en ella asoma la culpabilidad y el remordimiento de conciencia. Su crimen ha consistido en amar y desear a otro hombre, a Paco, fuera del matrimonio. Ésa es su confesión durante el velatorio; ella busca obtener el perdón. Julia, por su parte, no se ha sincerado con su marido ni tampoco lo hará, en esta hora de visita, con su hija. En Delibes, la resolución del conflicto nos conduce a un clímax final de incertidumbre, produciéndose un incremento de la tortura para la protagonista, desde el instante en que observa que su marido sigue reviviéndose en su hijo. En Alonso de Santos, se resuelve de una forma agradable, quedando difuminado el efecto catártico.

En definitiva, en *Hora de visita* se ofrece una mirada del hombre hacia su interior, para analizar sus entresijos, sus fantasmas. Es un buen ejemplo de la nueva subjetividad a la que se refiere el mismo autor, “un refugiarse en lo

¹³ Varias de estas piezas líricas son aportaciones del archivo personal de la propia Mari Carrillo, canciones que ella recordaba de su infancia.

¹⁴ En esta misma línea temática se puede situar la dramaturgia de Paloma Pedrero. En varias de sus obras (*La llamada de Lauren, Resguardo personal*), el marido aparece cosificado: es el traje vacío, el disfraz.

interior y cuestionarse desde allí el ser humano preguntas íntimas sobre su conciencia de existir" (Alonso de Santos, 1999: 22). En este proceso de desengaño ante la sociedad, se puede afirmar que Alonso de Santos la percibe cual hospital, cárcel o un apartamento sin vistas al exterior. *Hora de visita* es una comedia cuyos guiños nos llevan a textos serios, filosóficos trascendentales, pero ocultando siempre las costuras de lo amargo bajo los botones del humor. Se convoca la confesión, pero se elude y, con tal estrategia, las protagonistas se conocen mediante los silencios elocuentes. Ciertamente es que se alcanzan cotas elevadas de hilaridad mediante los chistes y las anécdotas pero, detrás de la risa, asoma una reflexión sobre el hombre en la sociedad española actual la "sociedad del no-lugar" y "del no-sentido" (Abuín González, 2004: 264). Alonso de Santos, como lo hacía Plauto, simplemente ha levantado el espejo ante el público espectador para que se ría.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2004): "Para una teoría del «no-lugar» en el teatro español contemporáneo", en W. Floeck y M. F. Vilches de Frutos, pp. 255-267.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1994): *Vis a vis en Hawai*, Madrid, SGAE.
- , (1996): *Hora de visita*, Madrid, SGAE.
- , (1999): "El autor español en el fin de siglo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 592, octubre, pp. 21-28.
- , (2001): *Dígaselo con valium*, Madrid, Fundación Pedro Muñoz Seca-Hogar Sur.
- AMO-SANCHEZ, Antonia (2000): "Vis a vis en Hawai (1992) de José Luis Alonso de Santos. Ejemplo dramático del cautivo cautivado", *Les Cahiers de l'ILCE*, 2, pp. 395-08.
- , (2002): "Conversando con José Luis Alonso de Santos", *Quimera*, 213, marzo, pp. 16-26.
- BERGMAN, Ingmar (1988²): *Linterna mágica*, Barcelona, Tusquets.
- CAMUS, Albert (1985): *Los justos*, Barcelona, Seix Barral (Summa literaria), pp. 595-36.
- CASTRO GONZÁLEZ, José Luis (en prensa): "De la comedia cinematográfica a la teatral: José Luis Alonso de Santos".
- CENTENO, Enrique (1996): *La escena española actual*, Madrid, SGAE.
- DELIBES, Miguel (1985): *Cinco horas con Mario*, ed. Gonzalo Sobejano. Madrid, Espasa-Calpe.
- DÍAZ SANDE, José Ramón (1995): "Hora de visita. Repertorio de actriz", *Reseña*, 207, diciembre, p. 267.

- FERNÁNDEZ, José Ramón (2003): "Un inquieto rey de la comedia", en José Luis Alonso de Santos. *Que siga la comedia. Texto íntegro de "La comedia de Carla y Luisa" de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, pp. 19-131.
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique (2004): "Sangre lunar de José Sanchis Sinisterra: transgresión de las normas, transgresión de las formas", en W. Floeck y M. F. Vilches, *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert Verlag, pp. 349-359.
- PIÑERO PIÑERO, Margarita (2001): "Estudio introductorio", en José Luis Alonso de Santos, *Vís a vis en Hawái*, Madrid, SGAE, pp. 15-45.
- RAGUÉ-ARIAS, María José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza.
- STRINDBERG, August (2003): *Teatro escogido*, ed. F. J. Uriz, Madrid, Alianza.

DE LA MARCHA DE CÁDIZ AL CORO DE REPATRIADOS: IMPACTO DE LA GUERRA DE CUBA EN EL TEATRO LÍRICO FINISECULAR

Enrique Encabo Fernández
Universitat Autònoma de Barcelona

Hoy en día, pasada la centuria de los acontecimientos que a finales del siglo XIX sacudieron a España, quedan pocas dudas sobre la amplitud ideológica que el fin del ciclo colonial —iniciado en 1492— tuvo para nuestro país. Los actos celebrados con motivo de la conmemoración de la fecha del 98 dieron cuenta —si es que era necesario— del tremendo impacto que la pérdida de las colonias tuvo para los españoles, pero también de la importancia hiperbólica que la intelectualidad, especialmente los literatos, dieron a este hecho destacado, señalando la fecha del 98 no solo como un antes y un después en la historiografía general, sino también empleando dicha fecha como etiqueta bajo la que agrupar un conjunto de escritores que se suponían con las mismas inquietudes. De tratar de deshacer este mito no nos ocuparemos en este lugar, pues ya son muchos los escritos que han indicado con precisión las diferencias en cuanto a formación y preocupaciones de los intelectuales del 98, sino que nuestra intención no es otra sino la de tratar de arrojar aún más luz sobre el verdadero alcance que el “desastre de Cuba” tuvo en la nación, considerando como punto de partida que el lugar privilegiado para la observación de estos fenómenos culturales no es el de la alta literatura de los noventayochistas —por otro lado, no especialmente popular en la época— sino aquellos productos de consumo que el pueblo demanda y comprende, y que al mismo tiempo hace suyos; en el caso de nuestro país, estos productos culturales se agrupan especialmente bajo la etiqueta “género chico”, una nueva forma de entender el mercado teatral que va a ser hegemónica desde su instauración, en los felices tiempos de la Gloriosa, hasta mediada la veintena del siglo XX.

En cierto modo, cuesta trabajo entender cómo los intelectuales que del 98 han hablado no han concedido mayor importancia a las musiquillas y libretos que estas obras de inmediato consumo lanzaban al pueblo reconvertidas en producto de autor. Más aún cuando fue en nuestro país donde se creó la llamada “guerra propagandística”; Larraz (1988) ha señalado como la Guerra de la Independencia fue la primera contienda donde se empleó el teatro como medio de lanzar consignas populacheras y fomentar el odio al invasor. Se creaba así una tradición que, basada en ciertos mitos populares —la defensa de Cádiz, el carácter recio de los aragoneses, la valentía del pueblo madrileño...—, iba a llegar viva hasta los años finiseculares en que el odio al francés se veía

trasladado al odio al norteamericano. En esta tradición teatral se van a dar diversos cambios referentes al “cómo”, pues de las pequeñas obras patrióticas que comienzan a popularizarse a comienzos del siglo XIX se pasará a un artefacto cultural mucho más elaborado como es el “género chico”. El “género chico” se caracteriza por su indefinición y su hibridación constante; como la mayoría de los espectáculos finiseculares es demasiado complejo a causa de la constante mixtura de géneros que en él confluyen: encontramos dentro de estas obras —cuyo único elemento común puede ser la duración, en torno a una hora, y su finalidad claramente lúdica— desde los castizos sainetes —con música o no— hasta las obritas de aires cosmopolitas, de revistas de actualidad política hasta la consabida denominación “La acción en Madrid. Época actual”, que encierra a muchas de estas producciones en un localismo a menudo intrascendente, pero en otras ocasiones al servicio de la exposición de las inquietudes del país. El género chico va a reunir en sus insustanciales argumentos problemas como el socialismo incipiente, el analfabetismo, el caciquismo, la inestabilidad política... siempre de un modo encubierto y amable. Sería tal error pensar que en el género chico existe algún componente subversivo como el pensar que está exento de toda crítica social. Sin duda lo principal en el género chico es la risa, el entretenimiento, pero en algunas de estas obras podemos apreciar un rumor sordo, una corriente de pensamiento que sin llegar a evidenciarse está presente, en un proceso de carnavalización en el cual si bien nunca se mostrará la vida en toda su complejidad, sí se insinuará una y otra vez que, como el aguerrido cajista protagonista de *La verbena de la Paloma* ya afirmara, “también la gente del pueblo tiene su corazoncito”.

Hemos señalado como elementos comunes a las obras que englobamos bajo la denominación “género chico” dos aspectos, relativos a su duración y a su finalidad. Otro elemento fundamental de estas obras es la inmediatez. Como hemos dicho, a partir de la revolución liberal de 1868 se producen cambios importantes en la sociedad española y, por tanto, también en sus hábitos y consumos culturales. Un nuevo mercado para un nuevo público. El género chico, con sus espectáculos asequibles —tanto por los temas como por la taquilla— supone una revolución de calibre similar a la libertad arancelaria o la libertad de prensa. Aunque el periodo de libertad que se vive en la Península durará poco tiempo, el terreno queda abonado; los teatros han quedado convertidos en nuevos lugares de sociabilidad, como las tertulias o los cafés. No podemos olvidar que es a partir de esta época cuando comienza la fama del Madrid jaranero y nocturno, un Madrid con una oferta cultural que es recibida por un público que conoce perfectamente lo que se le ofrece en cada lugar. Los teatros de género chico no tardan en eclipsar aquellos otros de teatro serio —aunque éstos no disminuyen su actividad; no olvidemos que contemporáneas a esta época son la actividad de María Guerrero y su compañía y la visita de Sarah Bernhardt y su *Hamlet* a España—. Sin duda uno de los factores que contribuyen al éxito de este género es el continuo trasvase cultural que se establece con el pueblo. En repetidas ocasiones se ha señalado, en relación al lenguaje de Arniches, cómo éste lo toma del pueblo, y a partir de él lo reelabora culturalmente creando un nuevo lenguaje que es reabsorbido y tomado como

natural por ese mismo pueblo-público. Es el proceso común en la época: mediante mecanismos de folklorización no solo las palabras son devueltas reelaboradas al pueblo del que se toman, sino también las músicas: estamos en la época en que danzas extranjeras como *schottish*, *polkas* y demás son tomadas como absolutamente madrileñas; la jota amplía sus connotaciones de aragonesa a española; el “número patriótico” se impone como defensa ante los *couplets* extranjerizantes... El género chico supone el “re-conocimiento” por parte de un público que ofrece un material popular, “anónimo”, folklórico, y lo reabsorbe convertido en materia teatral, “de autor”, urbana. Músicas y temas populares que suben a escena y al día siguiente recorren las ciudades convertidos en fama y gloria para sus autores. Y especialmente para uno de ellos, el que más fortuna alcanzó con sus partituras en el género chico, Federico Chueca:

Chueca es el rey de los teatros por secciones; Chueca es el mandarín de las orquestas baratas; Chueca es un Lope de la música moderna, en Madrid y sus contornos; Chueca es indiscutible, colosal, fuerte y sereno; un ídolo, una imagen sagrada [...] Tener obras de Chueca es la fortuna de los empresarios. Colaborar con Chueca es la esperanza de los poetas ligeros. Oír las composiciones de Chueca es el ideal del público. Chueca impone sus caprichos, y todos obedecen; inspírase en lo más extraño, y todos le siguen (Ruiz Contreras, 1894: 183-184).

Como se puede observar, Chueca es el músico que con mayor acierto recoge los fundamentos del género chico, y por ello sus obras son aplaudidas y asumidas por el público. Sería interesante plantearse cómo Chueca, partiendo de la materia directa del pueblo —personajes populares, músicas urbanas...— consigue ser el autor más cosmopolita de todos los que al género se dedican: *La Gran Vía*, *El año pasado por agua*... son aplaudidas y estimadas en toda Europa, de París a Roma. Su éxito es incomparable en la capital española y en todas las provincias. Y no es de extrañar por tanto que, debido a este éxito, y a su música pegadiza, fuera una de sus obras la que iba a convertirse en himno patriótico durante la guerra de Cuba. A pesar del enorme éxito que la zarzuela —o cuadro histórico— *Cádiz* había cosechado el año de su estreno, 1886, a las alturas de 1898 uno de sus números musicales ya había adquirido vida propia, desvinculado de la zarzuela. Se trataba de la famosa “marcha de Cádiz”, número musical cuya gestación no corresponde a la de la obra; en efecto, la “marcha” que luego quedó inserta en la zarzuela, había sido compuesta por Chueca para el general Prim y había sido representada el año anterior dentro del melodrama *El soldado de San Marcial*. Sin embargo, el verdadero éxito de la marcha se consiguió al verse incluida en una zarzuela patriótica, que conmemoraba a partes iguales la defensa de la ciudad de Cádiz ante el invasor francés y la redacción de “la Pepa”. La “marcha de Cádiz” produjo un auténtico delirio desde la misma noche del estreno de la zarzuela, y la letra de Javier de Burgos pasó a la calle donde duraría aún diez años sin perder un ápice de su frescura y de su significación para los españoles:

¡Ya no hay miedo / no hay temor / lucharemos con valor! / ¡Viva España! / Que vivan los valientes / que vienen a ayudar /al pueblo gaditano / que quiere pelear. / Y todos con bravura, / esclavos del honor / juremos no rendimos / jamás al invasor.

Es evidente que el éxito de dicha pieza musical, que ya vivía en la calle, no podía pasar desapercibido para las autoridades políticas de finales de siglo. Un político de la talla de Cánovas del Castillo, que al formar el primer gobierno de la Regencia de María Cristina debía enfrentarse al problema de Cuba y a la amenaza constante de los Estados Unidos, no podía pasar dejar la oportunidad de alimentar el espíritu patriótico con una pieza que sirviera de estímulo para el apoyo a la causa de ultramar. El mecanismo por el cual “la marcha de Cádiz” pasó a ser el himno de la guerra colonial se fundamenta en un sinfín de actos y celebraciones, sobre todo las repetidas reposiciones de la obra en los principales teatros del país. Federico Hernández Girbal describe la velada en que la obra fue representada en el Teatro Real, con presencia de toda la familia real y del gobierno en pleno —el autor indica que ésta era la primera ocasión en que el futuro Alfonso XIII asistía al teatro— y con un desfile en el escenario de medio régimen de Ingenieros, al son de la música de Chueca (Hernández Girbal, 1992: 324-325). No solo en España la “marcha” causaba fascinación por su afán patriótico; igualmente en el país vecino, Italia, donde el corresponsal español en Roma da cuenta de ello:

Buscando al azar recuerdos españoles, no los he encontrado en esta capital, enteramente francesa por el aspecto exterior y las costumbres públicas, si no es la canción de la Menegilda, de Chueca, cantada en el concierto Varieté por una diva italiana en un castellano deliciosamente adulterado, y la marcha de Cádiz también de Chueca, que es la sinfonía obligada y aplaudida por ser aquella zarzuela conocidísima aquí y grandemente celebrada, como todo lo que tiende, a pesar de lo dicho antes, a desprestigiar el nombre francés [...] En gran parte ha entrado por mucho el odio al francés, común a ambos pueblos, en el buen recibimiento hecho, y exactamente como aquí — cuando en el primer acto de Cádiz empieza piano el coro aquello de “Nuestros bravos vienen ya...” y rompe la briosa marcha, el público se levanta unánime y aplaude y grita, aunque aquí ha suprimido la Questura el “guerra a los franceses” del segundo acto, sustituyéndolo con una “guerra al extranjero” para evitar que se calienten demasiado las cabezas (Gallego, 1993: 198-199).

El delirio por el ya himno oficial de la guerra llegó al extremo con la convocatoria de un concurso —desde el periódico *El Imparcial*— para componer una nueva letra para la marcha, más acorde con el nuevo sentimiento patriótico, un canto que sonara

confortante y animoso, así en las horas de triunfo y alegría como en los momentos de prueba y angustia [...] que vibre lo mismo en la boca del soldado que en los labios del niño; en la casa y en la calle; en la escuela y en el campamento. En la guerra y en la paz (Flores García, 1909: 202)

Finalmente no se encontró letra nueva para la composición y ésta quedó como inicialmente; pero los ánimos ya estaban enaltecidos. De la defensa de Cuba se había pasado al odio al norteamericano en pocos meses. Y pronto llegó la fase final de la guerra, durante la cual, gritando “¡Viva España!” desfilaron los soldados españoles camino del desastre ante el ánimo optimista de las muchedumbres, que encontraron en la marcha de Cádiz la expresión artística capaz de expresar de modo rotundo lo que rugía en el alma colectiva. De la identificación total de la Guerra de Cuba con la “marcha de Cádiz” da cuenta el desdén que años después tuvo el autor de la música por todo lo que a aquella situación recordara. En efecto, una vez finalizada la guerra casi se le echaba la culpa a Chueca de los desastres de Santiago de Cuba o de Cavite

por haber escrito la marcha. Pero antes de llegar a este punto habían sucedido muchas cosas en el mundo teatral. Como decimos, *Cádiz* es una zarzuela del año 1886, y desde el inicio de la guerra hasta el fin de ésta fueron muchas las obras de carácter patriótico que subieron a los escenarios, todas ellas de calidad desigual aunque la mayoría con buena fortuna en la taquilla al ofrecer al pueblo los cantos de las glorias que éste pedía. Arduo trabajo es pasar revista a todas y cada una de ellas pero detengámonos por un momento en un autor que adquiere importancia similar a la de Chueca con sus obras, el murciano Fernández Caballero, capaz de expresar a través de sus composiciones tanto su amor por la tierra cubana como el fuerte golpe que supuso el desastre colonial en nuestro país.

Fernández Caballero es un personaje privilegiado en el fin de siglo español; su incesante “españolismo” —cabe recordar su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Madrid sobre los cantos populares españoles, en 1902— unido a su estancia en la isla de Cuba (1864-1871) hacen que su visión sea diferente a la de los exaltados autores populistas que alimentaron en los españoles el odio a los norteamericanos y un entusiasmo y un optimismo ingenuo ante una guerra que a todas luces estaba condenada al desastre. Fernández Caballero dedicó algunas obras al tema cubano, tema que le inquietaba especialmente por su vinculación personal con la isla. Diez años antes del desastre, en 1887 estrenaba en Apolo con enorme éxito un sainete titulado *Cuba Libre*, con letra de Federico Jaques y Aguado. En él ya se criticaba la mala gestión de los españoles en la isla, y los atropellos e injusticias que con los soldados españoles destinados a la empresa se cometían. Así, en el acto II, el coro de los soldados licenciados:

Hace seis años y medio / que mi pueblo abandoné / porque supuse que andaba / el oro aquí a puntapiés / y aunque la fiebre amarilla / y el excesivo calor / me causaba mil recelos / a Cuba me vine yo / Buen camelo he llevado / aquí no hay ya / ni calor, ni dinero / fiebre ni ná / [...] Muchas jornadas descalzos / las más de ellas sin comer / muchas fatigas y penas / pero ni un peso en papel / De la manigüa y el monte / siempre se va al hospital / y luego inútil a España / al que no entierran acá / Mientras la sangre vertimos / por dar honor a la nación / hay quien se embolsa los cuartos / sin maldita la aprensión / En tanto que ellos alcanzan / honores y posición / vamos diendo nosotros / una limosnita, por amor de Dios (Jaques y Aguado, 1887: 50-51).

Sin embargo, en 1887 aún reinaba el optimismo y los autores eran capaces de hacer exclamar al protagonista de la obra, Ernesto, al final de ésta, que “Cuba libre venturosa / con su bienestar y encantos / solamente podrá serlo / amparándose al regazo / de España. No de otro modo / podrá ser feliz ¡Miradlo!” Terminando dicho sainete con un forte en la orquesta y al grito general de “¡Viva España y Cuba!” Este entusiasmo inicial cambia radicalmente diez años después; bajo la denominación “improvisación patriótica” Navarro Gonzalvo y Fernández Caballero empleaban la conocida frase “¡Aun hay patria, Veremundo!” para componer una obra en la que se denunciaban los excesos que Norteamérica cometía contra la indefensa España: la acción sucede en un patio de vecindad donde Patricia es “demasiado buena” y ya no puede vivir así. Arruinada e insultada en su propia casa por el tío Sam, “armado hasta los

dientes”, necesita de sus hijos para que la defiendan. Éstos, impotentes, no dudan en exclamar:

¡Aun hay Patria, Veremundo! / Ya lo creo que la hay / de la juventud su sangre / por ella con noble afán / mientras nosotros gritamos / por no poder hacer más: ¡Viva España Comandante! ¡Viva España capitán! (Navarro Gonzalvo, 1898: 26).

Sin duda la improvisación, estrenada en mayo del 98, tiene poco que ver con la obra quizá más popular del autor, *Gigantes y cabezudos*, estrenada en noviembre del fatídico año. *Gigantes y cabezudos* bien podría considerarse una revista del año 98 en la que se repasan los principales problemas de la nación en ese año: desde el analfabetismo a la subida de impuestos, de las incoherencias de la política al abuso de poder por parte de las autoridades... y sobre todo, la crueldad de la guerra. *Gigantes y cabezudos* constituye un canto del cisne, un último adiós a los sueños de la que hasta ahora aún se creía una gran nación y un saludo a una nueva época basada en la unión de todos los pueblos de la península. No es de extrañar, por tanto, que de los números musicales que componen la obra la mayoría estén basados en el ritmo de jota, convertido ya, en 1898, en baile nacional y expresión de la raza. Toda la obra —salvo el número cómico de *Los de Calatorao*— está teñida de una melancolía resultante de la guerra y sus desastres. Pilar, la protagonista, sintetiza el dramatismo que las noticias de Cuba provocaban en la Península al tratar de adivinar lo que su novio, enviado a la guerra, le dirá en la carta que le escribe —hay que recordar que muchas de las misivas que los soldados enviaban a sus familias eran publicadas por la prensa, contribuyendo así al mayor dramatismo y desesperanza de la nación, que clamaba desesperada al ver cómo morían los soldados españoles al otro lado del océano—: “Me dirá que está hambriento y sediento, y enfermo y cansado. Y que va por jarales y charcas sin pan ni calzado. Me dirá que ni Cuba es hermosa ni dulce la caña, y que piensa en su pobre baturra que llora en España. También en el número que da fin al cuadro primero, Si las mujeres mandasen, las verduleras alborotadas indican que si así fuera no habría nunca guerras odiosas, que a concluir esas guerras irían madres y esposas”. Incluso en el número de las fiestas del Pilar, la protagonista indica que aunque oye que “en la Iglesia tocan a gloria”, está triste, muy triste. Pero sin duda, el número cargado de mayor dramatismo es el del “coro de repatriados”, canto incluido en la obra —el único número musical del cuadro segundo— para expresar la tristeza al contemplar de nuevo el Ebro de los soldados arrancados a las familias para acudir a la guerra de Cuba: “aguas muy amargas son las del mar. Yo he sabido la razón al marchar. Tantas penas van por él, que le amargan con tanto llorar. Ay baturrica, no te he olvidado; vuelvo a tu lado lleno de fe, y ya nunca partiré”. Cuentan las crónicas cómo el público al oír el lamento de los soldados en el escenario lloraba en sus butacas y no es de extrañar; los hábitos teatrales de la época consistían en la identificación plena del auditorio con lo que en escena sucedía, y en noviembre de 1898 ya eran demasiados los coros de repatriados que se oían por las calles, demasiado similares a los que el maestro Caballero presentaba en escena.

Por tanto, a tenor de lo dicho, observamos cómo el teatro popular es el que puede dar una dimensión más clara de lo que realmente se sentía en la calle en los agitados años de la guerra de Cuba. La identificación plena del

público con las obras que se les ofrece va del entusiasmo inicial de la marcha de Cádiz al llanto del coro de repatriados de Gigantes y Cabezudos. Es en los productos populares donde encontramos la verdadera dimensión dramática del desastre de Cuba; podemos buscarla en la *Oda a Espanya* de Maragall o en los repetidos lamentos de Unamuno al observar la desestructuración del país, pero nos será más sencillo observar cómo una sencilla frase como “Más se perdió en Cuba” significa mucho más que un simple encogerse de hombros ante los vaivenes de la cotidianidad. Pasado el desastre la mentalidad española cambiará de rumbo, y vendrán años de inestabilidad política y cultural, no muy diferentes en su esencia de los que hasta entonces se habían sufrido. Pero antes y después de Cuba, el teatro popular y sus musiquillas seguirán dando forma a las inquietudes del pueblo llano que acude a buscar solaz y distracción al teatro, huyendo de los problemas que la vida le da. Valga como ejemplo la obra *Cuadros disolventes* de 1896, donde aún con optimismo, se llevaba a cabo un repaso de las obras zarzueleras más exitosas del momento; concluía ésta con el coro a tutti cantando la famosa marcha de Cádiz —variando levemente la letra: “¡Viva España! ¡Que viva la nación! ¡Y la patria de Chueca y Valverde / que siempre venció!”— y, más tarde, con una jota cuya letra parecía presagiar los desastres de la guerra, aunque se vieran aún lejanos: “Éste es el canto querido / que alegra al pueblo español, / canto que lleva en sus notas / sangre de nuestra nación”.

BIBLIOGRAFÍA

- FLORES GARCÍA, Francisco (1909): *Memorias íntimas del teatro*, Valencia, Fº Sempere y compañía.
- GALLEGO, Antonio (1993): “Imagen pública de la zarzuela a fines del siglo XIX” en *Actualidad y futuro de la zarzuela*, coord. Ramón Barce, Madrid, Alpuerta, pp.183-210.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1992): *Federico Chueca. El alma de Madrid*, Madrid, Ediciones Lira.
- JAQUES Y AGUADO, Federico (1887): *Cuba libre: Sainete lírico y casi histórico en dos actos dividido en diez cuadros / escrito en verso y original de Federico Jaques Aguado. Música de D. Manuel Fernández Caballero*, Madrid, José Rodríguez.
- LARRAZ, Enmanuel (1988): *Théâtre et politique pendant la guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- NAVARRO GONZALVO, Eduardo (1898): *Aun hay patria, Veremundo! Improvisación patriótica en un acto y tres cuadros, original y en verso / Letra de Eduardo Navarro Gonzalvo. Música de los maestros Caballero y Chalons*, Madrid, R.Velasco.
- RUIZ CONTRERAS, Luís (1894): *Desde la platea (divagaciones y críticas)*. Madrid, Imp. de Antonio Marzo.

LOS PERSONAJES DE *EL TRAGALUZ* DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Silvia M^a Facal Imia
Universidade de Santiago de Compostela

WALTON. El deber es más poderoso que mi voluntad (M. Tamayo y Baus, *Un drama nuevo*.)

Buero Vallejo, con su obra *El Tragaluz*, intenta mostrar desde la perspectiva de las gentes del futuro como vivía una familia española de la segunda mitad del siglo XX, donde aún pervivían en la atmósfera y en el recuerdo las secuelas de una guerra —pobreza, marginación, censura, muerte de una hija, etc.—, a la vez que, surgían atisbos de cierto desarrollo económico¹:

ÉL. El Consejo ha dispuesto que los experimentadores usemos el léxico del tiempo que se revive. Os hablamos, por ello, al modo del siglo veinte y, en concreto, conforme al lenguaje de la segunda mitad de aquel siglo, ya tan remoto. (*Suben los dos a la escena por una escalerilla y se vuelven de nuevo hacia los espectadores*.) Mi compañera y yo creemos haber sido muy afortunados al realizar este experimento, por una razón excepcional: la historia que hemos logrado rescatar del pasado nos da, explícita ya en aquel lejano tiempo, la pregunta (Buero, 1971: 212).

La descripción de la vivienda familiar, el espacio más importante de la obra, nos ayuda a comprender los pensamientos y las actitudes de sus dueños. Los muebles son escasos y baratos y, de las paredes cuelgan viejos retratos de familia y reproducciones de cuadros famosos sujetos, todos ellos, con chinchetas. Ambos aspectos de la decoración del semisótano remarcaban, por un lado, el bajísimo nivel socioeconómico de quienes viven allí y, por otro, el enorme interés que muestran ambos hermanos, Vicente y Mario, por la cultura²:

Los muebles son escasos, baratos y viejos. Hacia la izquierda hay una mesa camilla pequeña, rodeada de dos o tres sillas. En el primer término de la derecha, silla contra la pared y, ante ella, una mesita baja. [...]. Por las paredes, clavados con chinchetas, retratos de artistas y escritores recortados de revistas, postales de obras

¹ “Buero, destacando como Unamuno la problemática existencial de sus personajes en primer plano, no olvida la dialéctica histórica al situar a éstos en un tiempo y coordenadas concretas con una voluntad de esclarecimiento y denuncia de la realidad contemporánea” (Domínguez, 1989: 20).

² En su juventud Buero se interesó por la pintura, e incluso, llegó a ser pintor. De ahí que sus obras muestren una constante preocupación por los detalles plásticos evocados en las continuas descripciones de los ambientes.

de arte y reproducciones de cuadros famosos arrancadas asimismo de revistas, alternan con algunos viejos retratos de familia (Buero, 1971: 209-10).

Esta familia que centra el experimento está compuesta, como muestra la acotación inicial de la obra, por muy pocos personajes —constante en el teatro bueriano—: el padre, la madre, sus dos hijos varones y Encarna, una joven relacionada profesional y sentimentalmente con ambos hermanos.

Según los críticos, el padre es el personaje que más curiosidad e interés ha suscitado. A primera vista es un señor mayor, sin medios económicos y con una grave enfermedad degenerativa que le hace abstraerse de la realidad y vivir en su propio mundo:

VICENTE. [...]. *El padre, sentado a la mesa, recorta algo de una vieja revista. Es un anciano de blancos cabellos que representa más de setenta y cinco años. Su hijo Mario, de unos treinta y cinco años, corrige pruebas. Ambos visten con desaliño y pobreza. El padre, un traje muy usado y una vieja bata; el hijo, pantalones oscuros y jersey* (Buero, 1971: 221)³.

Su única distracción es recortar con unas tijeras las figuras humanas que se encuentran en las revistas y postales que su hijo mayor, Vicente, le regala. Este trabajo manual se concretiza en una insistente pregunta “¿Quién es éste?”:

EL PADRE. ¿Quién es éste?

VICENTE. ¿Cómo?

EL PADRE. Ese que lleva un hongo.

VICENTE. ¿Qué dice?

[...]

VICENTE. (*Se acerca.*) Es la plaza de la Ópera, en París. Todos llevan hongo; es una foto antigua.

EL PADRE. Éste.

VICENTE. ¡Si apenas se ve! Uno que pasó entonces, como todos éstos. Uno cualquiera.

EL PADRE. (*Enérgico.*) ¡No!

VICENTE. ¿Cómo quiere que sepamos quién es? ¡No es nadie! (Buero, 1971: 229-230).

Esta pregunta suscita en los otros personajes, pero en especial en Mario, su hijo menor, una profunda reflexión sobre la identidad individual del ser humano. En la primera parte del experimento, el padre, en medio de su sin razón, afirma:

EL PADRE. (*Sin mirarlo.*) Sólo cuando hay mucha gente. Si los recortas entonces, los partes, porque se tapan unos a otros. Pero yo tengo que velar por todos, y, al que puedo, lo salvo (Buero, 1971: 224).

A raíz de esta afirmación, Ricardo Doménech (Buero, 1971: 37) considera que la figura del padre, desde una dimensión metafórica, debe de ser interpretada como un dios-padre, cuya misión consiste en repartir justicia y, de hecho, al final de la tragedia, cuando ya es poseedor de la verdad, ejecuta su sentencia: asesina a su hijo Vicente con las mismas tijeras que utiliza para salvar a las figuras humanas que aparecen en las postales.

³ Se mantiene, al igual que en la edición que se maneja, la cursiva para las acotaciones.

Este personaje “anormal” que pasa de ser espectador del enfrentamiento entre sus dos hijos, a ser protagonista del desenlace de la obra, representa el vértice de unión entre el presente y el pasado cuando confunde el tren que perdió en la posguerra con la sala en la que habitan bajo el tragaluz:

EL PADRE. (*Exhibe un monigote que acaba de recortar.*) Éste también puede subir. (*Mario interrumpe su trabajo y lo mira.*)

MARIO. ¿A dónde?

EL PADRE. Al tren.

MARIO. ¿A qué tren?

EL PADRE. (*Señala al frente.*) A ése.

MARIO. Eso es un tragaluz.

EL PADRE. Tú que sabes (Buero, 1971: 222).

Según Domínguez (1989: 33), Ángel Fernández Santos lo describe del siguiente modo:

- Posee una lógica desarmante, perturbadora y casi indiscutible.
- El enigmático loco es un humorista.
- El padre es un personaje del teatro del absurdo, donde se suman ironía y sentido trágico.

El personaje de la madre, caracterizada físicamente como “EL PADRE. [...] *Es una mujer agradable y de aire animoso. Aparenta unos sesenta y cinco años*” (Buero, 1971: 224-25), no alcanza la complejidad de su esposo. Representa el amor maternal y la unión entre su familia, pero en especial entre sus hijos, a los que quiere, sin preferencias ni condiciones:

LA MADRE. [...]. Las ensaimadas ya no son como las de antes, pero a tu hermano le siguen gustando. Si quisiera quedarse a cenar.

MARIO. No lo hará.

LA MADRE. Está muy ocupado. Bastante hace ahora con venir él a traernos el sobre cada mes (Buero, 1971: 225-226).

La prudencia y el conformismo son sus principales virtudes. Trata de olvidar y perdonar, conscientemente, la acción de Vicente, cuando los abandonó en la estación de tren, para que no se desencadene un trágico desenlace que, al final, no puede evitar:

LA MADRE. (*Lo mira, curiosa.*) Puede ser. Hemos tomado tantos en esta vida.

MARIO. (*Se vuelve hacia ella.*) Y también hemos perdido alguno.

LA MADRE. También, claro.

MARIO. No tan claro. No se pierde el tren todos los días. Nosotros lo perdimos sólo una vez.

LA MADRE. (*Inmóvil, con la bandeja en las manos.*) Creí que no te acordabas.

MARIO. ¿No se estará refiriendo a aquél?

LA MADRE. Él no se acuerda de nada.

MARIO. Tú sí te acuerdas.

LA MADRE. Claro, hijo. No por el tren, sino por aquellos días tremendos. (*Deja la bandeja sobre la mesa.*) El tren es lo de menos. Bueno: se nos llevó a Vicentito, porque él logró meterse por una ventanilla y luego ya no pudo bajar. No tuvo importancia, porque yo le grité que nos esperase en casa de mi prima cuando llegase a Madrid. ¿Te acuerdas?

MARIO.. No muy bien.

LA MADRE. Al ver que no podía bajar, le dije (Buero, 1971: 252-253).

La madre, incapaz de juzgar a su Vicente, anhela la estabilidad emocional de los suyos, mientras el padre busca al culpable de la muerte de su hija, Elvirita, en el tren que lo iba a llevar a su familia y a él a Madrid:

LA MADRE. Yo sólo quiero que cada uno de vosotros viva lo más feliz que pueda (Buero, 1971: 294).

En cierto modo, la madre, al igual que Encarna, es una víctima más de las circunstancias. Encarna es una joven y pobre muchacha que lucha por su supervivencia:

El ritmo del tecleo se vuelve normal, pero la mecanógrafa no parece muy rápida ni muy segura. [...] Encarna copia un papel que tiene al lado. Cuenta unos veinticinco años y su físico es vulgar, aunque no carece de encanto. Sus ropas, sencillas y pobres (Buero, 1971: 215).

Su comportamiento a lo largo de la tragedia refleja la actitud ética y moral de los hermanos. La relación laboral que mantiene con Vicente, que, a su vez, se aprovecha sexualmente de ella, está basada en el miedo a perder su trabajo como secretaria en la editorial literaria:

ENCARNA. ¿Cambiaréis personal?
vicente. De aquí no te mueves, ya te lo he dicho.
encarna. Ahora van a mandar otros tanto como tú. Y no les gustará mi trabajo.
VICENTE. Yo lo defenderé.
ENCARNA. Suponte que te ordenan echarme.
VICENTE. No lo harán.
ENCARNA. ¿Y si lo hacen?
VICENTE. Ya te encontraría yo otro agujero.
ENCARNA. (*Con tono de decepción.*) ¿Otra oficina?
VICENTE. ¿Por qué no?
ENCARNA. (*Después de un momento.*) ¿Para que me acueste con otro jefe?
VICENTE. (*Seco.*) Puedo colocarte sin necesidad de eso. Tengo amigos (Buero, 1971: 217-218).

En cambio, con Mario mantiene una relación sentimental basada en encontrar la paz a sus angustias y en vivir en un mundo sin injusticias:

ENCARNA. (*Sin mirar a Mario.*) No juegues conmigo.
MARIO. No jugaré contigo. No haré una sola víctima más, si puedo evitarlo. (Buero, 1971: 311).

A raíz del asesinato de Vicente, padre de su futuro hijo, contraerá matrimonio con Mario, sin que a éste le importe la imagen que se cierne sobre ella:

VICENTE. [...]. ¿En qué piensas, Fulana?
ENCARNA. (*Se sobresalta.*) ¿Fulana?
VICENTE. Ahora sí eras un personaje de novela. Algo pensabas.
ENCARNA. Nada.
VICENTE. ¿Cenamos juntos? (Buero, 1971: 220).

Sólo el padre, en su locura, identifica a la hija sacrificada, Elvirita, con Encarna:

ENCARNA. (*Se aparta, buscando de qué hablar.*) Tu padre me llamó Elvirita una vez. ¿Por qué? (Buero, 1971: 246).

Los dos hermanos, Mario y Vicente, representan dos actitudes morales opuestas ante la misma realidad. Ricardo Doménech, entre otros críticos,

afirma: “Si Mario es un *contemplativo*, Vicente es un espíritu eminentemente práctico, un *activo*” (Doménech, 1971: 32).

Mario, el menor de los hermanos, es un joven de treinta y cinco años que aún permanece en el redil familiar realizando trabajos esporádicos como corrector de pruebas de imprenta, lo que le permite, de un lado, disfrutar de una mínima libertad económica y, de otro, realizar su trabajo en el semisótano sin necesidad de mantener un continuo contacto con una sociedad marcada por el abuso de poder, la injusticia, la insolidaridad, y en la que él se niega a integrarse:

MARIO. [...]. No se vive de la rectitud en nuestro tiempo. ¡Se vive del engaño, de la zancadilla, de la componenda! Se vive pisoteando a los demás. ¿Qué hacer, entonces? O aceptas ese juego siniestro y sales de este pozo, o te quedas en el pozo.

VICENTE. (*Frío.*) ¿Por qué no salir?

MARIO. Te lo estoy explicando. Me repugna nuestro mundo. Todos piensan que en él no cabe sino comerte a los demás o ser comido. [...]. Pero yo, en mi rincón, intento comprobar si puedo salvarme de ser devorado, aunque no devore (Bueno, 1971: 256-257).

Él mismo se autodefine como “MARIO. [...]. Y es que hay que observar, hermano. Observar y no actuar tanto.” (Bueno, 1971: 261). Es, por lo tanto, un “personaje contemplativo” (Domínguez, 1989: 31-32) que, voluntariamente, no quiere subirse al tren de la vida, al igual que no alcanzó a coger el tren de la posguerra, porque teme mancharse moralmente si se introduce en el mundo de los negocios y formar parte de esa sociedad que se introduce en el semisótano a través del tragaluz. Cuando Vicente le ofrece un puesto de secretario en la editorial él lo rechaza:

VICENTE. ¿Tú por aquí?

MARIO. Pasé un momento a saludarte. Ya me iba.

VICENTE. ¡No te vayas todavía! (*Mientras deja la carpeta sobre la mesa y se sienta.*)

Vamos a ver, Mario. Te voy a hacer una proposición muy seria.

ENCARNA. ¿Me retiro?

VICENTE. [...]. ¡Escúchame bien! Si tú quieres, ahora mismo quedas nombrado mi secretario. Para trabajar aquí, conmigo. Y con ella.

MARIO. (*Suave.*) No, Vicente. Gracias.

VICENTE. (*Reprime un movimiento de irritación.*) ¿Por qué no?

MARIO. Yo no valgo para esto.

[...]

VICENTE. (*A Mario.*) ¡Me parece que no puedo hacer por ti más de lo que hago!

[...]

MARIO. (*Terminante.*) Que no (Bueno, 1971: 248-249).

Pero al permanecer inactivo también causa daño a los demás, ya que crece en él el resentimiento y el sentido de justicia. Después del fallecimiento de su hermano “brota en él un sentimiento de culpabilidad” (Domínguez, 1989: 37).

MARIO. ¡Yo lo maté!

ENCARNA. (*Se sobresalta.*) ¿A quién?

MARIO. A mi hermano (Bueno, 1971: 310).

Su fracaso es la consecuencia de haberse mantenido fiel a una forma de entender la vida.

Vicente, el hermano mayor, a sus cuarenta años ha logrado salir de la casa de sus padres. Su bienestar económico y social le permite llevar una forma de vida totalmente distinta a la de sus progenitores:

Vicente parece tener unos cuarenta o cuarenta y un años. Es hombre apuesto y de risueña fisonomía. Viste cuidada y buena ropa de diario. En su izquierda, un grueso anillo de oro (Buero, 1971: 215).

Enfatiza al ser triunfador, al hombre “activo” (Domínguez, 1989, 31) que ha logrado subirse no sólo al tren de la posguerra sino también al de la vida —y del que nunca bajará—, hasta desempeñar un cargo importante en una oficina editorial, aunque para ello haya tenido que renunciar a su ética moral:

VICENTE. (*Procura serenarse.*) Mario, toda acción es impura. Pero no todas son tan egoístas como crees. ¡No harás nada útil si no actúas! Y no conocerás a los hombres sin tratarlos, ni a ti mismo, si no te mezclas con ellos.

MARIO. Prefiero mirarlos.

VICENTE. [...]. ¡Despierta!

MARIO. ¿Quién debe despertar? ¡Veo a mi alrededor muchos activos, pero están dormidos! ¡Llegan a creerse tanto más irreprochables cuanto más se encanallan! (Buero, 1971: 258-259).

Como ha hecho notar Luis Iglesias Feijoo (1982: 356), este ejecutivo triunfador “está bien insertado en los usos y valores de la sociedad, la conoce bien y sabe servirla”. Su lucha por la supervivencia personal le hará aceptar y acatar las órdenes de sus nuevos jefes superiores; pues, aunque no las comparte le beneficiarán social y económicamente:

VICENTE. [...] ¡Ahora sí que vamos navegar con viento en popa! No. De la nueva colección, el de más venta es el de Eugenio Beltrán, [...] ¿Qué dices? ¡Te atiendo, te atiendo! (*Frunce las cejas, disgustado.*) Sí, sí.

[...]

VICENTE. (*Al teléfono.*) Escucha, Juan. Una cosa es que el grupo entrante intervenga en el negocio y otra muy distinta que trate de imponernos sus fobias literarias, o políticas, o lo que sean. [...] ¡Sabes de sobra que se la tienen jurada a Eugenio Beltrán! [...] Conforme. (*Da una iracunda palmada sobre la mesa.*) [...] Está bien: ya pensaré lo que le digo a Beltrán. [...] No estamos sólo para ganar cuartos como tenderos, sino para velar por la nueva literatura. Pues siempre a tus órdenes (Buero, 1971: 215-217).

La larga conversación entre Mario y él, apenas interrumpida por algunas intervenciones del padre, mostrará un Vicente explotador que, a su vez, vive atormentado porque es una víctima más de la sociedad capitalista. Para acallar esas angustias, primero, opta por recompensar a su familia con bienes materiales: televisión, paga mensual, nevera, etc.; posteriormente, decide visitar con más asiduidad la vivienda a la que fueron relegados sus padres, es decir, baja a lo más profundo de sí mismo donde busca el castigo para “liberarse de la carga del pasado”, según Tusón y Lázaro (1995: 64) dado que, continuamente, atormenta su conciencia:

VICENTE. ¡No he venido a que me insultes!

MARIO. Pero vienes. Estás volviendo al pozo, cada vez con más frecuencia, y eso es lo que prefiero de ti (Buero, 1971: 259).

Su culpabilidad está en haber seguido haciendo víctimas para “mantenerse en el tren” y no en haber subido a él.

El hombre ideal sería resultado de la armonía entre Mario — = semisótano— y Vicente — = sociedad capitalista—. Del menor se rechazaría su resentimiento fraternal y, del mayor, su forma de viajar y tomar el tren.

Y, por último, ellos, un hombre y una mujer, designados únicamente con los pronombres Él y Ella, pertenecientes a un tiempo futuro, fueron elegidos para reconstruir la trama de la tragedia y las actitudes éticas, morales y psicológicas de los personajes.

Mientras Buero afirmó que ambos eran muy importantes, porque, en definitiva, eran los narradores, explicadores de su experimento; parte de la crítica, sostuvo que no aportaban nada esencial y que, por lo tanto, se podrían suprimir sin que se alterase la comprensión de la obra dramática.

Con sus apariciones en escena, aunque no intervienen en el conflicto de la historia, además de presentar, explicar y comentar la investigación; por un lado, invitan a los espectadores a la reflexión y, por otro, justifican la existencia de la tragedia como obra de teatro.

Sus ropas les ayudan a remarcar la función distanciadora que se produce entre los personajes del drama y los espectadores:

ELLA y ÉL: una joven pareja vestida con extrañas ropas, propias del siglo a que pertenecen. (Buero, 1971: 212).

Sus palabras producen en el espectador el miedo a poder ser juzgados en un futuro no muy lejano por sus acciones. Pero, terminan el experimento con “una llamada a la esperanza” (Tusón y Lázaro, 1995: 202) dejando entrever un rayo de esperanza, pues afirman que las tristezas que preocupaban a los hombres españoles del XX ya no existen en la sociedad en la que ellos habitan:

ÉL. Hoy ya no caemos en aquellos errores. Un ojo implacable nos mira, y es nuestro propio ojo. El presente nos vigila; el porvenir nos conocerá, como nosotros a quienes nos precedieron.

[...]

ÉL. El Consejo promueve estos recuerdos para ayudarnos a afrontar nuestros últimos enigmas (Buero, 1971: 308-309).

Desde mi punto de vista, los personajes de *El Tragaluz* al ayudar a comprender mejor el significado de la tragedia que se escenifica deben ser considerados como el motor de la obra bueriana.

BIBLIOGRAFÍA

- BUERO VALLEJO, Antonio (1971): *El Concierto de San Ovidio. El Tragaluz*, ed. R. Doménech, Madrid, Clásicos Castalia.
- DOMÍNGUEZ, Antonio José (1989): *Guía de lectura: El Tragaluz de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Akal.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1982): *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- TUSÓN, Vicente, y Fernando LÁZARO (1995): *Literatura del Siglo xx*, colaboración de A. Basanta, Madrid, Anaya, pp.192-02.
- , (1995): *Literatura del Siglo xx: Guías de lectura*, colaboración de A. Basanta, Madrid, Anaya, pp. 62-65.

RONSEL: UNA PUERTA ABIERTA AL MOVIMIENTO ULTRAÍSTA EN GALICIA

M^a del Mar Infante Ruiz
Universidade da Coruña

1. Justificación

Aspirar a ofrecer una visión sobre un movimiento concreto de vanguardia supone acudir a su principal órgano de difusión: las revistas. En ellas encontramos no solo las claves y líneas directrices de su poética sino también la parte más granada de sus textos. De este modo, sólo llegaremos a alcanzar un panorama completo del ultraísmo cuando se hayan diseccionado cada una de las revistas y contemos con el material necesario para definir el movimiento. Barrera López expresaba así esta misma idea:

Sigue pendiente configurar una verdadera historia del Ultraísmo hispánico, estableciendo las redes entre todos sus grupos (Oviedo, Burgos, Mallorca, Sevilla, La Coruña) y analizando, sin exclusión, todos los elementos teóricos, insertos en revistas y periódicos de la época (Barrera, 1997: 11).

La aproximación que he realizado a la revista *Ronsel* pretende ser una contribución a la historia del ismo más típicamente hispano. Aunque la revista ha sido reeditada y se han emitido diversas consideraciones sobre ella, pocos son los estudiosos que se han propuesto averiguar si puede ser valorada como una revista de vanguardia y cuáles son los elementos que la catalogan como tal. Éste es uno de los propósitos de la comunicación y, para ello, comenzaré esbozando una breve génesis de la publicación, para analizar seguidamente las manifestaciones vanguardistas que incluye.

2. Génesis de la revista

Ronsel nace en Lugo en mayo de 1924. Contó únicamente con seis números, hasta noviembre del mismo año. Sus directores, Evaristo Correa Calderón y Álvaro Cebreiro, habían participado activamente en el movimiento ultraísta, al que se había dado por terminado en 1923. La revista se caracterizó por su eclecticismo, tanto en la variedad de disciplinas que abarcaba: poesía, narrativa, pintura o textos críticos, como por la diversidad en su nómina de colaboradores: gallegos, catalanes, castellanos, franceses, portugueses, sudamericanos y hasta traducciones alemanas. Esta heterogeneidad puede, asimismo, comprobarse en las diferentes líneas estéticas que recoge. Iremos descubriéndolas a través del análisis pormenorizado de la publicación.

En primer lugar, es preciso cuestionarnos con qué espíritu fue creada *Ronsel*. Desde luego, Correa Calderón no se propuso desarrollar un medio de difusión del ultraísmo, ya que el movimiento estaba casi extinguido en 1924: ya no se celebraban veladas convocadas por los líderes del ultra y las principales revistas vinculadas a él habían dejado de publicarse. Por otra parte, el eclecticismo ya comentado imposibilitaba la filiación de la revista a una única tendencia. El propio Correa comentaría en 1974, a propósito de *Ronsel*: “La novedad de *Ronsel* consistió en un abrirse a más amplios horizontes, sin limitarse a una lengua, a un país, a una tendencia” (Correa, 1982: XXI).

Podemos afirmar que la finalidad de la revista era dejar constancia de un ambiente cultural innovador en el que Correa estaba inmerso, y que abarcaba, por un lado la experiencia vanguardista, y por otro, la renovación que se estaba llevando a cabo en la literatura gallega. Se proponía reflejar este panorama tan diverso y que sirviese de referente a las nuevas generaciones. Lo recoge en la “Alegoría inicial” de la revista: “Y sea nuestra pequeña, nuestra limitada aspiración el ir dejando un *Ronsel*, una estela efímera y argétea, un camino fugaz en las aguas, un sendero hacia cualquier parte” (Correa, 1982: 1, 3). Para analizar las manifestaciones de vanguardia que presenta la revista, he realizado una división metodológica en poesía, narrativa, pintura y escritos teóricos.

3. Colaboraciones poéticas

Es quizás en la lírica de *Ronsel* donde se hace más evidente su heterogeneidad estética. El tono modernista de las composiciones de Fernández Mato o Raul Brandao convive con la poesía tradicional gallega de Noriega Varela o Curros Enríquez y con los versos de los ultraístas. Hay dos líneas entre las que oscila la publicación: neotrobadorismo y ultraísmo. Durante muchos años se ha venido considerando que el neotrobadorismo era un ismo de creación gallega, aunque recientemente se ha llegado a la conclusión de que apunta más a un anhelo de renovación poética al margen de la vanguardia. Su diferencia fundamental con ella es que mientras ésta busca su forma de expresión en lo nuevo, en lo nunca antes dicho, el neotrobadorismo rescata las formas líricas medievales para vehicular un espíritu de “re-creación” de la poesía gallega. Por lo tanto, aunque esta lírica no pueda ser considerada propiamente vanguardista, reafirma la idea de que la revista nace con intenciones renovadoras.

Es, sin duda, en las composiciones ultraístas, en las que mejor se proyecta la esencia de la revista. Unas de las más representativas son las de Julio J. Casal —director de la revista *Alfar*—, tituladas “El árbol” y “El humo viajero”. La primera sigue una línea imaginista, dotando de vida a los elementos naturales. Constituye una visión animada de un árbol a través de una imagen principal que lo hace elevarse como si partiese de un suspiro del campo. La ascensión del árbol al cielo se va conformando a través de ingeniosas imágenes. El poema se sirve además de una disposición tipográfica especial que lo acerca todavía más a la estética ultraísta. “El humo viajero” desarrolla una humanización de la naturaleza similar a la anterior. Retoma el mismo motivo pero en esta ocasión el árbol ha sido talado y se aleja del bosque en una

carreta. Casal vuelve a enriquecer el poema mediante imágenes insólitas, como “Los brazos de las ramas alegremente se desenredaban de la elástica cinta de la niebla” (Correa, 1982: 5, 12). Resulta menos ultraísta que el primero, pues presenta una tipografía más convencional y permite la aparición del yo lírico alienándose con los elementos naturales: “A veces es mi corazón el humo de un árbol” (Correa, 1982: 5, 12). Aun así, ambos poseen influencia ultraísta, lo que no extraña si consideramos su vinculación con el ismo. Casal vuelve a publicar “El humo viajero” en el número 45 de *Alfar*, tres meses después de hacerlo en *Ronsel*.

Otro nombre asociado al ultraísmo en A Coruña es Juan González del Valle. La colaboración de este poeta, que ejerció la dirección de *Alfar* durante dos años, aparece en el número 1 de la revista con el nombre “Escenas de niño”. Se trata de pequeñas piezas que combinan rasgos modernistas con imágenes ultraístas y términos característicos de la poesía de vanguardia, como “cometa”, “surtidor” o “polígono”.

Ocupan un lugar importante las colaboraciones en gallego de Manuel Antonio, poeta que participó de la estética ultraísta y que derivó en un creacionismo muy personal. El poema “O noivo e maila noiva” se acerca más al neotrobadorismo, pero “Arrecendo de terra mollada” y “Excelsior” representan ya prácticas vanguardistas. “Excelsior”, poema que más tarde publicaría en su obra *Foulas*, se divide en dos partes: la primera cuenta con una disposición caligramática, y la segunda con versos distribuidos de forma más o menos tradicional, pero que presentan un lenguaje por momentos futurista —“radiograma de pirotécnicos instintos”, (Correa, 1982: 7, 13)— y por momentos creacionista —“O meu nome acenderá unha estela nova en cada constelación”—.

En el número 4 aparece un poema titulado “José de Ciria”. Se trata de un homenaje a uno de los más importantes ultraístas, José de Ciria y Escalante, de mano de otra de las figuras clave del movimiento: Francisco Vighi. La temprana muerte del primero, con tan solo 21 años, provocó en el círculo del ultra numerosas expresiones de admiración que plasmaron en sus composiciones. Por ello, es significativa la inclusión de este texto en *Ronsel*. El poema contiene los rasgos más característicos del ismo: neologismos —“niño-poeta”—, imágenes, repeticiones o la objetivación de la emoción.

Otro nombre ilustre de la vanguardia que participa en *Ronsel* es Manuel Abril. Inmerso desde muy temprano en las nuevas estéticas, fue colaborador asiduo de las revistas del ultra, así como contertulio de Pombo¹. En la revista lucense publica dos poemas, recogidos en el último número: “Confidencias” y “Mira, no sueñes”. Son, sin duda, unas de las muestras ultraístas más evidentes de toda la revista. En ellos se suceden las comparaciones y metáforas disparatadas. El autor juega líricamente con cada uno de los motivos que van apareciendo, transformándolos en otras realidades: “Y canta / canta mucho / canta canario-flauta” (Correa, 1982: 6, 18). Gracias a estos procedimientos, el

¹ Café madrileño donde tenía lugar la tertulia sabatina de Ramón Gómez de la Serna.

autor consigue desprender de sus composiciones un tono lúdico y humorístico muy propio del ultra.

El gallego Amado Villar publica un poema de poco interés para este estudio, pero es importante denotar su presencia, ya que evolucionó desde el modernismo hasta una lírica muy marcada por la vanguardia, con resonancias huidobrianas. Bonet (1995: 630) constata su relación con el círculo de *Ronsel* pero se equivoca al afirmar que no participó en ella. Su poema “Adolescencia” pertenece a su etapa modernista.

El poeta gallego Luis Pimentel publica unos poemas en el último número que presentan escasas innovaciones vanguardistas, pero que suponen un intento renovador respecto al folclorismo de la poesía gallega. Hay, sin embargo, ciertas imágenes que se aproximan a las creadas por los ultraístas: “Los árboles despeinados / le caen sobre la frente. / Las estrellas frías de hojadelata, / Casi desclavadas” (Correa, 1982: nº6: 10).

La nómina de ultraístas que participan en *Ronsel* no termina aquí, sino que se completa con otros tres nombres: el propio Correa Calderón, Francisco Luis Bernárdez y Humberto Pérez de la Ossa. Lo curioso es que en los tres casos, sus colaboraciones poéticas tienen poco que ver con la vanguardia: el “Villancico ao nascimento do neno” (nº 1) de Correa y el “Alma de los seis remeros” (nº 4) de Pérez de la Ossa son poemas de corte tradicional con regusto popular. La “Invocación al Atlántico” (nº 1) de Bernárdez es una composición modernista en la que el autor se permite incluir algunos aspectos más innovadores, como neologismos al estilo ultraísta —“hembra-distancia”, “lúmen-infinito”— o imágenes moderadamente vanguardistas —“las monjas golondrinas”—.

Existe en *Ronsel* una ligera vinculación con la vanguardia catalana a través de la incorporación de dos autores: Alfons Maseras y López-Picó, que aunque esencialmente pertenecen al “noucentismo”, estuvieron ligados a la vanguardia. El propio Maseras publicó un artículo titulado “Remarques sobre l’art d’avantguarda” en *Nova Revista*.

Debemos señalar la casi total ausencia de lírica vanguardista de autores foráneos. Esto diferencia a *Ronsel* de las más importantes revistas ultraístas, en las que era habitual hallar textos de los autores franceses más destacados. Si exceptuamos los poemas de Casal, que aunque residía en A Coruña era de nacionalidad uruguaya, únicamente Émile Malespine da testimonio de la vanguardia extranjera. El poeta firma una composición en francés, “Alcove”, de carácter narrativo y con una estética muy particular que él mismo denominó “suridealismo”.

4. Manifestaciones en prosa

La narrativa ocupa, cuantitativamente, menos espacio que la lírica. Aun así, la prosa en *Ronsel* se caracteriza en general por aportar aspectos claramente innovadores. Sin lugar a dudas, las aportaciones narrativas más significativas de la publicación son las de Ramón Gómez de la Serna, en los

números 1, 2 y 5. Aunque no se lo pueda definir como ultraísta ya que el propio Ramón afirmaba “Yo no tengo generación”, hay que señalar su importancia como precedente del ultra. En *Ronsel* inicia su participación con un texto sobre el cante jondo —al estilo de los “ramonismos” que publicaba en *Ultra*—. Se trata de una prosa llena de metáforas y de ingeniosas creaciones. Iguala el arte del cante jondo a un parto, en el que las cantaoras son las parturientas, su cante el hijo, y tanto el músico como el público se contagian de sus retortijones. Determinadas comparaciones podrían ser aisladas como greguerías. En el cuarto número ofrece otras dos narraciones: “La flor de las interrogaciones” y “Los agromegálicos”. Éste último destaca por lo insólito de su propuesta. Los agromegálicos son unos seres a los que la naturaleza ha desenfocado al manejar mal su cámara. Se trata de una prosa próxima al absurdo y que evoca a unos personajes desmesurados, consiguiendo unas narraciones desconcertantes pero sorprendentes. Gómez de la Serna desarrolla, además, en el número 2, diecinueve greguerías, contribuyendo así a la revista con su creación más original.

Herederos de su estilo es uno de los colaboradores de *Ronsel*: Antonio Robles. Ramón llegó a describirlo como: “Un chico listo que pilló al vuelo muchas aleluyas de las que caen del cielo en los días que no son de procesión” (Bonet 1995: 55). Este novelista madrileño destacó por sus narraciones humorísticas, como las que presenta en la revista. En el número 2 ofrece “El chaleco del sabio”, un peculiar cuento que combina irracionalismo, humor y divertidos símiles de este tipo: “El sabio lanzaba por las pizarras una legión de arañas con patitas y ojos, que eran los cálculos” (Correa, 1982: 2, 11). En “Ilustraciones para una fábula de Samaniego”, en el sexto número, Robles aventura posibles dibujos que podrían acompañar la fábula de “la lechera”. Realiza una revisión en imágenes del popular cuento, a través de una prosa cargada de ironía, y que acaba desmitificando el contenido moral de la historia.

Otra de las firmas importantes de la revista es Cansinos Asséns, el instigador del proyecto ultraísta. Su aportación ya en el primer número es un breve texto en prosa titulado “Las estrellas frías”. En él despliega un gran lirismo que por momentos destila un aire modernista, y por otros se recrea en imágenes que pueden ser calificadas de vanguardistas: “Brillan los astros, tiritando como los pies de los niños pobres en las orillas de los ríos” (Correa, 1982: 1, 16).

Acompañando a este texto de Cansinos, encontramos dos escuetas narraciones de Pimentel. Nos centraremos en la primera, que apunta una clara inclinación vanguardista en este poeta que daba sus primeros pasos como tal en *Ronsel*. Bajo el nombre de “Mío” esta narración se erige como una muestra de rebeldía contra los temas tradicionales —luna, sol, amor— y, por el contrario, desarrolla una defensa de la poesía de lo cotidiano, de lo insignificante. Propone nuevos motivos líricos, como la lámpara, los muebles, el disco luminoso... desvelando así su atracción por la modernidad. El relato concluye con una imagen de cariz creacionista: “Y por el pie de la lámpara subía la sombra y la noche” (Correa, 1982: 1, 16). En el número 2 colabora con un escrito menos innovador pero que manifiesta algunos rasgos novedosos como la creación de

vocablos, —“pensamiento-brisa”—, algo común en la lírica ultraísta, o la proliferación de metáforas.

En definitiva, el camino de la prosa vanguardista en *Ronsel* toma dos rumbos: el del relato humorístico cercano a Gómez de la Serna, y el de la prosa poética, influenciado por la lírica y de la que toma sus principales figuras estéticas.

5. Manifestaciones pictóricas

Ronsel surge, indudablemente, con la pretensión de dar cabida a la pintura más avanzada. De ahí que sus páginas aparezcan ilustradas por algunos de los más interesantes pintores de vanguardia del ámbito hispánico. No me extenderé demasiado en esta cuestión, pero sí creo fundamental dar noticia de algunos de los artistas que son parte imprescindible de la vertiente más vanguardista de *Ronsel*². Primeramente, hay que señalar al director artístico de la revista, Álvaro Cebreiro, que además de pintor de vanguardia y eventual poeta ultraísta, firmó el manifiesto “Más allá” junto a Manuel Antonio. Son de gran interés los dibujos de Barradas, pintor uruguayo que supuso un puntal para la vanguardia española. Sus colaboraciones con los ultraístas fueron numerosas, tanto en la ilustración de sus obras y revistas como participando en sus veladas. En *Ronsel* destacan su retrato de “El posadero de Olaya”, o la composición cubista titulada “El tranvía”. Uno de los múltiples discípulos de Barradas fue Alberto Sánchez, que forma parte de la revista con un dibujo del “Café de atocha”. Otra pintora ligada a *Ronsel* fue Norah Borges, que contribuye con su grabado “Juerga flamenca”. Mantuvo estrecha relación con el movimiento ultraísta, como delata esta afirmación de Isaac del Vando-Villar en *Ultra*: “Norah Borges es una moderna pintora cuyo arte ha nacido al calor de la novísima tendencia literaria del ultra [...] ¡Hermanos del ultra: Norah Borges es nuestra pintora” (Barrera, 1987: II, 199-200).

Entre los pintores gallegos que participaron, cabe destacar a Anxel Johan, pintor y poeta lucense de influencia expresionista que legó dos dibujos a *Ronsel*: “Rapacinha galega” y “Nouturnio”, y a Francisco Miguel, pintor coruñés que en el número 5 ofrece un grabado de madera. Completan la lista otros muchos nombres que comulgaron con las nuevas tendencias, entre ellos: Castela, Cunha Barros, Lacasa o Benjamín Palencia.

6. Escritos teóricos

La dimensión vanguardista de *Ronsel* se descubre de una manera especial en sus escritos teóricos sobre arte. Estos artículos se refieren a las disciplinas más importantes: literatura, pintura, música y escultura, y casi todos anuncian elementos de la nueva sensibilidad.

² Para obtener una visión más detallada del componente gráfico de la revista en relación con la vanguardia, léase el artículo de Bonet Correa: “*Ronsel* y el arte de vanguardia”, incluido en el nº conmemorativo de 1974.

Correa Calderón firma cuatro de estos textos que evidencian la actitud vanguardista del poeta lucense. Constituyen, en conjunto, una poética de la naturaleza, y para muestra sus títulos: “La verdad de la naturaleza”, “Paradigma del aliso” y “Paisaje sinoble”. Uno de los principales postulados que Correa defiende es el de “no imitación”. Con ciertos ecos huidobrianos, el autor apuesta por la creación de una naturaleza que parta de la imaginación. Por otra parte, considera que el artista ha de descubrir lo “innombrado”, lo que él denomina el “secreto de la cosas”. Los ultraístas lo abarcaban a través de la imagen. Correa no oculta su admiración por el arte de vanguardia:

Hay también en los últimos avances de los de vanguardia una sinceridad tan grande, una tan cordial verdad, como en los más eternos maestros. La forma podrá parecer desquiciada a los honrados hombres incomprensivos, pero hemos conocido raros pintores que hacían sus cuadros paradójicos con la misma devoción que un Fra Angelico da Fiéssole (Correa, 1982: 4, 19).

También Guillermo de Torre contribuyó a la teoría poética de *Ronsel* con la publicación de dos artículos. El primero encabeza el tercer número de la revista y supone un homenaje a Guillaume Apollinaire, figura clave de la vanguardia, en el que le concede el papel de iniciador de las nuevas trayectorias líricas. Lo califica como: “el primer explorador admirable de un nuevo continente estético que hoy aspiran a descubrir y agotar viajeros menos intrépidos, aunque más cautos, ya provistos de brújulas y planos” (Correa, 1982: 3, 4). Comentarios como éste nos llevan a considerar que la actitud vanguardista que manifestaban hombres como Apollinaire sigue vigente en las nuevas generaciones de poetas, aunque estos dispongan ya de orientaciones para continuar. El texto de Torre actualiza su figura a estos nuevos escritores y pone de relieve el interés que la nueva estética sigue despertando. El segundo de sus escritos aparece con el nombre de “Bengalas”. El artículo recoge ideas como la deconstrucción y posterior ordenación, propia de la estética cubista, el arte como alquimia frente al arte de imitación, la fórmula también cubista de subjetivizar lo objetivo y viceversa, etc.

Sanin Cano colabora con un texto titulado “De senectute”. Se desprende de él cierto cariz vanguardista, ya que avoga por la modernidad y la renovación literaria, mientras que hostiga el criterio de antigüedad y la emulación mecánica de la realidad.

No podemos obviar el elogio que Benjamín Jarnés, representante de la novela deshumanizada, realiza sobre la pintura de Barradas. Con una prosa heredada de la vanguardia describe los dibujos sobre niños del artista uruguayo. Aprovecha Jarnés para defender el nuevo arte, pues alcanza a vitalizar lo tradicional, concediéndole nueva vida.

Finalmente, debo referirme a “Crisol”, la sección fija que cierra cada número y que ofrece una miscelánea de noticias culturales de actualidad. En ella se reseñan varias obras de autores vanguardistas, como *Pombo* de Gómez de la Serna, *El archipiélago de la muñequería* de Robles o la traducción que Guillermo de Torre realizó de *El cubilete de dados* de Max Jacob. Y propiamente del ultraísmo: *Kindergarten* de Bérnardez, *El opio del ensueño* y *La santa duquesa* de Pérez de la Ossa, y *Las luminarias* de Hannuka y el ensayo *Los*

motivos literarios y su interpretación de Cansinos Asséns. En la nota sobre esta última obra de Cansinos se hace un elogio de su persona contraponiéndolo a los que ocultaban su poco talento adaptándose a los nuevos movimientos:

En estos tiempos en que la impotencia creadora y la incultura artística se disfrazan con la facilidad de los nuevos moldes, es grato que un poeta persiga caminos más difíciles. Así cuando al nacer algún poeta <raté> imitaba los chirridos del tranvía, él cantaba el viaducto en versos ondulantes (Correa, 1982: 4, 22).

He de resaltar que es la única vez que en la revista aparece explícitamente citado el movimiento ultraísta. Por otra parte, en su crítica a los poetas <raté> parece aludir a Xavier Bóveda, que cuenta con un poema titulado “Tranvía” de 1919, donde reproduce sus ruidos. En esta sección se da cabida también a las revistas más destacadas de la época. En ella se incluyen referencias a cuatro publicaciones de espíritu vanguardista: *Alfar*, *Le disque vert* de Bruselas, *Manomètre*, dirigida por Emile Malespine y de la que formaron parte muchos ultraístas españoles e *Inicial*, desde Argentina.

7. Conclusiones

Si realizamos un balance teniendo en cuenta todo lo comentado, podemos extraer algunas de las siguientes conclusiones: en primer lugar, que la denominación de “revista ultraísta” que autores como Guillermo de Torre o Gloria Videla le concedieron es errónea, y que más bien se ajustaría a ella un calificativo como “afín al ultraísmo” o “afín a la vanguardia”. Esto es fácilmente comprobable si nos fijamos en las líneas estéticas de *Ultra* o *Grecia*, mucho más homogéneas. Además, las manifestaciones ultraístas de *Ronsel* son bastante menos atrevidas que las del primer ultraísmo: la disposición de los poemas es más comedida, las composiciones ya no buscan solamente el efecto lúdico y el absurdo sino que aspiran a un mayor lirismo, y los artículos sobre arte han sustituido a los manifiestos y proclamas poéticas. Aquí ya no se reafirma el ultraísmo como movimiento —recordemos que el ismo solo es nombrado una vez en toda la revista—, mientras que en las primeras publicaciones era una constante el grito del ultra.

Pese a todo, en *Ronsel* se intuye un anhelo de continuar la senda de renovación que el ultraísmo había iniciado en España. Y por ello no es casualidad que los dos promotores del movimiento, Cansinos Asséns y Guillermo de Torre, colaboren en ella. A ellos se unen otros nombres importantes vinculados al ismo, como Francisco Vighi, Manuel Abril, Benjamín Jarnés, Manuel Antonio, Norah Borges o Federico L. Bernárdez.

Es importante remarcar que *Ronsel* no era la única revista de influencia ultraísta por aquellos años. Tanto *Alfar* como *Vértices* o *Tobogán* constituyeron en palabras de Barrera López (1997: 13) “hojas filiales, póstumas y tardías” respecto al ismo. Si observamos la nómina de autores que colaboran en *Alfar* durante los meses en los que *Ronsel* fue publicada, advertimos que son prácticamente los mismos que en la revista lucense. Esto hace pensar que entre ambas publicaciones existió una estrecha afinidad. Hay que ver a *Ronsel*, por lo tanto, en un marco más amplio que el círculo de Correa, y ubicarla en relación

con las demás revistas señaladas, para poder comprender este periodo en el que la vanguardia seguía teniendo una fuerte presencia en España.

BIBLIOGRAFÍA

BARRERA LÓPEZ, José María (1987): *El ultraísmo de Sevilla*, Sevilla, Alfar.

———, (1997): *La revista Grecia y las primeras vanguardias*, Sevilla, Alfar.

BONET, Juan Manuel (1995): *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza.

CORREA CALDERÓN, Evaristo (1982): *Ronsel*, Barcelona, Sotelo Blanco.

DE TORRE, Guillermo (1965): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1995): *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia.

MOLINA, César Antonio (1984): *La revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, A Coruña, Nós.

———, (1989): *Prensa literaria en Galicia (1920-1960)*, Vigo, Xerais.

VIDELA, Gloria (1963): *El ultraísmo. Estudio sobre movimientos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos.

VILAVEDRA, Dolores (1999): *Historia da literatura galega*, Vigo, Galaxia.

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN GARCÍA LORCA Y TENNESSEE WILLIAMS

Mónica Ledo Fernández
Universidade de Santiago de Compostela

There is no such thing as the essence of woman because woman averts, she is averted of herself. Out of the depths, endless and unfathomable, she engulfs and distorts all vestige of essentiality of identity, of property. And the philosophical discourse, blinded, founders on these shoals and is hurled down these depthless depths to its ruin. There is no such thing as the truth of woman, but it is because that non-truth is "truth". Woman is but one name for the non-truth of truth (Derrida, 1979: 50-51).

Para empezar, me gustaría hacer referencia al estatus metafórico de la mujer en esta cita de Derrida, donde "el nombre para la no-verdad de la verdad" enfatiza la fuerza de la diferencia que disminuye la aparente unidad. Lo femenino juega entonces el papel del "otro" excluido que amenaza la ilusoria unidad de la filosofía occidental. Y si esta amenaza existe, el otro, o mejor dicho, la otra, también. Por ello, los personajes femeninos no son planos sino complejos, las mujeres no son secundarias, sino protagonistas, no permanecen en silencio y sumisas, sino que tienen voz y actúan de acuerdo con sus propias decisiones. De todo ello son buena muestra las obras de las que hablaré a continuación, seleccionadas para apoyar tal afirmación.

El largo título de esta comunicación parece introducir un simple análisis comparativo de todo el abanico de personajes femeninos de dos autores tan diferentes como distantes en cuanto a tiempo y espacio se refiere. No obstante, a pesar de no aparecer reflejado en el título, he limitado la comparación de tales personajes a dos obras: *La noche de la iguana* de Tennessee Williams y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Y aun de este modo, me arriesgo a presentar con brevedad un tema que en realidad necesitaría un mayor desarrollo. ¿Cómo explicar entonces tal decisión? La respuesta se basa en una contradicción aparente: a pesar de la complejidad del tema, su estudio puede abordarse de modo que las ideas centrales queden claramente expuestas. Como decía, se trata de autores muy diversos: distinto país, época, costumbres, tradiciones, ideologías... Pero veremos cómo la complejidad y caracterización de los personajes es muy pareja, a pesar de todas las distancias que los separan. Sin embargo, tampoco se trata únicamente de relacionar unos y otros o, mejor dicho, unas y otras, sino también de abordar ciertos temas

relevantes y recurrentes en relación con el papel que representa la mujer como ser social, individual e importante en tanto que presente. Con tal intención, trataré de presentar una perspectiva feminista, sin olvidarme de pasar por los supuestos orígenes del que con frecuencia es llamado sexo débil, para concluir con un análisis más detallado de las mujeres de Williams y Lorca.

1. Aproximación feminista

Cuando hablamos de *feminismo*, movimiento social que se inició en los años sesenta y que supuso la revolución de las mujeres contra la supremacía de un mundo patriarcal, en donde el *género femenino* no es tratado con los mismos derechos que el masculino, no parecemos tener excesivos problemas a la hora de interpretar tal término. Es más, tenemos claro que es un movimiento liderado por *féminas* que se agrupan bajo el nombre de *feministas*. Dicho esto, vemos cómo en cuestión de segundos he hecho mención a casi toda una familia léxica mediante términos como es el de *femenino*, *feministas* o *fémmina*. Tratemos entonces de enfrentarnos a ellos: las féminas son mujeres o personas de sexo femenino dotadas de “algo” conocido como *feminidad*, lo que se entiende generalmente como el conjunto de características que se consideran propias de la mujer o de *lo femenino*, es decir, lo relacionado con la mujer, relativo a ella, o con rasgos o cualidades que se consideran característicos de ella. Una vez hecha esta aclaración, deberíamos tener todo claro: LAS FÉMINAS SON FEMENINAS PORQUE POSEEN FEMINIDAD. Sin embargo, aunque tal afirmación parece muy sencilla y clara, ¿seríamos capaces de definir la *MUJER* partiendo de esto? En el caso de los personajes que nos atañen es sin duda bastante más complicado. Las protagonistas no pueden clasificarse dentro de una clara tipología, mientras que al contrario, los personajes secundarios sí representan tipos. El contraste establecido nos ayuda a identificar diferentes clases de mujer y observar que no todas caben en el mismo saco, por mucho que en ocasiones se intente meterlas.

Por otro lado, también se suele definir a la mujer como un *ser vivo que tiene órganos para ser fecundado*, definición que pone el énfasis en la fertilidad, pero en la cual, personalmente, no dejo de escuchar la voz del patriarcado, bien sea emanando desde la posición de vocalista, desde los coros o a modo de música de fondo, ya que vista de tal manera, se reduce la mujer a un mero objeto reproductor. En las obras que estamos comparando, esta definición resulta inútil, ya que en todo caso podríamos hablar de “ausencia de fertilidad”, si no de esterilidad. Por ejemplo, Maxine Faulk no ha tenido descendencia con su marido, Hannah Jelkes también parece haberse decidido por la no-procreación, y Miss Fellowes, de igual modo que el resto de solteronas que se apuntan a la excursión a Puerto Barrio, es obviamente estéril, de acuerdo con su ideología conservadora y anticuada. Además, incluso se alude a su homosexualidad, con lo cual el patrón convencional de madre quedaría fuera de la perspectiva de las mujeres wilsonianas. El contrapunto lo pone Bernarda, quien, por el contrario, ha dado a luz a cinco hijas, mostrándose no sólo como fértil, sino como engendradora de fertilidad. No obstante, a excepción de ella, el resultado es idéntico al que hallamos en la obra de Tennessee Williams, ninguna de las mujeres ha dado a luz a un hijo. Por otro lado, quizás también

deberíamos preguntarnos por qué Bernarda sólo tiene hijas y no hijos. De tener hijos, perpetuaría la estirpe de los Alba, algo que parece que no va a lograr a pesar de haber traído al mundo cinco hijas. En resumen, la idea de fertilidad asociada a la mujer es una de las más antiguas, pero aquí se puede observar cómo la mujer ha dejado de estar siempre directamente ligada a la reproducción, y su significado se complica con otras acepciones.

¿A qué nos referimos entonces cuando utilizamos el término femenino? M. E. Harding percibe lo femenino como algo “impenetrable y misterioso”, y quizás esto explique la dificultad que entraña su definición. Entre aquellos que se han interesado por indagar en lo femenino tenemos que destacar los siguientes nombres:

-SIGMUND FREUD: Concentra su teoría en el cuerpo femenino como incompleto. De esta manera el hombre es superior a la mujer porque le falta algo que él tiene. Sin embargo, desde mi punto de vista, lo que tenemos en *La noche de la iguana* es una alabanza a cualidades femeninas tales como la sensibilidad y la bondad de Hannah, y la sensualidad y actitud abierta hacia la vida de Maxine. En este caso es al hombre al que le falta algo. Es Shannon el que está perdido, y encontrará ayuda en el sexo femenino. Por otro lado, en *La casa de Bernarda Alba* resulta obvio que el modo de actuar de Bernarda, con total *superioridad y mano dura*, es el propio del patriarca de la época. Adela, por su parte, es una joven decidida que se muestra dispuesta a afrontar la vida en busca de su felicidad. El hombre no puede aparecer como superior a la mujer en esta obra, por cuanto ni siquiera aparece, como mucho se menciona. Incluso, teniendo en cuenta que es el eje alrededor del cual gira la acción, debemos fijarnos en el tratamiento que recibe, pues Pepe el Romano podría muy bien identificarse con el *hombre objeto* en el sentido de que las hermanas luchan por él como si de un juguete u objeto personal se tratase.

-KAREN HORNEY y MARGARET MEAD hacen su propuesta basándose en una aproximación cultural a lo femenino, afirmando que lo que consideramos como tal depende de las tradiciones y las costumbres culturales. Evidentemente, no podemos negar que esto suponga un factor condicionante en el caso de Bernarda Alba, como tampoco en el de la mayoría de sus hijas, subyugadas a las normas sociales de la época. No obstante, en tan diferentes personalidades como las de Maxine, Hannah o Miss Fellowes, parece haber algo más que la influencia cultural.

-C. G. JUNG: ofrece una aproximación simbólica en la que rechaza las anteriores y defiende que *lo femenino* es una característica psíquica que poseen tanto hombres como mujeres.

2. Las protagonistas: ¿origen común o distintas procedencias?

Por lo general, siempre hemos creído que el género femenino procede de la primera mujer, Eva, aquella que, no estando contenta con desobedecer a Dios y probar la manzana prohibida, le ofreció también a Adán del jugoso fruto

haciendo alarde de su generosidad. Sin embargo, más bien se debió de entender que lo que quiso fue compartir el pecado con su inocente compañero, y quizás no tanto el fruto... El caso es que desde entonces la mujer es la gran culpable de que el ser humano —es decir, mujer y hombre— haya sido expulsado del paraíso, y carga desde el principio de los tiempos con esa culpa.

Desde este punto de vista, podemos entender el sufrimiento de Maxine, el de Hannah, el de las hijas de Bernarda, etc., como la simple condena que tienen que pagar por ser mujeres, es decir, hijas de Havva, la que da vida, y que parece a la vez haber dejado al género femenino una herencia un tanto menos deseable, puesto que, indudablemente, le ha legado parte de su culpa. Eva, creada a partir de la costilla de Adán, era una mujer sumisa, apocada, casta, monógama. Únicamente creada para Adán, ella debía de acatar las normas. No obstante, Eva cometió el error de anhelar conocimiento, de modo que la curiosidad la llevó a desobedecer, lo que le valdría el gran castigo. Teniendo esto en cuenta, podemos ver como evidentes descendientes de Eva a las hijas de Bernarda Alba, totalmente sometidas a la autoridad superior, a la tiranía de su madre. Curiosamente, en este caso se le permite ejercer tal tiranía a una mujer. Pero quizás esto se deba al hecho de que ya no está presente la autoridad paterna. Más allá de esto, podemos establecer un paralelismo directo entre esta madre original y la hija desobediente de Bernarda. Sólo Adela se rebela claramente contra la opresión ejercida por la tiránica matriarca, aunque el resultado es trágico y, tal y como le había sucedido a Eva, la joven Alba encuentra su castigo inmediato: es expulsada del paraíso de felicidad en el que vivía sintiéndose amada por aquél al que todas querían, Pepe el Romano. Y no es expulsada de una manera cualquiera, sino con la muerte, lo que, por otro lado, probablemente mitigue la intensidad del castigo, pues con la llegada de ésta, el sufrimiento muere con aquél que lo padecía. De este modo, Adela no tiene que cargar con la supuesta muerte de su amado y ella misma se libera de tal culpa.

El caso de las protagonistas de *La noche de la iguana* parece diferir bastante del de la obra de Lorca: las protagonistas son claramente heroínas. De sufrir opresión, es bien distinta al enclaustramiento y a las férreas normas a las que se ven sometidas las hijas de Bernarda. ¿Son, pues, realmente descendientes de Eva? ¿O es que han sufrido una extraña evolución viéndose ahora liberadas de toda culpa? La respuesta a esta última pregunta parece evidente: no están liberadas de culpa en absoluto; de hecho, Maxine se ve abrumada por las suyas y Hannah experimenta algo similar, aunque decida afrontarlas de distinta manera. ¿Podemos responder a la primera pregunta de forma positiva? En principio, resultaría incongruente, porque la mujer ha sido educada creyéndose hija de Eva. No obstante, de tener que dar una respuesta negativa, ¿a qué orígenes debemos remontar a nuestras protagonistas? Pues bien, a los que quizás sean los verdaderos orígenes de la mujer, a la que fue realmente la primera, Lilith, cuya historia está llena de contradicciones. La versión más extendida nos presenta a una mujer que Dios creó del fango antes que al primer hombre, a una Lilith no sólo seductora, sino pasional; no sólo polígama, sino promiscua, lasciva, ninfómana... En fin, una mujer que podría considerarse bastante menos aburrida que Eva. En su rebeldía huye del tálamo

nupcial y se marcha a copular con los demonios, tras haber pronunciado el nombre de Dios, el único que era impronunciado. Es por lo tanto clara representante del rechazo hacia el sometimiento, no se ve a sí misma como inferior a Adán y decide no serlo. Quizás aquí podamos encajar mejor a los personajes de Williams, especialmente a su heroínas.

Maxine Faulk es un espíritu libre al que no le interesa en lo más mínimo el “qué dirán”, sin duda uno de los mayores problemas de Bernarda. Su sensualidad, si no su sexualidad, como ocurre en el caso de Lilith, se enfatiza desde el comienzo de la obra mediante su forma de vestir y reírse “abriendo su boca como una ballena que espera que le tiren el pescado a la boca”. Esto hace referencia a su constante apetito, probablemente sexual¹. En este aspecto, también parece haber heredado los genes de Lilith, generalmente descrita como un “espíritu salvaje y femenino”, y como he mencionado con anterioridad, ninfómana. Por otro lado, Maxine se siente feliz consigo misma y a pesar de no estar tan orgullosa de su apariencia física como parece estarlo la joven Charlotte Goodall, podemos ver que no tiene ningún problema de auto-aceptación. Es una mujer extrovertida y viva, que no se resigna a la pasividad como es el caso de las hijas de Bernarda.

Hannah Jelkes es un caso bastante especial, porque, curiosamente, ella sí parece haber dejado la carga de la culpabilidad original atrás. Se muestra como un ser superior que no se deja dominar por la pasión ni la curiosidad. Surge de la nada, causando la sorpresa del eje masculino de la obra de Williams, el reverendo T. Lawrence Shannon, al mismo tiempo que el asombro de la audiencia. En las acotaciones se presenta como una especie de diosa o ser etéreo, *totalmente femenina*, es decir representa la perfección del género femenino. Es hermosa, y su edad es por ello irrelevante, porque parece eterna, como las santas o las diosas². Es un ser *andrógino*, representante de la femineidad, pero *asexual* para Shannon, probablemente porque no manifiesta ningún tipo de apetito sexual. A pesar de todo, lleva una carga a cuestas, y aunque se destaca su lado espiritual, debemos tener en cuenta que quizás, como le aconteció a Eva en el Edén, Hannah también tuvo que pagar un precio para llegar a tener la sabiduría que profesa. Podemos entender su total dedicación a su abuelo Nonno como tal, o incluso sus experiencias sexuales, que con total probabilidad resultarían tremendamente deprimentes para una descendiente de la fogosa Lilith como Maxine.

Miss Fellowes, ¿comió ella de la manzana prohibida? Puede que no, pero no estamos seguros de si ése es o no su deseo. Lo que sí parece evidente es que, de igual modo que Bernarda, está sometida al sistema patriarcal y a la

¹ A lo largo de la obra podemos ver cómo Maxine percibe el sexo como una necesidad vital, motivo por el cual se queja de la inexistencia de relaciones sexuales con su marido. Tras su muerte, ella sacia su apetito con los “muchachos”, jóvenes, apuestos y viriles, es decir, simplemente sexo para la viuda. Por el contrario, el reverendo Lawrence Shannon significa algo más que sexo para Maxine.

² Las acotaciones teatrales hacen referencia a la luz cuando Hannah está en escena, de modo que probablemente se trate de lograr que el espectador perciba en ella un aura divina.

ideología que éste encierra, siendo incapaz de liberarse y reprimiendo sus propias pasiones, tal y como lo hizo nuestra sumisa madre Eva.

Charlotte, claramente pecadora, es representante de la vitalidad y el deseo ardiente. Quiere probar la manzana y alcanzar la sabiduría, y al mismo tiempo no se deja someter. Seduce a Shannon con facilidad utilizando las armas de las que dispone, y se escapa de Miss Fellowes sigilosamente como una serpiente resbaladiza. Es apasionada y rebelde, caprichosa y egoísta. Podríamos, pues, situarla en el árbol genealógico como hija de Lilith y sobrina de Eva, es decir, descendiente directa de la primera rebelde pasional y pariente cercana de la incitadora curiosa. ¿Qué pensaría Adán de esta joven tan terriblemente tímida y altruista?

3. Clasificación según tipologías

Gulshan Rai Kataria describe a Charlotte Goodall comparándola con la mítica Helena de Troya, bella y atractiva a los ojos de los hombres. Las hermanas Alba no parecen gozar de esta característica, ni siquiera la más joven, Adela. Maxine Faulk se le representa como la Virgen María, quizás por la actitud maternal que parece adoptar con respecto a Shannon, pero personalmente, yo no me inclinaría por esta teoría, puesto que a pesar de ser muy bondadosa, Maxine no es especialmente pura y virginal. No obstante, en este sentido, podemos citar aquí a Amelia, porque su actitud resignada la aparta de la maldad. Hannah Jelkes se identifica con la sabiduría, el conocimiento. Es una Sofía que ayuda a Shannon a aceptar sus errores y a liberarse de sus miedos. Como Sofía también podemos entender en cierto sentido a Magdalena, que a pesar de aparentar sumisión absoluta encierra conocimiento en su interior, es decir, es muy consciente de las injusticias que se cometen, siendo éste el motivo por el que a veces se le escapan amargas protestas. Y no sólo protesta, sino que se atreve a afirmar que le gustaría ser un hombre, lo que demuestra que tiene muy en mente el hecho de que vive en una sociedad donde prevalecen los valores y el poder patriarcal.

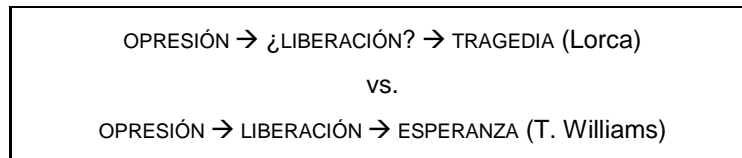
Toni Wolf, discípulo de Jung, aporta una clasificación similar a la de Kataria, pero usa distinta nomenclatura. Según ésta, Charlotte sería una HETAIRA³, Maxine una AMAZONA⁴ y Hannah una MÉDIUM⁵. Adela podría interpretarse como ambas, hetaira y amazona, porque por un lado es apasionada y por el otro lucha para poder disfrutar de esa pasión.

³ *Hetaira*: amante o concubina femenina, especialmente en la Antigua Grecia.

⁴ *Amazona*: mujer perteniente a una raza de guerreras cuya morada se encuentra cercana al Mar Negro.

⁵ *Médium*: persona que sirve o es entendida como instrumento a través del cual se manifiesta otra personalidad o agente sobrenatural (médium espiritual). También puede entenderse como un ser que se halla en medio de un estado o condición, o algo intermedio entre lo natural y lo sobrenatural.

4. La gran heroína y... *las otras*



En *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda y Adela son protagonistas fundamentales entre todas las mujeres que integran el elenco de personajes, y pueden considerarse antagónicas, del mismo modo que sucede con Maxine Faulk y Hannah Jelkes en *La noche de la iguana*, aunque en este caso la figura antagónica no es tanto Hannah como la reprimida Miss Fellowes.

Bernarda desea ejercer su dominio de forma absoluta a modo de tirano. Para ella las mujeres deben resignarse y obedecer a sus superiores —entre los que se encuentra el hombre—; su labor consiste en criar a sus cinco hijas, cuidando mucho las apariencias, y para ello se necesita mano dura y enclaustramiento. Al contrario, Adela quiere libertad, desea ser feliz y gozar de su juventud. Será ella la que no quiera resignarse a la tristeza y al encarcelamiento, la que más claramente ignore la dureza de su madre. Del mismo modo que Bernarda tiraniza a sus hijas, Miss Fellowes pretende someter a Charlotte haciéndola acatar sus órdenes. La diferencia está en que Bernarda casi logra su cometido, y Miss Fellowes se ridiculiza en el intento. Adela, espíritu apasionado, como el incontenible deseo de Maxine Faulk, no rechaza el amor, sino que lucha por él, de igual modo que lo hace la viuda, intentando seducir al reverendo Shannon. Maxine ve en el sexo una vía de escape que la libera de sus fobias y su particular enclaustramiento en sí misma ofreciéndole la actividad que necesita para sentirse viva, sin embargo, sabe distinguirlo del amor. Adela también es apasionada y dice del Romano que “mirando sus ojos le parece que bebe su sangre lentamente” (Lorca, 1997: 156), pero ambas aman realmente y hasta el extremo.

Bernarda encuentra quizás su antagonista en *La noche de la iguana* en el personaje de Hannah Jelkes, pues la primera es tiránica y cruel mientras que la caracterización de la segunda nos hace pensar en un ser virginal o en una diosa, de la bondad y sabiduría que irradia. Sin embargo, cabría tener en cuenta que la maldad de Bernarda atiende al código sociomoral de la época, y que probablemente Hannah guarde bajo su angélica personalidad algún resto de culpa, o bien haya logrado superarlo haciendo uso de su madurez y experiencias vitales. También podríamos comparar a Bernarda con Maxine, pues por muy extraño que resulte, además de su reciente viudez, ambas comparten una gran vitalidad y creen realmente en las ideologías que defienden, aunque sean opuestas —Bernarda = mano dura y opresión vs. Maxine = libertad—.

Por otro lado, podemos entender a Bernarda como la desencadenante de la tragedia y a Adela como víctima de la tiranía de su madre, mientras que Miss Fellowes, a pesar de lograr hacer víctima suya al reverendo, ya que no puede dominar y someter a Charlotte, no consigue causar la tragedia, más bien todo lo

contrario: lleva a los personajes hacia un clímax que culminará con el conocimiento de sí mismos y sus propias fobias, ayudándoles a hacerse más fuertes y tomar un camino opuesto al de Adela. Ella tira la toalla, Maxine y Hannah deciden enfrentarse a la vida. Bernarda es una mujer estricta, dominante, incluso malévola. Una de sus criadas la califica de mandona y dominante; y la otra de mala, orgullosa y ciega. Su hija Martirio también es un personaje cruel, sin escrúpulos, que, cegada por el odio que le provoca la envidia, no duda en mentir a su hermana menor causándole la muerte. No obstante, quizás su pesimismo, su carácter depresivo y la enfermedad que padece, nos hagan compadecerla por su agria actitud más que culparla de sus vilezas. Miss Fellowes tiene también el papel de solterona amargada, pero el espectador no puede dejar de sentir pena por ella, e incluso más de la que pueda sentir por Martirio, especialmente cuando la ve indefensa ante una fuerte Maxine, siempre dispuesta a hacer valer aquello en lo que cree y defender su palabra. Miss Fellowes pisa el discurso de los demás en su rol de líder, de modo que lo que ella diga es lo único que ha de valer, de la misma manera que a Bernarda le da igual lo que los demás digan, ella tiene su propia opinión de los hechos y ésta es la que cuenta. Como ejemplo, podemos remitirnos a los siguientes fragmentos extraídos de sendas obras:

MUCHACHA (a ANGUSTIAS): Pepe el Romano estaba con los hombres del duelo.

ANGUSTIAS: Allí estaba.

BERNARDA: Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pepe no lo ha visto ella ni yo.

MUCHACHA: Me pareció... (Lorca, 1997: 125).

MISS FELLOWES: Cause of what?

[Charlotte Goodall appears at the top of the hill.]

SHANNON: Cause of your rage, Miss Fellowes, your –

MISS FELLOWES: Charlotte! Stay down the hill in the bus!

CHARLOTTE: Judy, they're –

MISS FELLOWES: Obey me! Down! (Williams, 1976: 244).

Adela, opuesta a su madre de igual modo que Maxine se opone a Judith Fellowes, se rige por la individualidad y la ley natural. Podemos suponer que es la más bella de las Alba, ya que aún conserva su “blancura”. En este sentido también guarda cierto paralelismo con la heroína de Williams, que a pesar del paso de los años sigue rezumando sensualidad. Es decidida, como Maxine, y sabe que uno puede hacer lo que quiere sin pensar en los demás, pero a diferencia de la viuda, Adela mantiene viva su esperanza, algo que Maxine sólo recupera al final de la obra, ya que a lo largo de ésta se muestra abrumada por una vida que no sólo no la llena, sino que la desgasta y la aborrece. Charlotte, como ellas, hace también *lo que le da la gana*, pero el espectador no la percibe como una heroína, sino más bien como una niña mimada y caprichosa. Adela quiere libertad porque está en su derecho de exigirla, Maxine quiere actividad y amor para sentirse viva, Charlotte, en cambio, quiere el mundo *porque su padre podrá comprárselo*.

Otro punto en común entre la madura Maxine y la joven Adela nos lleva precisamente al tema universal, el amor, un amor pasional que las llena de energías y por el que luchan desde el comienzo. Adela sabe que Pepe debe casarse con Angustias, pero también sabe que él no ama a su hermana, y

escoge pelear por su ilusión en vez de resignarse a lo que ya parece un hecho. Maxine sabe que Shannon sólo se siente atraído por la juventud de una descarada y seductora Charlotte, y que pronto se aburrirá de ella. Es consciente de que a ella, en cambio, la necesita, y por eso no se rinde. Sin embargo, cuando una tercera mujer entra en escena, sus celos se desatan y por un momento actúa como si fuese Charlotte, es decir, atacando a Hannah como si fuese una niña caprichosa, aunque, al contrario de lo que sucede con Martirio, consigue dominar el ataque de celos y descubre en Hannah a una amiga.

Angustias, hija mayor de Bernarda, encarna en cierto sentido el prototipo de “solterona amargada”, bajo el que podemos encuadrar tanto al resto de las hijas de Bernarda —a excepción de Adela— como al grupo de turistas, digamos maduras, que viajan a México con Shannon como guía, y por supuesto a Judith Fellowes, que ocupa el lugar de Shannon con respecto al susodicho grupo de solteronas. La sinceridad es uno de los rasgos definitorios de Angustias que podría acercarla a personajes como Hannah o Maxine, ella no quiere aparentar, simplemente “es” ella. No obstante, todo vale cuando se trata de obtener provecho para uno mismo, lo que pone en su boca comentarios como “Yo me encuentro bien, y al que le duela que reviente” (Lorca, 1997: 148). Este egoísmo nos puede recordar en cierta medida el egoísmo caprichoso de Charlotte. Angustias ansía liberarse del yugo opresor de su madre, y si para ello tienen que sufrir los demás, que ellos mismos luchen contra su sufrimiento. Charlotte ansía liberarse sexualmente y, acostumbrada a conseguir todo lo que le viene en gana, obviamente no hace reparo alguno en el precio que esto pueda suponer.

Martirio, fea y débil, amargada y cruel, es la más clara antítesis de Maxine Faulk, mujer de cierta edad pero bella y sensual, alegre y dicharachera, además de generosa. Aquí tenemos a la joven acomplejada con su físico que probablemente envidiaría la bien llevada madurez de la viuda.

Magdalena, la segunda en edad, es un personaje que, como la mayoría de los anteriormente citados, muestra ciertas actitudes egoístas. Sin embargo, aún no ha sucumbido a la hipocresía, y podemos ver en ella cierta sensibilidad y cariño, como demuestra el hecho de que sienta pena por Adela. Esto la engrandece, sobre todo si tenemos en cuenta que, aún cuando no lo exteriorice por temor a represalias, se muestra bondadosa y sentimental a pesar de toda la maldad que la rodea. Tanto esta bondad como la sumisión a su madre podrían acercárnosla a Hannah Jelkes, quien como ya hemos dicho en repetidas ocasiones, está caracterizada como una santa y al mismo tiempo sometida a la situación que atraviesa Nonno, sin poder separar su vida de la de él y volar libre. El anciano no le impone su tiranía como es el caso de Bernarda con respecto a su hija, no obstante, Hannah, se obliga a sí misma a cargar con una cruz que cree que le pertenece a ella.

Amelia también parece conservar cierta bondad, y a pesar de estar enamorada no interviene en la lucha por Pepe. No le gusta opinar mal de nadie, y por ello decide no opinar. Es reservada, totalmente pasiva, absolutamente resignada; incluso podemos decir que se ha acostumbrado a una vida de opresión. Es el caso opuesto a personajes activos como Maxine o incluso

Charlotte, pero quizás aquí encontremos cierto paralelismo con dos de las mujeres de Williams, a la vez tan opuestas entres sí: Hannah y Judith Fellowes. La primera también es pasiva, la única diferencia es que cree en el cambio y ha decidido esperar a que se produzca. La segunda también está sometida, a pesar de querer someter. Su represión es causada por la supremacía del patriarcado y las normas sociales que éste le dicta. De tal modo, no le ofrecen la posibilidad de *la diferencia*, algo que ella ha aprendido a aceptar, y que ahora no sólo acepta sino que incluso predica.

María Josefa representa el ansia de maternidad, algo ausente en la obra de Williams, en donde las protagonistas, como ya se apuntó con anterioridad, no tienen ni quieren tener hijos. En el ambiente opresivo en el que vive, María Josefa expresa libremente mediante su locura las necesidades femeninas de sexo y maternidad. Adela, Maxine, Charlotte son mujeres apasionadas, pero ellas buscan otro modo de satisfacer sus deseos.

A modo de conclusión, podemos añadir que para todas estas féminas, tal y como expresa Lucía Etxebarria:

La vida debería ser como un calendario: Cada Día se debería poder arrancar una página para iniciar otra en blanco. Pero la vida es como la capa geológica. Todo se acumula, todo influye. Todo contribuye. Y ese aguacero de hoy puede suponer el terremoto de mañana (Etxebarria, 1998: 29).

Desde mi punto de vista, la gran heroína de entre todas ellas es Maxine, mujer oprimida y a la vez libre. Ella sufre, tiene sus miedos y, como todo ser humano, comete sus errores. No obstante, intenta siempre salir a flote, busca una vía de escape, sea cual sea, lo importante es que a ella le sirva. Ha aprendido de lo que le ha ido enseñando la vida, por eso sabe que “todo se acumula, todo influye, todo contribuye”, de modo que ha de luchar desde *hoy* para poder tener el *mañana* que desea. Como consecuencia, adopta una actitud positiva y no se doblga ante los que pretenden someterla —la autoridad, el código social, Miss Fellowes...—. Es activa y se niega a que su voz no sea escuchada, mostrando cierto ápice de rebeldía. En definitiva, es hija de la primera mujer, es toda una heroína.

La llama sólida de una mujer, por más que el suelo que tiene debajo ya resbala, resbala. Y ella muere en su propia tormenta, y oye arremolinarse el viento sobre sus rodillas, y el mejor diluvio amenaza cada dolor escalonado, cada umbral, cada pendiente y declive; está debajo de ese diluvio, conteniendo la respiración, y sabe que cuando quiera que sea, como quiera que sea, al final ella subirá en su propia canción. Lo único que tiene que hacer es dejar de contener la respiración y soltarse, aunque esté en medio de un diluvio, hundida en la brisa más líquida, y se ahogue seguro (Vera, 2000: 206).

Esta mujer a la que alude Ivonne Vera tiene dos opciones: por un lado, plegar las alas como lo hace Adela, y por otro alzar el vuelo, como finalmente parece que van a hacer Maxine y Hannah. Se trata de huir de los prototipos, para llegar a la conclusión de que cada uno de los personajes femeninos tiene su particular complejidad, lo que lo hace único y diferente a los demás, incluso en personajes de carácter secundario como Miss Fellowes o Martirio, en los que priman unas características sobre otras. Por ejemplo, ambos personajes podrían tener cabida bajo la etiqueta de “solteronas reprimidas”, pero en su actitud y

forma de enfrentarse a la vida, difieren claramente: Martirio es una amargada que, con su maldad, intenta poner fin a la alegría de los demás, mientras que Judith Fellowes muestra una actitud agria en apariencia de seguridad, que esconde sus temores y penas más ocultos. Dos caminos a escoger, siempre: en cualquier lugar, en cualquier época, ante cualquier situación. Un “sí” o un “no”. Podemos elegir detenernos o avanzar.

Como Adela o como Maxine, como Hannah o como Martirio, como Charlotte o como Angustias, como Miss Fellowes... incluso como Bernarda. Sea como sea, a gritos o en silencio, todas tienen voz y proclaman su existencia reclamando su papel en un mundo quizás demasiado grande, pero en el que saben que tienen un hueco.

BIBLIOGRAFÍA

DERRIDA, J. (1979): *Spurs*, Chicago, The University of Chicago Press.

ETXEBARRÍA, Lucía (1998): *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Plaza y Janés.

GARCÍA LORCA, Federico (1997): *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra.

KATARIA, Gulshan Rai (1992): *The Faces of Eve: A Study of Tennessee Williams's Heroines*, New Delhi, Sterling Publishers.

VERA, Yvonne (2000): *Mariposa en llamas*, Barcelona, Ediciones B.

WILLIAMS, Tennessee (1976): *The Night of the Iguana*, en *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*, Londres, Penguin Books.

LOS ACTORES SE DIVIERTEN: EL JUEGO PARÓDICO DE *IL AUTORE PERSEGUITO PER TIRANO* (1842)¹

Víctor Manuel Peláez Pérez
Universitat d'Alacant

Durante el siglo XIX, el teatro en España experimentó un desarrollo escénico en diferentes niveles: escénico en tanto que teatral, pues las manifestaciones dramáticas ocupan un destacado lugar en las actividades de la sociedad española; y escénico entendido como espacio de representación, pues los mecanismos espectaculares reciben una atención en ocasiones superior que la recibida por los elementos textuales. A partir de la confluencia de ambos niveles cabe explicar el auge de manifestaciones como la ópera, que supo atraer a un sector social amplio mediante puestas en escena de marcada tendencia espectacular. No obstante, ese auge no llegó a su culminación hasta la segunda mitad del siglo XIX; recordemos que hasta la inauguración del Teatro Real en Madrid, en 1850, España no contaba con un teatro dedicado en régimen de exclusividad al género operístico. A pesar de ello, la ópera gozaba de una fuerte vigencia escénica desde hacía varias décadas, sobre todo desde la de los treinta, gracias al Romanticismo escénico, movimiento que, por sus características, coadyuvó al advenimiento de las múltiples tragedias operísticas. España acogió a sucesivas compañías italianas, que ofrecieron sus repertorios clásicos temporada tras temporada. No importaba tanto la calidad de las compañías como los títulos que trajeran, así como los nombres de los intérpretes: bastaba que tuviesen nombres italianos para obtener una favorable acogida. Y ello dio lugar a frecuentes falsificaciones y pillerías, como la adopción de seudónimos artísticos acabados en *-ini*, y similares, para disponer de más posibilidades de trabajo².

Pero esas circunstancias propiciaron, a su vez, reacciones adversas desde los diferentes ámbitos políticos, económicos, sociales y culturales: las reacciones políticas fueron debidas a cuestiones de nacionalismo, pues se propuso la creación de la ópera española, que no llegó a consumarse como realidad escénica continua; económicamente se criticaba la espectacularidad de

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *La parodia teatral en España*, becado por la Generalitat Valenciana.

² De ello se burlan, entre otros, Fernán Caballero en *La gaviota*, al presentar a Tonino Tenorini, Leopoldo Palomino y José de la Cuesta en su parodia dramática *I comici tronati*, y, por supuesto, el fingido autor, o autores, de la obra que estudiamos, *Il autore perseguito per tirano*, donde los nombres de los actores han sido transformados para los personajes siguiendo los patrones del italiano macarrónico.

los montajes, que resultaban muy costosos³; unida a esta reacción se halla la social, que tachó estos espectáculos de elitistas y criticó la fama que, por ejemplo, adquirieron las divas y los tenores en el conjunto de la sociedad; y, por supuesto, las reacciones culturales, que centramos en el mundo de la literatura. En éstas nos detendremos, porque aquí se inscriben manifestaciones como *// autore perseguito per tirano*.

El mundo de la ópera se convirtió pronto en materia de discusión literaria, pero desde diferentes posibilidades: bien a modo de comentario, bien de sátira o bien de parodia. En ocasiones pueden entrecruzarse estas modalidades discursivas en la obra de creación, pero debe predominar una de ellas; será la intención del autor, extraída pragmáticamente, la que determine la modalidad. La ópera fue objeto de recreación, reflexión y comentario en los géneros lírico, narrativo-ensayístico y, también, en el dramático. Nosotros prestaremos especial atención a la respuesta que el género teatral ofreció, porque pertenece al mismo discurso espectacular que la ópera, sus creaciones se llegaron a estrenar en los mismos coliseos, compartiendo público, y porque en él se adscribe la parodia escogida. Pero repasemos brevemente los principales hitos literarios líricos y narrativo-ensayísticos que afrontaron idéntica problemática.

Una de las primeras manifestaciones que alzaron la voz contra la ópera parte del género lírico, aunque su autor es un prestigioso dramaturgo: la sátira, en tercetos encadenados, titulada “El furor filarmónico”, de Bretón de los Herreros. Como su horaciano encabezado indica⁴, se adscribe a la modalidad de la sátira, porque presenta un discurso crítico, beligerante, en el que ridiculiza la extrema afición operística extranjerizante —“necio furor, risible fanatismo”— que ha calado en la sociedad española; no obstante, no desaprovecha la oportunidad de presentar pasajes paródicos⁵, aunque la finalidad sea satírica. Ataca frontalmente a la sociedad que ha aceptado ese discurso: “¿Yo sufrir el armónico extravío / que así enloquece al grave castellano? [...] ¿Yo sufrir que el gorjeo de un soprano / muy más al pueblo estólido conmueva / que el ruso combatiendo al otomano?”; denuncia la difusión que ha alcanzado: “¿Que en el café, en la calle, en el paseo, / en tertulia, doquier se hable tan sólo / de la *Donna del lago* o de *Romeo*?”; y arremete contra el falso erudito “adulador de un *buffo* transalpino”, cuando “la Poesía / del genio vive, y no de la garganta”. Hiperbólico es, aunque cierta realidad esconde, “que hasta para vender platos de Alcora / en escala cromática se grite, / [...] Y óigase el gorgorito almibarado / hasta en el réquiem que se entona a un muerto”. Pero todo ello, no por contrario al género en sí, sino porque “ensalzando de Italia a los cantores / al español teatro así se afrente [...] No aplaudamos un dúo con delirio, / y Calderón y Rojas

³ Bretón de los Herreros, en sus artículos sobre teatro, tenía muy presente esta vertiente económica, según la cual toda inversión que realice una empresa teatral debe ser recuperada, y denuncia que, mientras las retribuciones a autores y actores son escasas, la ópera reciba unas cantidades desorbitadas.

⁴ *Ridentem dicere verum / Quid vetat?*

⁵ Existen varios pasajes que parodian tópicos y situaciones de óperas conocidas: “¿Por qué Antenor, que viene hecho un demonio, / canta rabiando y a Celmira aterra? [...] Cuando a mí me asaltaron los ladrones / no cantaban siguiendo a un corifeo”.

y Moreto / en vez de almo placer nos den martirio”⁶. Y denuncia que incluso reventa hay para la ópera, mientras que “¿A quién en tanto, a quién no desconsuela / el ver cuando no hay ópera desiertos / patio, palcos, lunetas y cazuela?”. Delata así Bretón el proceso de rápido desarrollo que experimenta la ópera durante la década de los treinta, en la que “el canto alienígena se endiosa”, mientras el teatro patrio recibe un trato despectivo. Es, en consecuencia, una fehaciente prueba de la extrema difusión de la ópera, que hizo posible la aparición escénica de sus parodias.

En los géneros narrativo-ensayísticos es imprescindible citar las referencias operísticas vertidas en artículos y en novelas. En los primeros tenemos los nombres de Bretón de los Herreros, nuevamente, Mariano José de Larra y Mesonero Romanos:

1. Bretón de los Herreros: sus artículos son la producción menos conocida, pero resultan de gran interés, porque en ellos expone sus conocimientos teatrales, tanto desde el punto de vista de las teorías poéticas de la época como desde la perspectiva sociológica de recepción de los espectáculos. Aquí nos interesan los que hablan del género operístico, pero no a modo de crónica teatral, sino aquéllos en los que realiza comentarios al hilo de la “moda” teatral de la ópera. Aunque en todos ellos exprese cierta desaprobación del género, a causa de las consecuencias que ha tenido para el teatro español, sólo se muestra más explícito en los artículos genéricos, como en “Teatro”, donde observamos una clara ironía: “Filarmónicos, respirad, que el arte de Orfeo, dulce, embelesador, os brinda con nuevas delicias para honra y provecho de Rossini, Bellini y todos los acabados en *-ini*” (Bretón de los Herreros, 1999: 202).

2. Larra: de su ingente producción articulista podemos recuperar reflexiones acerca de los espectáculos operísticos, analizados desde un prisma social en los artículos de costumbres, que son los que le granjearon fama. Tras constatar el auge de las óperas y establecer la existencia de un “círculo filarmónico”, integrado por los amantes del *bel canto* —“El público”, “Capuletti e Montechi”—, satiriza a los que ostentan riqueza, adquiriendo las localidades más caras de la ópera, pero que en realidad esconden egoísmo, indignidad o presunción —“El café”, “Jardines públicos”— o que, como el calavera lampiño, únicamente desean atraer la atención de alguna mujer —“Los calaveras”—, desacredita a los que asisten a las funciones con un diccionario a mano —“Teatros”⁷— o en reuniones y tertulias hablan del género, cuando en realidad no lo entienden —“El público”, “Los críticos: teatros”—, ridiculiza a las jóvenes casaderas, cuya única dote es “su instrucción novelesca y sus *duettos*” —“El casarse pronto y mal”—, describe irónicamente, como ya hiciera Bretón, la actividad de los revendedores —“El café”— y de los reventadores —“El

⁶ De hecho, a Bretón le enfurece que el público sepa perdonar los defectos de las óperas y de sus intérpretes, y no a los actores del teatro nacional: “Canta la *donna* mal su *cavatina*, / y exclamas al momento compasivo: / está mala, está ronca, ¡*poverina!*”.

⁷ Con ese título aparece recogido en la edición de José Monleón, Larra. *Escritos sobre teatro*, Madrid, Edicusa, 1976. Artículo en pp. 156-157.

público”—, arremete contra los que aplauden a cualquier actor de ópera, e incluso coquetean con alguna operista, pero maldicen de los españoles —“Los calaveras”, “El día de difuntos de 1836”, “Modas”, “La fonda nueva”—, y presenta desnudos el artificio y los tópicos de los espectáculos operísticos —“El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval”, “Una jornada teatral memorable”, “Teatros: artículo sin alusiones políticas”—. Y todo ello no por desterrar la ópera en sí, sino, al igual que Bretón, por reivindicar el teatro nacional —“Una comedia moderna”, “La vida de Madrid”, “De empresas”, “Teatros y algo más”—, verdadero objetivo de Larra.

3. Mesonero Romanos: en sus artículos de costumbres, coetáneos a los arriba citados, aparecen constantes observaciones del ámbito operístico. En su mayoría solamente constatan la vigencia escénica de estos espectáculos, que constituyen un fenómeno social asumido —“El barbero de Madrid”, “Paseo por las calles”, “El Romanticismo y los románticos”, “Madrid a la luna”, “La posada o España en Madrid”—, pero también encontramos referencias satíricas a los montajes operísticos de aficionados —“Los cómicos en Cuaresma”—, comentarios jocosos respecto de los comportamientos del público mientras se desarrolla el espectáculo —“El amante corto de vista”, “Antes, ahora y después”—, aplicaciones de terminología operística a actividades sociales cotidianas —“Paseo por las calles”—, ironías sobre los detractores del género en boga —“Los cómicos en Cuaresma”—, denuncia de la monomanía operística del pueblo llano —“Antes, ahora y después”, “Contrastes: el lechuguino”— y de la ignorancia de la mayoría de críticos periodísticos de ópera, que no la entienden pero hablan de ella —“Contrastes: el periodista”—.

De los artículos de Bretón de los Herreros, Mariano José de Larra y Mesonero Romanos se desprenden la afirmación de fenómeno social de los espectáculos operísticos y, a su vez, la sátira y parodia del mismo. Pero no son los únicos discursos en prosa que desarrollan esta postura. La narrativa de la segunda mitad del siglo XIX se hará eco de este fenómeno que, aún a finales de siglo, mantiene un fuerte apego social. Son dos las principales referencias narrativas que describen irónicamente el ambiente operístico: Fernán Caballero en *La gaviota* y Clarín en *Su único hijo*. La primera retrata en el capítulo XXIV de la novela a la sociedad madrileña ansiosa por recibir a una compañía italiana de ópera de moda, encabezada por su máxima figura, el cantor Tonino Tenorini, nacido “de un huevo de ruiseñor”, y describe el supuesto recibimiento con que la localidad pretendía recibir a la compañía: iluminación de las casas, repique de campanas y erigir un arco de triunfo; homenaje que el alcalde impidió. La descalificación y parodia de la monomanía operística quedan patentes en las descabelladas propuestas de los miembros de esa sociedad y en la burla de los convencionalismos que el mundo de la ópera implica, vistos al trasluz del niño Momo, que no entiende el artificio teatral y lo describe desde su óptica, ingenua pero eficaz para el propósito desmitificador. Por su parte, Leopoldo Alas, Clarín, muestra en el capítulo X de *Su único hijo* el furor social que suponía la llegada de una compañía italiana de ópera de tercera categoría a una localidad provinciana, donde la monotonía era la tónica habitual, y describe una función a la que asiste Emma desde uno de los palcos del coliseo, poniendo de manifiesto la ridiculez del público que la presencia, reunido para el cotilleo y el galanteo.

No obstante los ejemplos aducidos, donde la parodia operística obtuvo una prolija difusión fue en el género teatral. Quizá no fue tan intensa en su inicio como en las restantes modalidades literarias, pero sí resultó más extensa cronológicamente y, sin vacilaciones, mejor acogida entre el público. Sería interminable presentar un listado de títulos paródicos que comienzan en torno a la década de 1840 y llegan hasta 1920, aproximadamente. Por ello, remitimos al portal temático *La parodia teatral en España*⁸, en el que establecimos una clasificación de trece grupos de parodias, de los que el bloque de parodias de óperas constituye uno de los principales, tanto por cantidad como por calidad. En él encontramos parodias genéricas, es decir, de las convenciones del género, pero también parodias específicas de Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi, Saint-Saëns, Wagner y un largo etcétera de compositores. Así hasta un total de cuarenta y cinco parodias de espectáculos operísticos, estrenadas durante el período acotado.

En este contexto debemos enmarcar el estreno de *Il autore perseguito per tirano*, cuyo manuscrito se encuentra en uno de los volúmenes de la colección de Enrique Sepúlveda, depositada en el archivo del Museo del Teatro de Almagro. Su hallazgo resulta de interés en varios sentidos: cronológicamente, porque la fecha de su estreno —13 de mayo de 1842— la erige en punto de partida del bloque de parodias teatrales de óperas, que continuará cinco años más tarde con los remedos de Agustín Azcona; escénicamente, porque la parodia fue estrenada en el Teatro del Príncipe, donde también hubo montajes esporádicos de óperas, de modo que parodia y género caricaturizado ocuparon un mismo espacio escénico; culturalmente, porque el juego de la parodia con los nombres de los actores de la compañía dramática del Príncipe y con el subtexto remedado implica una cultura teatral del público; estéticamente, ya que potencia la técnica del italiano macarrónico, que tantos frutos dará en las parodias teatrales posteriores⁹, así como técnicas diversas de degradación temática —tópicos—, formal —recursos expresivos— y espectacular —interpretaciones y partituras—; e ideológicamente, pues supone una manifestación —en este caso, teatral, más directa— de reflexión, antes que de rechazo, acerca de la invasión foránea de los escenarios españoles.

El carácter lúdico de esta parodia parte desde su autoría. El manuscrito reza que ha sido escrita por “Leonardo Semitecolo”. No debemos conceder credibilidad a dicha afirmación, pues se trata de un seudónimo que esconde bien a un solo autor, bien, como pensamos, a los actores de la compañía del Príncipe, que han construido un juego metateatral no sólo con el género operístico, sino con ellos mismos. Son los protagonistas de la parodia, como manifiestan explícitamente a través de los nombres de los personajes y de las relaciones que establecen durante la acción. Los actores se interpretan a sí mismos, pero italianizados: José Castañón será Castañoni; Ignacio Silvostrí, Silvostrini; Domingo Martínez, Domingoni; Lázaro Pérez, Lazzaroni; Lorenzo

⁸ Se ha publicado en la página electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <www.cervantesvirtual.com>, bajo la dirección de Juan A. Ríos.

⁹ Recordemos parodias como *I comici tronati*, *I feroci romani*, *Arturo di Fuencarrali*, *¡¡Un disparate!!* o *El voto del caballero*, en las que esta técnica se erige en principal recurso de comicidad.

París, Parigi; Juan Orgaz, Juan Orgache; Francisco Luccini, Franchesconi; Camilo de las Cabañas, Camili. Y cuando no hay tanta evidencia en la relación, los propios personajes, en un acto metateatral, explicitan quién es el actor que se esconde detrás de un determinado personaje: así sucede con San Bruni, cuyo intérprete sabemos que es el actor Perico Sobrado gracias a la intervención de Orgache:

Aspetate un momento, señor San Bruni..., ma qui vecho o io teño telarañas in lis ojis o riconosco il Santo: li flecharé il mio lente. (Lo mira y dice.) Traichioni, ingaño!... Cuesto non he San Bruni, qui s'aparece molto a Perico Sobradí (AII, EII).

Incluso cuando las relaciones actor-personaje son evidentes, pueden aparecer referencias explícitas a la función que desempeñan en la compañía, como sucede para el personaje de Camili, cuyo intérprete, Camilo de las Cabañas, era el apuntador de la compañía. Esta circunstancia es aprovechada para lograr la comicidad, que surte efecto, gracias a la cultura teatral del público, en diálogos como el siguiente:

CAMILI [...] de espíritu impuri
traigo un batallón.
Avanti, avanti, diavolo, compañeri dimonio, señorita bruji a la
eschena.
ORGACHE ¡Hasta in il propio inferno eres apuntadore! (AII, EVI)

Según observamos, todo se reduce a un juego teatral, y metateatral, de carácter paródico. Los actores son los que mejor conocen la realidad escénica, las convenciones dramáticas, el público asistente y, por tanto, aprovechan sus conocimientos para elaborar esta pieza lúdica, cuya naturaleza paródica es visible ya en el título y subtítulo: *Il autore perseguito per tirano. Ópera seria in tre acti rappresentada in il Teatro del Príncipe en la notte del 13 di mayo di 1842*. El tema del título contrasta con el subtítulo “ópera seria”; y corroboramos la intención paródica al leer la tabla de personajes, cuya explícita metateatralidad rompe la ilusión escénica e introduce el juego paródico.

Autor, título y personajes evidencian, por tanto, la naturaleza de la pieza previamente a su inicio. Pero aún encontramos más indicios, pues la ubicación de las dos primeras escenas del primer acto, según reza la acotación, nos remite metateatralmente al mismo espacio escénico en que se representa la parodia: “Il teatri ripresenta il salon dil teatro dil Principe a prima notte”¹⁰. El público ha sido conducido a un espacio lúdico metateatral y, durante el transcurso de la función, recibirá pruebas de que dicho espacio persiste¹¹, con el fin de que no se rompa la ilusión paródica. En ningún caso habrá, por tanto, atisbo de verosimilitud, porque el público mantendrá durante la función las asociaciones personaje-actor y espacio ficticio-espacio real, de manera que no

¹⁰ Idéntica estrategia —teatro dentro del teatro— adoptarán parodias posteriores como *I comici tronati* o *El dúo de la Africana*.

¹¹ No sólo nos remite a ese espacio el juego con los nombres de los actores, sino que, con frecuencia, encontramos referencias en este sentido: las intervenciones de Orgache en que habla de sí mismo como el joven gracioso de la compañía; los consejos que le da Pachorra a Orgache para ser buen cómico; los cobradores que acuden a los teatros a recibir los pagos pertinentes en coche de caballos; las estrategias de reparto de los beneficios económicos de la función, establecidas por el empresario; y la presencia del apuntador.

rompa las reglas del juego paródico que los actores de la compañía del Teatro del Príncipe construyeron con una finalidad primordialmente cómica.

Si bien hemos justificado el carácter lúdico de *Il autore perseguito per tirano*, no hemos aún aportado datos sistemáticos que la confirmen como parodia del género operístico, según la clasificamos desde un principio. En este sentido aduciremos que la parodia se construye en torno a los siguientes signos textuales y espectaculares (Íñiguez, 1995; Peláez, 2003):

1. Signos textuales:

1.1. Temas y tópicos: la presencia de conjuras, premoniciones, engaños, venganzas y muertes remite paródicamente a tópicos de las óperas trágicas románticas de la primera mitad del siglo XIX; piénsese en la *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, cuyo desenlace se encuentra teñido de la sangre de muertes y suicidios. La parodia explota la comicidad irreverente que emana inverosimilmente de dichos temas trágicos. A modo de ejemplo transcribimos el episodio de la muerte de Orgache:

PACHORRA	[...] Ola, mi secretari, con esta medi luni dali en li corbijoni al tirano.
FRANCESCONI	(Li da in las orecas.) Ya está servito mi querido padroni.
PACHORRA	Ya la havete ensuciato in el finale. Cuesti e li corbijoni. (Li da él.) (Aria, música de la <i>Beatrice</i> .)
ORGACHE	Io sofrí la medi luni disgarrar... mi corbijoni. Ya non poso ser bufoni, ni a las chentes, ni a las chentes dominar. Silvostrini. io ti maldico. Ya non poso rispirar. (Muere.) (AIII, EIV)

La cultura de la plaza pública fluye a través de la parodia, pues el mundo trágico operístico aparece rebajado hasta la irreverencia. Más, si cabe, se aprecia en el enfoque que del tema divino se realiza: óperas con seres sobrehumanos no son extrañas; pensemos, por ejemplo, en *Mefistófeles*. La presencia de dioses en la parodia es un guiño a esas referencias divinas de las óperas, pero degradadas: en la fragua de Vulcano aparecen el dios y la diosa de la Pachorra, "il diose estará pescando e la diosa mondando lintejis". Y será el mismo dios de la Pachorra quien mate burdamente a Orgache, según el fragmento arriba visto.

1.2. Personajes: la aparición de figuras mundanas, como los conjurados, y de otras celestiales, como santos, dioses, demonios y brujas, vistas desde la

perspectiva degradada de la plaza pública¹², remite paródicamente a figuras estereotipadas del ámbito operístico, cuya identificación deviene sencilla al asociárseles los números musicales de las principales óperas de la época.

1.3. Lengua y estilo: motivo paródico inequívoco es el empleo del italiano macarrónico, altamente productivo en la creación paródica, según apuntamos, cuya interpretación no comporta dificultades al receptor, porque opera deformando voces castellanas con terminaciones italianas o incorporando términos italianos de dilatado uso en la época. A este recurso burlesco se le ha de añadir el vocabulario de la plaza pública —insultos, voces malsonantes— y la presencia de figuras retóricas como la hipérbole y las metáforas descendentes, de frecuente uso paródico.

2. Signos espectaculares:

2.1. Actores: en el juego que han creado nos hacen ver que, antes que personajes, son actores, conocidos para el público, que interpretan a unos personajes creados a partir de ellos mismos. Al margen de ese recurso metateatral de ruptura de la ficcionalidad, los actores desarrollan los signos paraverbales, quinésicos y proxémicos de marcado acento cómico, al igual que el signo del vestuario, exagerando la interpretación operística, de modo que realcen en escena la naturaleza paródica.

2.2. Música: la parodia introduce pasajes musicales originales de veintidós óperas¹³, que contrastan con la naturaleza burlesca de la pieza. Los números remiten al subtexto original, pero el carácter paródico de la representación lo degrada, de modo que se produce una ruptura extrema del decoro exigido por el recuerdo del original.

Afirmamos, por tanto, que *Il autore perseguito per tirano* es manifestación inequívoca de parodia operística, cuya razón de ser debe buscarse en la corriente de respuestas literarias que el mundo de la ópera suscitó a lo largo del siglo XIX en España. A raíz de este irreverente juego teatral, nació una tendencia caricaturesca de óperas que no culminará hasta principios del siglo XX, cuando aparecen las parodias más logradas desde un punto de vista estético, que suponen la cima y, a un mismo tiempo, el punto y final de un género que había agotado sus vías de expresión teatral. No obstante, en ninguna de las manifestaciones paródicas posteriores se conjuga el juego de los actores con los espectadores y el juego paródico propiamente como tal, según hemos visto en *Il autore perseguito per tirano*. Esta pieza se erige, en consecuencia, en ejemplo representativo de la notable afición teatral de la primera mitad del siglo

¹² Recordemos las actitudes de los dioses en su presentación, ya citadas, el lenguaje bajo que utilizan, o la irreverencia en el tratamiento de temas paródicamente trágicos. Los personajes están elaborados con los rasgos mínimos que permitan adscribirlos a la categoría de seres paródicos; el conocimiento metateatral de los espectadores realizará el resto de asociaciones respecto de los personajes del subtexto remedado.

¹³ Esos números son de *La donna del lago*, *Belisario*, *La Esclava*, *Norma*, *El Pirata*, *La Muda*, *La Straniera*, *La Parisina*, *La escuela de las casadas*, *Lucia di Lammermoor*, *La Chiara*, *Il Barbieri*, *Los Puritanos*, *La Gemma*, los vals de Strauss, *La casa deshabitada*, *Las Prisiones*, *Eran doce or sono tre*, *L'esule*, *La pluma prodigiosa*, *La Beatrice* y *La Scaramuchia*.

XIX, evidenciada en los conocimientos de compañías y de óperas, que se le presuponen al público. Sin ellos no tendría sentido la creación paródica.

BIBLIOGRAFÍA

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1999): *Obra selecta*, ed. Miguel Ángel Muro, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

IÑIGUEZ BARRENA, Francisca (1995): *La parodia dramática: naturaleza y técnicas*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

LARRA, Mariano José (1976): *Escritos sobre teatro*, ed. J. Monleón, Madrid, Edicusa.

[*Listas de Compañías de Actores de los Teatros de esta Corte llamados Príncipe, Cruz y Caños del Peral desde el año de 1801 a 1893*], Museo Nacional del Teatro, Ms. 3452-Doc, ff. 75-94.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1993): *Escenas y tipos matritenses*, ed. E. Rubio, Madrid, Cátedra.

PELÁEZ PÉREZ, Víctor Manuel (2003): *La Corte de Faraón desde la perspectiva paródica*, Alicante, Bimicesa.

UN EJEMPLO DE «REESCRITURA» EN LA POESÍA DE ANTONIO GAMONEDA

Francisco Javier Reija Melchor
Universidade de Santiago de Compostela

Es una práctica frecuente la publicación de sucesivas ediciones de una obra, así como —ocurre especialmente con la poesía— de volúmenes compilatorios de toda la trayectoria creativa de un autor. Si lo habitual es que las sucesivas versiones presenten variantes con respecto a las anteriores, éstas, en el caso de las "obras completas", suelen ser más frecuentes y complejas: adiciones, supresiones o modificaciones de uno o varios versos; inclusión de textos inéditos; omisiones de poemas o aun de poemarios enteros... Las consecuencias que esto acarrea de cara a establecer un texto canónico de la obra de un autor tampoco son siempre las mismas: si en muchas ocasiones la publicación de estas "obras completas" resulta decisiva para fijar la última voluntad autorial, cuando se trata de escritores vivos, sobre todo si han publicado más de una de estas compilaciones a lo largo de su trayectoria, no siempre la versión más reciente ha de tenerse por definitiva. Incluso se dan casos en los que el propósito del autor parece el de instalarse en una permanente provisionalidad.

Sin llegar a este extremo, se puede decir que la obra de Antonio Gamoneda constituye, dentro de la poesía española contemporánea, un caso significativo de "reescritura"¹, no sólo por haberla llevado a cabo con asiduidad —al margen de las variantes introducidas en algunas composiciones que han visto la luz en revistas antes de su publicación en forma de libro, Gamoneda ha publicado en dos ocasiones volúmenes recopilatorios de su poesía completa—, sino por el alcance de los cambios, por las reflexiones teóricas de su autor acerca de la "reescritura" y por la actualidad de dicha producción. En efecto, en el año 2004 ha publicado, además del poemario *Cecilia*, otras dos obras: la titulada precisamente *Reescritura*, en la que recoge nuevas versiones de los poemas presentes en obras anteriores, y *Esta luz. Poesía reunida* (1947-2004), donde se compila su obra poética y aparecen, dentro de un apéndice, las versiones antiguas de treinta y nueve poemas modificados en su literalidad.

Que dichas obras hayan visto la luz da idea de la preocupación de su autor por este proceso. En las notas que, a manera de epílogo, cierran *Edad*.

¹ "Reescritura" es la palabra empleada por el propio Antonio Gamoneda. Pese a que el *DRAE* no la recoge, sí contempla "rescribir" y "reescrito". Ambos motivos nos parecen suficientes para aceptar el neologismo que el autor propone.

(*Poesía 1947-1986*) declaraba: “reescribir es un derecho que me reservo indefinidamente” (Gamonedada, 1987: 367), derecho que no sólo se atribuye, sino que ejerce sin cortapisas. De ahí que, en 1990, al reeditar *León de la mirada* —poemario no incluido como tal ni en *Edad* ni en *Esta luz*— rememore la criba realizada en su escritura poética tres años antes:

en 1987, yo entré en mi propia poesía como caballo en finca sin arriendo. Proscribí, rescribí y hasta descubrí poemas; volví a vivir mi escritura de casi veinte años. La operación fue larga y no perdonó ni a libros publicados ni a textos inéditos y olvidados. En algunos casos (lo he dicho por escrito) hubo poemas que salieron de otros en cuyo interior permanecían ignorados hasta por sí mismos. El resultado fue el libro *Edad*, en cuyo antepecho vine a decir que mis poemas legítimos eran sólo los allí reunidos y no otros, con la forma en que allí aparecían y no con otra. Me ratifico (Gamonedada, 1990: 9)

Hemos de subrayar la expresión “volví a vivir mi escritura”, puesto que pone de manifiesto que, para Gamonedada, la mera introducción de variantes no es lo que constituye la “reescritura”. Éste es un proceso más complejo, que implica escribir, desde una madurez creativa, un texto que tiene su origen en otro anterior. Que haya identidad entre ambos o se trate de poemas distintos es una cuestión por la que el autor no parece decidirse, como deja ver en las “Advertencias” preliminares a *Reescritura*: “¿Son estos poemas resultantes aquellos que fueron en su origen? No me atrevo a pensar que sean otros, pero tampoco que, «en el fondo», sean los mismos” (Gamonedada, 2004a: 5). Tampoco se preocupa de la presunta legitimidad de una u otra versión, ni de “procurar una textualidad más correcta” (p. 6), sino de una depuración entendida como supresión de “lo que, ahora, entiendo que no es materia poética” (Id.)

Estas reflexiones suponen una elaboración teórica acerca de la revisión de su obra que no es meramente programática, sino fruto de un ejercicio constante del “derecho a reescribir” antes aludido. Para apreciar el alcance del mismo convendrá hacer una referencia al hecho de que, en la trayectoria de Antonio Gamonedada, la cronología de creación y de publicación de sus obras no coincide. Así, sus primeros poemas, que habían de publicarse bajo el título de *La tierra y los labios* en la revista alicantina *Verbo*, quedaron inéditos hasta la aparición de *Edad*². Su primer libro, *Sublevación inmóvil*, finalista del Premio Adonais en 1959, se publicó al año siguiente. Después siguió un período de varios años de silencio editorial, que no creativo. Así, su siguiente poemario, *Blues castellano*, fue prohibido por la censura. En los doce meses posteriores a la muerte de Franco escribe *Descripción de la mentira*, libro publicado en 1977 y constituido por un único poema, punto de inflexión y, tal vez, cima de su obra. Dos años después da a la imprenta *León de la mirada*, obra que recoge algunos poemas centrados en la geografía leonesa escritos en los años 60 y que, en buena parte, habían visto la luz en distintas publicaciones de ámbito local. Cuando en 1982, suprimida la censura y salvado el posterior “autosequestro” al que lo sometió su autor, sale a la luz *Blues castellano*, han cambiado las

² El propio Gamonedada ha comentado a propósito de esta edición nonata: “Mi primer libro, muy breve, *La tierra y los labios* (1952), iba a ser publicado por la revista *Verbo* [...] pero la editorial, en aquellos años realmente difíciles, desapareció cuando estaban en mis manos las pruebas de imprenta” (Lorenzana, 2003: 117).

coordinadas sociales e histórico-literarias en que había sido escrito. No obstante, y al margen de su valor intrínseco, la importancia de su aparición estriba en que da a conocer un paso esencial en la evolución de su obra entre *Sublevación inmóvil* y *Descripción de la mentira*³. De 1986 es *Lápidas*, en una de cuyas secciones se rescribe, "reconducida a la especie poemática" (Gamonedá, 1987: 368) la aportación de Gamonedá —titulada "Lapidario incompleto"— al volumen colectivo *León, traza y memoria*.

Al año siguiente se publica *Edad*, primera compilación de su poesía completa. Por lo que al objeto de nuestro estudio interesa, en ella hay un amplio y complejo ejercicio de "reescritura"⁴. Así, se disponen sus distintas secciones —correspondientes a poemarios o conjuntos de poemas exentos— por orden cronológico. Además del mencionado "La tierra y los labios", se incluyen otros dos conjuntos con inéditos: "Exentos, I" y "Exentos, II. Pasión de la mirada". Éste lo forman textos inéditos junto a otros que, con distinta "textualidad", ya estaban presentes en *León de la mirada*, poemario excluido como tal de la recopilación. Otro aspecto significativo de esta "reescritura" es la distinta organización del poemario *Sublevación inmóvil* ya que, además de suprimirse varios textos, otros tres —entre ellos el emblemático "Ferrocarril de Matallana"— son desplazados a la sección "Exentos, I". Esto se debería, según el propio Gamonedá, a que "estaban menos cargados de abstracción, es decir, que tenían un peso biográfico, existencial" (Calvo Vidal, 1996: 569). Más que de la obra en que inicialmente fueron incluidos, estos tres poemas participan de las preocupaciones éticas y estéticas de *Blues castellano*⁵.

Posterior a *Edad* es *Libro del frío* (1992), que a partir de su segunda edición se ve incrementado por la sección "Frío de límites". Ésta tiene su origen en el encuentro de la poesía de Gamonedá con expresión plástica de Antoni Tàpies, plasmado en el volumen *¿Tú?* También es fruto de su colaboración con otro pintor, en este caso Juan Barjola, la serie *Mortal 1936*, publicada en 1994 en edición no venal por la Asamblea de Extremadura, fue reeditada en la antología *Sólo luz* (2000), en cuyo "Preámbulo" Gamonedá no considera que sus poemas conformen un libro, por lo que considera que puede "dar estos diez textos como inéditos" (2000: 14). La presencia de *Mortal 1936* en el volumen compilatorio *Esta luz* se limita a cinco poemas, fuertemente modificados, incluidos en la sección "Ira", perteneciente a *Arden las pérdidas*.

Su siguiente obra, *Libro de los venenos* (1995) resulta problemática en cuanto a su adscripción a un género literario. En ella, Gamonedá, partiendo de diversos fragmentos, levemente manipulados, de la *Materia médica* de Pedacio Dioscórides y de la traducción que en el siglo XVI hizo el humanista Andrés de Laguna, añade sus propios comentarios, en los que hay una importante carga

³ Véase Suñén (1993: 95). El carácter de "libro de transición" y de "crecimiento hacia *Descripción de la mentira*" también ha sido aplicado por Álvaro Valverde (1993b: 104).

⁴ Casado dedica varias páginas a esta práctica en su "Introducción" a *Edad* (1987: 9-11). Su edición incluye también un "Apéndice de variantes" (1987: 373-377).

⁵ Así, las concordancias entre "Ferrocarril de Matallana" y "Un tren sobre la tierra" —de *Blues castellano*— han sido analizadas por Ruiz de la Peña (1987: 134-135).

de narratividad⁶.

Tras el volumen de ensayos *El cuerpo de los símbolos* (1997), la antología *Sólo luz* (2000), varias reediciones de libros anteriores y un buen número de poemas aparecidos en revistas y otros medios⁷, Gamoneda ha publicado los que, hasta la fecha, son sus últimos poemarios: *Arden las pérdidas* (2003) y *Cecilia* (2004), obra cuya aparición es prácticamente simultánea a la de las mencionadas *Reescritura* y *Esta luz. Poesía reunida* (1947-2004).

En este último volumen compilatorio se incluyen no sólo los poemarios que configuran el *corpus* completo de su escritura poética, sino también dos apartados que interesan especialmente para nuestro estudio. El primero, “Mudanzas”, recoge las traducciones de poesía realizadas por Gamoneda —en colaboración con su hija Amelia en el caso de *Herodías*, de Mallarmé—, entre las que se incluye, con el título de “Notas para un diccionario apócrifo”, una versión de “Plinio, Dioscórides y otros”, ejercicio de “reescritura” de textos anteriores⁸ y única herencia de su *Libro de los venenos* que aparece en *Esta luz*. El segundo lo constituye un apéndice en el que recoge las versiones antiguas de poemas que aparecen modificados con respecto a *Edad* o a *Mortal* 1936.

En cuanto a la revisión a que se ve sometida su poesía, conviene distinguir los poemarios incluidos en *Edad* de los posteriores. Estos apenas presentan variantes⁹ entre su publicación como libros autónomos y su inclusión en *Esta luz* debido, casi con toda seguridad, al escaso lapso temporal transcurrido entre ambas ediciones. Sin embargo, es más significativa la “reescritura” de los textos aparecidos en *Edad*, especialmente la operada en *Sublevación inmóvil*, ya que, al margen del número de versos o de poemas a los que afecta, altera la cosmovisión que late en ellos: “Núcleos que eran básicos como el de «la sed», emblema de la ansiedad, se eliminan casi”, de lo que resulta una “renuncia a la retórica y al idealismo” (Gamoneda, 2004b: 625-626). Este despojamiento en la forma se manifiesta, entre otros aspectos, en que los poemas son más breves y carecen de título —o lo reducen a una anotación entre paréntesis al final del texto. Contenido y expresión se acercan más al

⁶ En efecto, en muchos de ellos se desarrolla la “disforme novela” de los envenenamientos que ordena Mitriades Eupátor, rey del Ponto del siglo I a. de C, y que ejecuta su médico Kratevas (Gamoneda, 1995: 11). A este argumento de orden interno cabe añadir el de su exclusión del volumen compilatorio *Esta luz*. De ahí que optemos por no considerarlo entre los libros de poesía de Gamoneda quien, por otra parte, ha manifestado en varias ocasiones su discrepancia con la concepción tradicional de los géneros literarios (véase Gamoneda, 1997: 37-50).

⁷ Vale la pena destacar la serie “Hablo con Blanca Varela”, epílogo a la *poesía reunida* de la autora peruana que lleva por título *Donde todo termina abre las alas*. Varios de los poemas allí contenidos fueron reescritos en *Arden las pérdidas*.

⁸ “De un diccionario relativo a la ciencia médica arcaica”, concebido inicialmente como libro autónomo, no llegó a publicarse como tal. Varios de sus fragmentos se publicaron en revistas o en la antología *Sólo Luz*.

⁹ En *Esta luz*, con relación a la última edición *autónoma* de *Libro del frío* (de 2003) tan sólo se omite un verso. Son más importantes las modificaciones realizadas entre la edición *princeps* y las siguientes, ya que se solventan errores de aquella —dos poemas contiguos aparentaban ser un solo texto—, además de la citada inclusión de “Frío de límites”.

espíritu de los últimos poemarios del autor que a aquél que en un principio latía en *Sublevación inmóvil*. También merece destacarse en *Esta luz* el tratamiento del "tema de España", distinto al de *Edad*. Así, el poema "Ferrocarril de Matallana", de "Exentos, I", que en la versión anterior dejaba hueco a la preocupación de la "patria" como "país con justicia" (Gamoneda, 1987: 147-149; véase 2004b: 85-86), se limita ahora a otros contenidos sociales. Por otra parte, en varios poemas de la sección segunda de *Lápidas alusivos a la Guerra Civil* se suprime el término "España", que figuraba en la primera versión¹⁰ (Véase 2004b: 246-247, 249-250; véase 1987: 310-311, 313-314).

Buena parte de los poemarios de Antonio Gamoneda aparece, como vemos, tocada por la "reescritura". El alcance de la misma hace que el examen de todas las composiciones a las que afecta sea tan prolijo como, probablemente, inútil. Por este motivo hemos optado por tomar la parte por el todo y presentar un único poema que, en sus distintos estadios textuales, sirva de ejemplo de la revisión operada en la escritura gamonediana. El texto escogido, perteneciente a la sección "Exentos, II (Pasión de la mirada)", tiene como primer verso "En el más resistente, el más velado..."

Inicialmente, éste era un poema de ocasión motivado por un certamen literario. Corría el año 1964 cuando, organizado por la Diputación Provincial de León, se celebró el IV Día Provincial de las Comarcas en las de Sajambre y Valdeón. Uno de los actos enmarcados en esta celebración fue la concesión del premio Provincia de León de poesía. Gamoneda, por entonces ligado a la revista *Tierras de León*, había presentado este poema con el título "Valle de Eón" y resultó galardonado. El espíritu con el que, en medio de la posguerra provinciana, él y otros poetas asumían su participación en estos eventos queda reflejado en el siguiente testimonio:

También solíamos concurrir a juegos florales y no se nos daban mal. Hace unos treinta años, los pudientes comenzaron a abstenerse. Yo me quedé a mitad de camino: Escribía los poemas "alusivos" y un "negro" dotado de esmoquin y aceptable voz, firmaba la plica. La gloria, entera para él; el dinero, a medias. Otros, más pobres aún que yo, se tenían que joder y dar la cara (Gamoneda, 1997: 110)

El poema, que consta de setenta y nueve endecasílabos blancos, se centra en la exaltación de una geografía concreta, por lo que menciona varios topónimos. Con todo, no se queda en el mero localismo, sino que presenta, de modo elaborado, una búsqueda de comunión con la naturaleza, una invitación a penetrar en un entorno enigmático, en la "yerba secreta y el hayedo oscuro" (Gamoneda, 1964: 199) para así descubrir las profundidades del propio yo —"el más velado / lugar del corazón" (p. 198)¹¹—. Contribuyen a esta unión las personificaciones de los accidentes geográficos, que participan de la fisiología animal: "bosque de las venas", "los arroyos pacíficos, el ruido / denso y materno de la leche" (p. 199). Con todo, desentrañar sus misterios exige una actitud de

¹⁰ Se mantiene, sin embargo, en otras dos composiciones de esta serie: "Sociedad del destino" (1987: 307; véase 2004b: 243) y "Canción de sus espías" (1987: 312; véase 2004b: 248).

¹¹ Dado que en el análisis de la "reescritura" de este poema se sigue el orden cronológico, citaremos, mientras el empleo del sistema de citas habitual no indique lo contrario, la primera versión, publicada en la revista *Tierras de León* (1964: 198-200).

búsqueda atenta —“baja a escrutar”¹² (p. 199)— y humilde —“desciende”, “calla; exprésate con sólo tu existencia” (p. 199)—.

Inicialmente, este medio natural secreto y silencioso se revela como un ámbito de calma —“arroyos pacíficos”, “torna a la paz”, (p. 199); “manso y silencioso / campanil del ganado”, (p. 200)—. Sin embargo, “esta paz mineral choca continuamente con la furia del agua” (Gamoneda, 1987: 28), fuerza que, desde el “sobresalto puro / [...] / de las aguas en júbilo” (p. 199), evoluciona hasta ser “furia / transparente, veloz, fresca del río” que “golpea [...] en la afilada estirpe / de la roca fluvial” (p. 199), se erige en “único latido: el tormentoso / del Cares en su caz” (p. 200) y culmina “en el estruendo puro / en el combate de las aguas y / las láminas terribles” (p. 200), hasta el punto de privar al sujeto de la conciencia (“Se apodera / la física, orquestal naturaleza / del espacio interior; ya no recuerdas”, p. 200) y anular, por tanto, la voz poética: “Ya no puedo cantar, ya sólo existe / esta furia coral, esta locura / en el hueco mortal de la belleza” (p. 200).

En un principio, este poema fue publicado en la revista *Tierras de León* y posteriormente recogido en *León de la mirada* con el título “(Valdeón)”, aunque sin variantes en los versos. Dicha inclusión pone de relieve el hecho de que el acercamiento a la naturaleza que describe el poema se realiza en una geografía concreta, ya subrayada en el verso “León, León, continuidad que amo” (1964: 200) y, particularmente, en el prólogo de este poemario, en el que puede leerse: “éste no es un homenaje a León; es [...] el testimonio de un viejo y consumado amor” (1990: 7).

Por el contrario, cuando este texto —ahora sin título— y otros poemas de *León de la mirada* se describen en *Edad* y se insertan en la mencionada sección “Ex, II (Pasión de la mirada)”¹³, “se eliminan las alusiones concretas al paisaje que los inspiraron y su tono, más universalista que localista, escapa a toda implicación circunstancial o espacial” (Alonso, 1990: 9), lo que se logra mediante una depuración léxica que afecta a la toponimia y a voces dialectales como “llambrias” o “narancos” (Gamoneda, 1964: 199). La temática se proyecta ahora hacia la “contemplación de la naturaleza —mirada con pasión—, sujeto de conflicto” (Valverde, 1993b: 106) y hacia el propio sujeto, ya que “introduce el paisaje como correlato del corazón” (Gamoneda, 1987: 27). Asimismo, esta versión acentúa el carácter enigmático del entorno natural: “como el bosque secreto, que se dice / en la ciega madera” (Gamoneda, 1987: 212), donde antes se leía “bosque sereno” y “pura madera” (1964: 199); la “túnica violenta / del huracán” (p. 200) se trasmuta en “invisible” (1987: 212). La naturaleza pierde aspectos amables: su “transparencia” ya no es “humana” (1964: 199) sino “fría” (1987: 211); se vuelve “pálida” (p. 211) la que antes era “ágil espuma” (1964: 199); la búsqueda de integración en el medio natural ya no es un movimiento “hacia la paz del valle, hacia la vida” (Id.)

¹² En el mismo sentido, “repara / yerba secreta”, “siente / los arroyos pacíficos”, “escucha / el paso prodigioso de las bestias”, “despierta / al sobresalto puro de las aguas” (p. 199).

¹³ Nótese que *León de la mirada* no sólo está excluido de *Edad*, sino que la sección que recoge los poemas tomados de este libro ni siquiera mantiene el topónimo en el título.

Pocas, aunque significativas, son las transformaciones que presenta la versión de *Esta luz* con respecto a la de *Edad*. Que el número de versos se reduzca de cincuenta y cuatro a cuarenta y dos, o que desaparezcan los tres únicos topónimos —el Pando, Corona y el Cares— que conservaba la versión de 1987, con lo que esto supone de mayor apertura a lo universal, no parece ser lo más decisivo; tampoco la supresión de otros cinco versos. Sí lo sería, en nuestra opinión, el menor hincapié en la reflexión, lo que refuerza la idea de contemplación estática, pues ya no se aconseja "Piensa / dulcemente en el mundo" (1987: 211-212), sino que la frase se limita al imperativo "Calla"¹⁴ (2004b: 149). Por otra parte, si en *Edad* el fruto de esta actitud de búsqueda activa era la "paz"¹⁵, esta palabra no figura en la nueva versión, como tampoco la mención de la "hermosura como, / al fin de la batalla, un rey envuelto / en la sangre" (1987: 212). Privada de estas connotaciones positivas, la postura "del que canta en el rostro de la muerte" es la contemplación desolada.

Porque precisamente la muerte adquiere, tanto en la versión de *Edad* como en la de *Esta luz* una especial relevancia: si en 1964 se aludía, en el último verso, al "hueco mortal de la belleza" (p. 200), la nueva "textualidad", al omitir estos versos, elimina con ellos la mención de la "belleza" que atenúa esa condición mortal y hace que el poema termine con la expresión "la feroz escala / del que canta en el rostro de la muerte", mitigándose así la referida suspensión de la voz poética. No obstante, esto implica que el poeta ha de pagar un precio, ha de cantar "en la perspectiva de la muerte" (Gamoneda, 1997: 23). El río, que en la primera versión era límite geográfico "donde acaba León" (1964: 200) es ahora límite de la vida, "abismo azul"¹⁶ (1987: 212). Desde estas coordenadas se entiende cómo, donde antes se admiraba "la leonada majestad de Europa" (1964: 199), ahora se proclama "La geografía del final es blanca" (1987: 211), verso que pone en relación este poema y toda la sección "Exentos, II (Pasión de la mirada)" con la escritura posterior de Gamoneda, en especial con el Libro del frío¹⁷ (véase Rodríguez, 1993: 77). Si este poemario comienza con una "subida iniciática a un monte [...] a la cima de la vida y, paradójicamente, a los manantiales, al origen"¹⁸ (p. 81) termina con un tránsito más allá de los límites: "He atravesado las cortinas blancas: / Ya sólo hay luz dentro de mis ojos" (Gamoneda, 2004b: 407).

¹⁴ El silencio en "Exentos, II (*Pasión de la mirada*)" ha sido visto como "lugar de reconciliación" ya que "Callar del todo equivale a sentirlo todo" (López Castro, 1999: 165).

¹⁵ Así, "Pero vuelve a la paz por el camino" (1987: 211); "golpea el agua en la afilada estirpe / de la roca fluvial. Su entalladura / come la paz en ti" (p. 212).

¹⁶ Recuerda López Castro que "el azul, ya desde Novalis, es el color de lo absoluto" (1999: 166).

¹⁷ A propósito de este poemario, el mismo autor habla de la "reproducción del ser para la nada, con el poder de quien escribió, hace ya muchos años «la geografía del final es blanca»" (Rodríguez, 2003: 11), verso cuyas primeras palabras también han servido para dar título a un artículo sobre *Libro del frío* (Valverde, 1993a).

¹⁸ Nos referimos al primer versículo de la obra, "Tengo frío junto a los manantiales. He subido hasta cansar mi corazón" (Gamoneda, 2004b: 307). En esta primera sección de *Libro del frío*, titulada "Geórgicas", encontramos otras expresiones que participan de esta visión *tanática* del espacio que cabe ver en el poema objeto de nuestro estudio. Así: "campana de la nieve" (p. 308) o "territorio blanco abandonado por las palabras" (p. 317).

Concentración expresiva, huida del alarde retórico en favor de una poética del silencio, omisión de referentes espaciotemporales concretos, desencanto frente a los ideales de juventud, que ceden ante una presencia constante de la muerte... todas estas notas de la evolución en la poesía de Antonio Gamoneda pueden verse a través del estudio de las distintas versiones de un poema. Por otra parte, la publicación de volúmenes compilatorios de su escritura poética no se limita a presentar una sucesión de elementos aislados, sino que da testimonio de la unidad —también lograda por medio de ese constante ejercicio de “reescritura”— de esta obra exigente y rotunda en expresión y contenido.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Santos (1990): “Edad, de Antonio Gamoneda: la voz de la memoria y las voces de la colectividad”, *Ínsula*, 520, pp. 9-10.
- CALVO VIDAL, José Luis (1996): “Entrevista a Antonio Gamoneda”, *Moenia*, 2, pp. 565-574.
- GAMONEDA, Antonio (1964): “Valle de Eón”, *Tierras de León*, 5, pp. 198-200.
- , (1987): *Edad. (Poesía 1947-1986)*, ed. M. Casado, Madrid, Cátedra.
- , (1990): *León de la mirada*, 2ª ed., León, Diputación Provincial, col. Breviarios de la calle del Pez.
- , (1995): *Libro de los venenos*, Madrid, Siruela.
- , (1997): *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, col. La Rama Dorada.
- , (2000): *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- , (2004a): *Reescritura*, Madrid, Adaba Editores.
- , (2004b): *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1999): *Voces y memoria. Poetas leoneses del siglo XX*, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 151-189.
- LORENZANA, Belén (2003): “Entrevista. Antonio Gamoneda”, *Leer*, 144, pp. 116-118.
- RODRÍGUEZ, Ildelfonso (1993): “Una conversación con Antonio Gamoneda”, AAVV, *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, col. Los solitarios y sus amigos, pp. 61-85.
- , (2003): “La libertad blanca”, *El Crítico*, 5, pp. 10-12.
- RUIZ DE LA PEÑA, Álvaro (1987): “De Matallana a la estación sin nombre”, *Un Ángel más*, 2, pp. 133-138.
- SUÑÉN, Juan Carlos (1993): “La expresión de un deber desconocido. Poesía y conciencia en Blues castellano”, AA. VV., *Antonio Gamoneda*, cit, pp. 95-102.
- VALVERDE, Álvaro (1993a): “La geografía del final”, *Ínsula*, 553, pp. 11-12.
- , (1993b): “La travesía del silencio (Pasión de la mirada)”, AA. VV., *Antonio Gamoneda*, cit, pp. 103-108.

ALGUNOS INFLUJOS DE JOHN KEATS Y DE LA POESÍA ROMÁNTICA INGLESA EN LA LÍRICA HISPÁNICA

Yago Rodríguez Yáñez
Universidade de Santiago de Compostela

El objetivo de esta comunicación consiste en exponer brevemente los contactos existentes entre las líneas señaladas en el epígrafe. Es éste un dominio apenas estudiado, quizás porque obviando datos generales, como las lecturas que de Lord Byron realizaron distintos escritores, el resto de la nómina romántica inglesa continúa sin ser analizada adecuadamente, respecto a su relación con la poética hispánica.

Pero no ha influido solo la literatura británica en este contexto, sino que es posible rastrear del mismo modo el magisterio ejercido por el *Quijote* sobre la lírica inglesa, en autores como Robert Southey, quien tradujo el *Amadís* (1803) y el *Palmerín de Inglaterra* (1807) (Eisenberg, 1995: 197-198), empresa que gozaría de un éxito notable en la obra de John Keats.

La incidencia del Romanticismo inglés se documenta en las composiciones de Gustavo Adolfo Bécquer, que si bien absorbió los ideales propugnados por Heinrich Heine, al mismo tiempo dejó sentir las características byronianas. Para ello no tenemos más que remontarnos a la “Rima XXIX” del *Libro de los gorriones*, cuyo origen se deriva de “I Saw the Weep” (Ribbans, 1953: 60).

I saw the weep—the big bright tear
Came o'er that eye of blue;
And then methought it did appear
A violet dropping dew:
I saw thee smile—the sapphire's blaze
Beside thee ceased to shine;
It could not match the living rays
That fill'd that glance of thine
(Byron, 1981: 296, 1-8).

Tu pupila es azul y cuando ríes
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.
*Tu pupila es azul y cuando llora
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta*
(Bécquer, 1995: 508, 1-8).

Aparte de las traducciones que de Lord Byron circularon en torno a esta época, hubo autores que recrearon su aura mítica, hasta el punto de convertirlo en el héroe de sus creaciones, dimensión que explota con acierto Gaspar Núñez de Arce en la *Última lamentación de Lord Byron*. Con la Generación del 27 se revalorizan poetas como Shelley o Keats, especialmente gracias a los escritos de Gerardo Diego, quien se refiere en reiteradas ocasiones a los citados líricos, alabando en “La versión poética” la labor desempeñada por Leopoldo Panero

sobre Shelley y el trabajo de Juan Ramón Jiménez sobre William Blake (Diego, 2000: VI, 272), al que reconoce haber traducido León Felipe, en una carta dirigida al propio Diego el 14 de marzo de 1934 (Diego, 2000: VIII, 240-241): “He traducido algunos libros del inglés al español: *España virgen y América hispana*, de Waldo Frank. Poemas de T. S. Eliot, de Whitman, de Blake, y de algunos metafísicos ingleses”.

La impronta de Percy Bysshe Shelley y de John Keats es notoria en la concepción poética de Gerardo Diego, concretamente en *Alondra de verdad*, rótulo en el que reside la conjunción de dos de los elementos básicos del movimiento romántico. El primer componente remite al poema de Shelley titulado “To a Skylark”, si bien William Wordsworth se caracteriza por haber dedicado dos composiciones a la citada ave¹. *Alondra de verdad* constituye “un diario íntimo expresado en cuarenta y dos sonetos” (Díez de Revenga, 1986: 28), cuyo germen parece localizarse en la contemplación de monumentos o en la evocación de la figura de diferentes músicos; el título de este poemario consta de resonancias románticas, lo que no es baladí en el caso de Diego, pues no en vano escribió un ensayo en torno a Shelley titulado “Shelley y la guitarra de Juana”.

Además de interesarse por la dimensión práctica del poeta de Sussex, al lírico cántabro le importaba ahondar en su vertiente teórica, estudiando la configuración de paisajes y aludiendo de forma deliberada a la ‘alondra’, por lo que deducimos que la denominación de la primera parte de su libro procede de “To a Skylark”: “Shelley se ha hecho inmortal por un puñado de poemas inmarcesibles, entre los que descuella la ingrátida «Alondra». Toda su poesía está llena de alusiones musicales” (Diego, 2000: VII, 76).

El autor santanderino pudo haber elegido cualquier otra ave, pero quiso escoger la alondra a causa de la inmensidad de su vuelo; desde la altura que este pájaro consigue alcanzar, el ‘yo poético’ logra disfrutar de la grandeza de la Giralda (Soneto 2) o de las torres de Compostela (Soneto 5). Es preciso añadir el hecho de que el canto de la alondra destaca por ser “brillantemente musical, largo y sostenido, especialmente durante los vuelos ascendentes” (Peterson, Mountfort y Hollom, 1995: 212), situación que le interesa al creador español, así que no resultan secundarias las composiciones dirigidas “A Roberto Schumann” (Soneto 7), “A Franz Schubert” (Soneto 21) o “A. C. A. Debussy” (Soneto 38).

Tal vez la segunda sección del título del libro, constituida por el término ‘verdad’, se deba a John Keats. Si observamos los escritos literarios de Gerardo Diego una vez más, comprobaremos que éstos constan de unas reflexiones en torno al autor de *Endymion*, que responden al encabezamiento de “John Keats, licenciado y poeta”. Gerardo Diego comprende el origen de la Belleza de Keats, nacida del contacto constante con el dolor y la frustración, de donde se deriva que la imaginación es la encargada de elevar estas verdades existenciales, ya sea a través de la urna o bien mediante el ruiseñor, aunque al final siempre

¹ “«To a Sky-Lark» celebrates a joy so exhilarating it seems a harbinger of the Eternal and One, higher realities Shelley believed accessible to the imagination” (Ulmer, 1984: 245).

permanezca la tristeza: “Si ha habido jamás un poeta que ha sabido cantar directa, limpia, embriagadoramente la Belleza, este poeta ha sido John Keats” (Diego, 2000: vii, 78). Y esta Belleza es la que intenta recoger el autor de *Ángeles de Compostela* en su composición “Alondra de verdad” (Soneto 8): “Ay, gorjeadora de mortal estilo, / quémame en chispas de tu centelleo, / mi de verdad alondra, alondra en vilo” (Diego, 1996: i, 439, 12-14).

Esta música es abordada plenamente por Keats en “Ode to a Nightingale”, pero “Sus ensueños de hermosura, su éxtasis iluminado [...] quedan traspasados de melancolía” (Diego, 2000: vii, 85), explicación para la que utiliza el escritor de la Generación del 27 los versos iniciales de la tercera estrofa de “Ode on Melancholy” (86)², pero en primera instancia llama la atención que no se refiera a las líneas conclusivas de “Ode on a Grecian Urn”.

Si por un lado Gerardo Diego se hacía eco de la importancia de la alondra, no es menos cierto que entre sus composiciones figura una creación titulada “Rui señor de Mayo”, incluida en *Soria sucedida* y que parece inspirarse en “Ode to a Nightingale”, “el más puro rui señor de la poesía inglesa” (Diego, 2000: vii, 78).

Las aves constituyen uno de los motivos principales empleados por los poetas; tal recurso es concebido de modo diferente en función de las épocas o movimientos. Ovidio recrea el mito de Filomela y Progne en el “Libro Sexto” de sus *Metamorfosis*, pero a los autores románticos no les interesa tanto la perspectiva mitológica como el significado de libertad que encierran el canto y el vuelo del ave. El enfoque utilizado ha variado desde la Antigüedad Clásica, otorgando al pájaro en cuestión un valor autónomo en sí mismo, en función del cual el ‘yo lírico’ es capaz de desprenderse de su contingencia terrenal para lograr la trascendencia. Prueba de ello es la cantidad de estudios surgidos al respecto, centrados en las ansias de una criatura híbrida, ubicada entre lo material y lo etéreo, que busca escapar de un mundo “Where but to think is to be full of sorrow” (Keats, 2001: 236, 27), pues el discurrir de “Ode to a Nightingale” desemboca en el éxtasis:

In such an ecstasy!
Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—
To thy high requiem become a sod (vv. 58-60).

La perspectiva desarrollada por esta composición ha provocado que ciertos estudiosos la asociasen a una cosmovisión de índole mística³, pensamiento del todo imposible si recurrimos al “Rui señor de Mayo” de Gerardo Diego o a la alondra de Vicente Aleixandre, citada en los *Diálogos del conocimiento*: “mas no confundo el canto de la alondra” (Aleixandre, 1992: 111). Incluso el ave es sinónimo de melancolía en el autor sevillano en la composición “Tristeza o pájaro”, de *La destrucción o el amor*, circunstancia rechazada por

² “She dwells with Beauty – Beauty that must die; / And Joy, whose hand is ever at his lips / Bidding adieu” (Keats, 2001: 250, vv. 21-23).

³ “the speaker is suspended between two «realities», that is the mystical experience which is being lost as the bird’s song recedes” (Nelson, 1956: 334).

Samuel Taylor Coleridge en “The Nightingale. A Conversation Poem” (1967: 264, 12-15):

And hark! the Nightingale begins its song,
'Most musical, most melancholy' bird!
A melancholy bird? Oh! idle thought!
In Nature there is nothing melancholy

En la tradición hispánica, el ave condensa múltiples significados, y tanto es así que no es factible identificar el ruiseñor o la alondra de Rubén Darío con el ruiseñor de Carolina Coronado o de José de Espronceda. En el autor nicaragüense, la presencia del pájaro sirve para consolidar la fuerza estética del Modernismo, mientras que en las composiciones tituladas “A un ruiseñor” y “La primavera anticipada”, de la escritora natural de Almendralejo, el ave anuncia la alegría de la estación.

Aunque el ruiseñor sea una constante en la producción de Coronado, su valor no es de carácter trascendente, como sí ocurría en Coleridge, Wordsworth o Keats. Heredero de la tradición de éstos se manifiesta José Ángel Valente en el definitivo poema de su último libro, *Fragmentos de un libro futuro*; el autor gallego creía necesario recurrir al “no-lugar” (véase Rodríguez Fer, 2000: 153), cuya palabra funde la vertiente lírica y el paradigma biográfico, como si llegaran a abrazarse en el canto final del pájaro:

cima del canto.
El ruiseñor y tú
ya sois lo mismo
(Valente, 2000: 102).

El ave y el poeta no pueden llegar más alto en su vuelo, concentrados en una criatura que mediante el lenguaje emite los postreros y mejores fragmentos de su ser, manifestados de modo contenido, al contrario de lo que sucede en “Ode to a Nightingale”, de John Keats. Incluso Valente llegó a traducir dos composiciones de este autor (“Ode on Melancholy” y “Ode on a Grecian Urn”) a petición de Coral, su segunda mujer, “tras una visita a la casa-museo del poeta en el londinense barrio de Hampstead” (Rodríguez Fer, 2002: 13).

En el año 1946 vio la luz un volumen de *Poesías* de Keats traducido por Clemencia Miró, que según el parecer de Cortázar adolecía de abundantes errores. Las siguientes palabras tal vez sirvan de ejemplo:

conozco una hórrida versión que figura en la antología de Sánchez Pesquera, y otra de la señora Clemencia Miró [...] en la cual evidentemente la buena voluntad no basta para evitar errores elementales de sentido [...]. Palas me libre de creer que mi versión conserva algo de la poesía original [...]. (Si procedo un tanto rudamente con la señora Miró, lo hago porque todo su librito, desde el estúpido prólogo a las versiones —que muestran además una crasa ignorancia selectiva— es una mala faena que le han hecho a Keats en España (Cortázar, 1996: 267-268).

Los juicios emitidos anteriormente son en exceso crueles, y más teniendo en cuenta que la tradición keatsiana no se encontraba demasiado extendida en el territorio español.

El estatismo de dos amantes condenados para siempre al instante ha sido aprovechado por Octavio Paz en su vertiente poética, en una composición

titulada “Piedra de sol”. Ya en el “Prólogo” a *La casa de la presencia*, el autor mexicano señalaba la inexistencia del futuro, pues por no revitalizar el presente “Algunas generaciones [...] repitieron mecánicamente los gestos del pasado, hasta petrificarse” (Paz, 1999: 28). Por ello, “el abrazo precario de los amantes [...] está pasando siempre” (29):

intocables, clavados en su gesto,
desde su soledad, desde su muerte
sin remedio nos miran sin mirarnos,
su muerte ya es la estatua de su vida,
un siempre estar ya nada para siempre,
cada minuto es nada para siempre
(Paz, 1990: 352, 493-498).

Interesante resulta que *Clarín* (2003: 141) recrimine a Emilia Pardo Bazán el haber elaborado una lista con los líricos más importantes de la primera mitad del siglo XIX, asignando a Byron y a Keats este papel por lo que se refiere a Inglaterra:

le deja a Inglaterra... Byron y Keats. ¿Es eso formalidad? Ciertamente Keats [...] murió muy joven y dejó obras clásicas [...], ¿pero no hay en Inglaterra [...] otros poetas tan grandes como Keats, y más? Shelley, [...] ¿no vale tanto, mejor dicho, no vale más, no significa más que Keats?

El autor romántico más conocido por aquel entonces era Lord Byron, y en la nómina de sus incondicionales defensores se encontraba Menéndez y Pelayo: “¿quién negará, sin embargo, que Byron es uno de los tres o cuatro grandes poetas de nuestro siglo y uno de los primeros de la humanidad?” (1942: 374). Las siguientes declaraciones del Padre Blanco García corroboran la importancia de la revista *El Europeo* en la difusión del citado escritor (1909: 79):

Con las ideas innovadoras de Böhl de Faber coincidieron las que divulgó la célebre revista barcelonesa *El Europeo*, publicada en la segunda época constitucional [...]. Allí también apareció en castellano un poema de lord Byron, *El Giaour*, y por primera vez sonaron los nombres de otros grandes poetas extranjeros.

Centrándonos en el ámbito gallego, las referencias a diversas coordenadas románticas son perceptibles en la lírica de Emilia Pardo Bazán; Lord Byron compuso su “Sonnet to Lake Léman”, así como de doña Emilia se conservan tres versiones de “En el Lago Léman”. *El Libro de apuntes* contiene en el puesto número 95 un pequeño borrador de esta composición, que ni mucho menos la recoge en su totalidad, sino que únicamente contiene los seis primeros versos de la misma (97r)⁴. En dicho poemario hallamos un testimonio ampliado (139v-141r), en tanto que en el Archivo de la Real Academia Galega figuran dos versiones de esta creación (Signaturas 260/2.0 y 260/1.0), correspondiéndole a la última de ellas el rango de redacción definitiva.

Las interrelaciones no se limitaron al lago Léman; ya el Padre Blanco García insistía en el surgimiento de una “falange de admirables poetas, como lord Byron, Tomás Moore y los lackistas” (Blanco García, 1909: 84-85).

⁴ El *Libro de apuntes* se custodia en la Fundación Lázaro Galdiano, identificado mediante la Signatura M 22-19, el Inventario 14930 y el Manuscrito 687.

En el nivel de imitaciones destaca por su propio título “Imitaciones de Byron”, contenido en *Himnos y sueños* (Signaturas 260/2.0 y 260/1.0) y encabezado por la secuencia “Oh! beloved for ever!”. De todas formas, quizás sea Espronceda el autor que ha procurado continuar más fielmente la estela de Byron —recordemos la “Canción del pirata”—, tal y como lo plantea Blanco García: “es constante que procuró seguirle siempre, conforme lo prueban, no tanto la analogía de argumentos y personajes, como el estilo y tono especial, tan semejantes en los dos, salvo la forzosa diferencia del idioma” (1909: 156).

Espronceda se enmarca en la poesía dedicada a las aves, pues mediante “A un ruiseñor” el autor extremeño muestra una delicada súplica, obviando el clímax alcanzado por Keats; no logra transmitir la inmortalidad que adivinábamos en “The Nightingale. A Conversation Poem”, de Coleridge, sino que se limita a recoger un motivo para dotarlo de vida propia. No obstante lo expresado con anterioridad, Juan Ramón afirmaba que Espronceda se hallaba más cerca de Shelley que de Byron: “Un afán intelectual lo pone más cerca de Shelley que de Byron, a pesar del manoseado parecido” (Young, 1980: 99).

La preponderancia de Byron se aprecia igualmente en Juan Ramón Jiménez, quien en “A la luna del arte” coloca dos citas, una de ellas perteneciente a una composición de las *Hebrew Melodies*, titulada “Sun of the Slepless!”, secuencia a la que se refiere el vate de Moguer. Los conceptos keatsianos de Belleza y de Verdad parecen ser una de las fuentes del poema número 30 del Diario de un poeta recién casado:

Con su belleza,
 en un tranquilo y puro vencimiento,
 hace que la verdad ya no lo sea,
 y que sea verdad eterna y sola
 lo que no lo era
 (301, vv. 2-6)⁵.

Sus predilecciones fueron manifestadas con frecuencia: “(Y vi claro que los poetas del norte fascinados por el sur eran de un resultado ambiguo, Keats o Ezra Pound, los ingleses por Italia especialmente). Yo me di cuenta de que estaba más cerca de la lírica del norte que de la del sur” (Young, 1980: 12). Mientras que Blake ansía que los niños alcancen la libertad, Jiménez desea esto mismo “para el poeta” (Pérez Romero, 1992: 98), al tiempo que en torno al año 1916 comenzó a interesarse por el autor de *Songs of Innocence*, al cual traduciría (Young, 1980: 163).

Los influjos románticos ingleses se hicieron notar de forma palpable en la poesía juanramoniana, y no solamente por lo que respecta a la lengua y al estilo, sino que el propio escritor realizó traducciones de la obra de Shelley; ello es visible atendiendo a “Love’s Philosophy”, que se deriva de dos factores fundamentales en la existencia del lírico andaluz. Por un lado, “Meeting and falling in love with Zenobia is naturally the first of these circumstances, but it

⁵ “Shelley, Keats, Mallarmé, Poe, and Jiménez were returning Beauty to this pedestal” (Young, 1980: 32). La acción conjunta de la Belleza y de la Eternidad constituye una de las obsesiones del lírico andaluz, como es posible comprobar en *Eternidades*.

must be remembered that the Residencia de Estudiantes came into the poet's life also at this time", cuyo director, Alberto Jiménez Fraud, introdujo al creador español en la poesía anglosajona (Young, 1980: 19):

The fountains mingle with the river
And the rivers with the Ocean,
The winds of Heaven mix for ever
With a sweet emotion;
Nothing in the world is single;
All things by a law divine
In one spirit meet a mingle
Why not I with thine?
(Shelley, 1968: 583, vv. 1-8)⁶

El último verso del fragmento anterior ("¿Por qué no tú y yo?") sería empleado por Juan Ramón en las composiciones de *Estío*, influidas por el "Epipsychidion", en donde los enamorados se convierten en un solo cuerpo. Pensemos en la composición número 2 (Young, 1980: 103):

No lo pienso, no lo sientes;
yo y tú somos ya tú y yo,
como el mar y como el cielo
cielo y mar, sin querer, son (Jiménez, 1997: 275, vv. 6-9).

Zenobia y Juan Ramón tradujeron conjuntamente *Records of Shelley and Byron*, de Trelawny (Young, 1980: 25), mientras que en su luna de miel acordaron enfrentarse a "The Moon" y a "Music when soft voices die" (29). El lírico español concibe su poesía en función de los paradigmas de la Eternidad, de la Belleza y de la Verdad, como podemos observar en *Piedra y cielo*⁷. A estas cualidades es preciso añadir el paradigma de la inocencia, encarnado por William Blake y representado en las sucesivas versiones de "El pajarito verde" o en "El cordero balaba dulcemente", de Pureza, evidente evocación de "The Lamb". Así, "La utilización simbólica que Blake lleva a cabo en torno al pájaro y al niño es adoptada por Jiménez" (Pérez Romero, 1992: 83); la alondra figura en los poemas titulados "Ana" (Jiménez, 1997: 156, v. 8) o en la composición número 8 de *Melancolía* ("Alondras de otros pueblos cantan en los trigales", 183, v. 5), mientras que el ruiseñor se documenta en la primera creación de *Pastorales* en "Canta un ruiseñor despierto" (104, v. 8), verso prácticamente idéntico a "Un ruiseñor despierto" (82, v. 22), de "Recuerdos", en *Rimas de sombra*. Esta perspectiva romántica desemboca en el ruiseñor inmenso de "A la luna del arte": "mi canción es ya eterno ruiseñor de tu ensueño!" (189, v. 12).

En este breve recorrido, hemos tratado de condensar algunas muestras del magisterio ejercido por la poesía romántica inglesa sobre la lírica de tradición hispánica. El motivo de las aves, así como los conceptos de Belleza y Verdad, además de las sucesivas traducciones que se fueron efectuando,

⁶ La traducción del autor de *Platero y yo* es la siguiente: Las fuentes se pierden en los ríos y los / ríos en el océano; en dulce emoción los vientos / celestes siempre van confundidos... Nada es solo / en el mundo, y las cosas vivas, por ley divina, / se unen y se pierden en un solo espíritu. Por qué no tú y yo? (Véase Young, 1980: 23).

⁷ Es significativo en este sentido el poema número 56: "Eternidad, belleza / sola, ¡si yo pudiese, / en tu corazón único, cantarte" (Jiménez, 1997: 343, vv. 1-3).

constituyen los cauces de entrada de un movimiento del que se nutrieron más autores de los que pensamos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS CLARÍN, Leopoldo (2003): "Palique", en «Clarín», crítico de Emilia Pardo Bazán, ed. E. Penas, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Lalia, Series Mayor, pp. 139-142.
- ALEIXANDRE, Vicente (1992): *Diálogos del conocimiento*, ed. J. Mas, Madrid, Cátedra.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1995): *Obras Completas*, ed. R. Navas, volumen II, Madrid, Biblioteca Castro, Turner.
- BLANCO GARCÍA, Francisco (1909): *La Literatura Española en el Siglo XIX*, tomo I, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos.
- BYRON, George Gordon (1981): *The Complete Poetical Works*, ed. J. McGann, volumen III, Oxford, Clarendon Press.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1967): *Coleridge Poetical Works*, ed. E. H. Coleridge, London, Oxford University Press.
- CORTÁZAR, Julio (1996): *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara.
- DIEGO, Gerardo (1996): *Obras completas. Poesía*, ed. F. J. Díez, Madrid, Alfaguara.
- , (2000): *Obras completas. Prosa*, ed. J. L. Bernal, Madrid, Alfaguara.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1986): "Introducción", en Gerardo Diego, *Alondra de verdad. Ángeles de Compostela*, ed. F. J. Díez, Madrid, Castalia, pp. 9-57.
- EISENBERG, Daniel (1995): "Apéndice: La influencia de Don Quijote en el romanticismo", en *La interpretación cervantina del «Quijote»*, Madrid, Compañía Literaria, pp. 193-209.
- ESPRONCEDA, José de (1959): *Obras Poéticas Completas*, Madrid, Aguilar.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1997): *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, ed. J. Urrutia, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.
- KEATS, John (2001): *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, Introd. E. Hirsch, New York, The Modern Library.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1942): "Lord Byron", en *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, ed. E. Sánchez, tomo V, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 369-381.
- NELSON, Lowry Jr. (1956): "The Rhetoric of Ineffability: Toward a Definition of Mystical Poetry", en *Comparative Literature*, VIII, pp. 323-336.

- PATTERSON, Charles I. (1961): "The Keats-Hazlitt-Hunt Copy of Palmerin of England in Relation to Keats's Poetry", en *Journal of English and Germanic Philology*, 60, pp. 31-43.
- PAZ, Octavio (1990): *Libertad bajo palabra*, ed. E. M. Santí, Madrid, Cátedra.
- (1999): "Prólogo", *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras Completas*, tomo I, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 11-29.
- PÉREZ ROMERO, Carmen (1992): *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- PETERSON, Roger Tory, MOUNTFORT, Guy, y HOLLOM, P. A. D. (1995): *Guía de campo de las aves de España y de Europa*, Barcelona, Omega.
- RIBBANS, Geoffrey W. (1953): "Bécquer, Byron y Dacarrete", en *Revista de Literatura*, 7 / 8, pp. 59-71.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2000): "José Ángel Valente: de la patria de la palabra a la palabra sin patria", en *Anatomía de la palabra. José Ángel Valente*, ed. N. Fernández, Madrid, Pre-Textos, pp. 153-158.
- , (2002): "Introducción", *José Ángel Valente. Cuaderno de versiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 7-37.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1968): *Shelley Poetical Works*, ed. T. Hutchinson, London: Oxford University Press.
- ULMER, William A. (Summer 1984): "Some Hidden Want: Aspiration in «To a Sky-Lark»", in *Studies in Romanticism*, 23.2, pp. 245-258.
- VALENTE, José Ángel (2000): *Fragments de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- YOUNG, Howard T. (1980): *The Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley, and Yeats*, Madison, University of Wisconsin Press.

LA DUQUESA DE BENAMEJÍ, UNA HEROÍNA DEL XX ANCLADA EN EL XIX

Rosa Sanmartín
Universitat de València

La duquesa de Benamejí es la penúltima obra conjunta escrita por los hermanos Machado y la última que se representó antes de la muerte de Antonio Machado. Se estrenó en el Teatro Español el 26 de marzo de 1932 por la compañía de Margarita Xirgu, que fue la protagonista de la obra.

Junto a ella, Alfonso Muñoz y María Ángela del Olmo, en los papeles de Lorenzo Gallardo y Rocío, la gitanilla, respectivamente, culminaron el elenco de actores que llevaron a la escena este drama machadiano.

Su característica principal: escribir por primera vez una obra en una combinación de prosa y verso.

Hasta este momento los Machado se habían decantado por la composición poética en su obra dramática. Será esta la primera vez que se animen a escribir en prosa para llevar a la escena un drama del XX. Culminarán esta etapa con la creación de *El hombre que murió en la guerra*, obra escrita totalmente en prosa.

A este respecto dijo la crítica:

Así lava la comedia. Verso y prosa. Prodigiosamente inyectado lo moderno en lo clásico, sin que se vea la juntura. ¿Moderno, clásico, romántico? Todo es uno y lo mismo (Lázaro, 1932: 25).

Pero no creo que hasta aquí hubiesen dado a la prosa papel ninguno en su teatro, y en tal sentido cumple admirar como cosa nueva la marcha donosa y sentenciosa a la vez, cuajada en la expresión pintoresca y en la imagen viva, de ese diálogo popular, que recuerda, no tanto por su porte como por su perfecto empleo en la obra, el del duque de Rivas en ciertas escenas del Don Álvaro (Díez-Canedo, 1932: 27).

Pero, ¿qué dijo el público? La obra fue del agrado de los espectadores que al final son los verdaderos jueces de este mundo dramático. Muchos de los críticos recogían en sus reseñas la opinión crítica de este senado tan amplio llamado público:

De éxito franco puede calificarse el obtenido anoche por los hermanos Machado con su nueva obra. En bastantes ocasiones, muchos pensamientos profundos y no pocas frases de limpia gracia fueron subrayados por murmullos de aprobación. Y al terminarse los tres actos, fueron muchas veces las que debió alzarse la cortina en honor de los autores de "La duquesa de Benamejí", drama de gran decoro literario (Bureba, 1932: 3).

LA DUQUESA DE BENAMEJÍ, UNA HEROÍNA DEL XX ANCLADA EN EL XIX
Rosa Sanmartín

Los ilustres dramaturgos, con Margarita Xirgu y su notable compañía, tuvieron que saludar muchas veces al público desde el palco escénico para corresponder a las ovaciones del brillante senado (Olmedilla, 1932: 5).

Los hermanos Machado saludaron repetidas veces bajo cálidas ovaciones. Y nosotros, espectadores, salimos con la inmensa fruición espiritual del que ha ganado la noche. Y una nueva gran obra de arte para sus predilecciones (Lázaro, 1932: 25).

Tres son los personajes en los que se apoya la trama: Rocío, la gitanilla, Lorenzo Gallardo y la Duquesa de Benamejí.

Él, personaje principal de la obra, es visto por los otros personajes no como bandido, sino como alguien que se dedica a robar a los ricos para dárselo a los pobres. La única excepción aparece en el personaje de Carlos, enamorado de Reyes, que es quien le capturará en nombre del rey y pondrá fin a una trama al estilo Romántico: "LORENZO: Yo he robado. / REYES: A los ricos... para dar a los pobres" (Machado, 1960: 46).

El personaje más interesante y el que más entronca con nuestras heroínas del XIX es la duquesa:

Junto a él hay una mujer españolísima, Reyes, "La duquesa de Benamejí", que tampoco puede negar su prosapia: es la maja aristocrática en que se funden la feminidad hogareña y el temple heroico, la abnegación y el desgarro, la ternura y la fiereza de las españolas más representativas (Olmedilla, 1932: 5).

La época en que transcurre la acción: 1834¹; ¿sólo nuestra heroína anclada en el pasado? Pues no. La temporalidad, la contraposición entre el campo y la ciudad y/o la muerte final de los personajes, también están impregnadas de ese pasado, no tan remoto, con el que los Machado consiguen rememorar un siglo lleno de heroínas.

Lo primero que los poetas hacen revivir es el ambiente. Deliciosa estampa la que inicia el acto primero, bajo el reinado de Fernando VII, allá, en el palacio de la duquesa en aquella Andalucía que al viajero Gautier le hizo escribir algunas de sus admirables páginas. El abate, el militar, el magistrado, el duque, la madamitas... Suena el aire del minué. Deliciosa estampa. Pero.... Ya está aquí la pasión (Lázaro, 1932: 25).

"La duquesa de Benamejí", poema romántico, aire fernandino; aristócratas, frailes, abates y bandidos, se presentó con todo el tono que requería un drama de pátina heroica, un poco duque de Rivas; pero muy Antonio y Manuel Machado. Antes de enfrentarse con el conflicto tenían los poetas, pues, que dar el tono, y lo dieron en un primer acto sobrio y alegre, con el color del buen gusto y el sonido metálico inconfundible del arte (Candamo, 1932: 3).

¹ Manuel y Antonio Machado —los dos grandes poetas dramáticos modernos que más acusado entronque tienen con nuestro siglo XIX, verdaderos intérpretes espirituales de la sensibilidad del 900, que aman por igual la estampa romántica de la liberal España fernandina y el "film" de postguerra que nace en Jaca en diciembre del 30— no podían dejar de darnos, plasmada en el entronque de su arte desbordante y preciso, popular exquisito, una visión personal estilizada del primer tercio del siglo pasado. Y ahí está, cuajada en tres actos de maestros, su interpretación de la España romántica de 1834, en "La duquesa de Benamejí" que el sábado por la noche estrenara, con el suceso de calidad adecuado a sus méritos, la gran Margarita Xirgu (Olmedilla, 1932: 5).

La época pintoresca, romántica, exaltada y colorista, llena de sugerencias y de pasión que llena gran parte del siglo pasado, desde los últimos años de Fernando VII hasta el reinado de Isabel II, esperaba llena de posibilidades dramáticas y escénicas que artistas con la sensibilidad necesaria para comprenderla y con posibilidades para evocarla se acordaran de ella (Cueva, 1932: 3).

Se podrían analizar muchos rasgos de esta obra, pero para mí el más significativo y el que mejor enmarca las características del Realismo es el de la degradación de Reyes, semejante a Ana Ozores (Clarín, 1993), pero algo más distante de Isidora Rufete (Pérez Galdós, 2000).

La primera escena nos ubica en un ambiente rural de clase alta. La acotación indica: "*Sala baja de un palacio campestre cerca de una serranía andaluza*" (Machado, 1960: p.13).

La protagonista, Reyes, duquesa de Benamejí, pertenece a este ambiente en el que ha sido criada y del que parece saldrá casada con su primo Carlos, que la adora.

REYES: Mi primo Carlos promete mucho. Veremos si cumple.

D. ANTONIO: Eso depende de usted, duquesa.

REYES: ¿De mí?

D. ANTONIO: Sí. ¿Qué no hará don Carlos por complacerla? (Machado, 1960: 16).

Igualmente la aparición de Rocío, la gitana, nos muestra esta superioridad de los ricos, que se contraponen a la situación de los campesinos, que no están tan alejados de ellos, espacialmente hablando, y que muchas veces les sirven de distracción: "ROCÍO: Tanta grandeza me da bochorno" (Machado, 1960: 20).

Además, este personaje no sólo es el que desencadena la trama sino el que presagia el final de la duquesa: "ROCÍO: Pero un día ha de venir / quien te haga penar, / quien te haga sufrir, / de la tierra o de la mar, / reina de Benamejí" (Machado, 1960: 21).

A continuación se produce el encuentro entre los dos protagonistas, Lorenzo y Reyes.

Destacar de este momento cómo Reyes siente a través de la mirada el encuentro que se va a producir instantes después:

(Al decir los anteriores últimos versos, la duquesa se ha separado del ventanal, y desde su sillón, al sentir ruido, vuelve la cabeza y ve a LORENZO GALLARDO, que ha entrado por la ventana)

REYES: ¿Quién es usted?

LORENZO: El bandido

Lorenzo Gallardo... (Machado, 1960: 25).

La mirada sirve no sólo para ver "a través de", sino para mostrar sentimientos. Lo mismo sucede en *La Regenta*. Celedonio descubre "a través del" catalejo de Fermín Pas la figura de La Regenta:

Celedonio, que en alguna ocasión, aprovechando un descuido, había mirado por el antejo del provisor, sabía que era de poderosa atracción; desde los segundos corredores, mucho más altos que el campanario, había él visto perfectamente a la Regenta, una guapísima señora, pasearse, leyendo un libro, por su huerta, que se llamaba el Parque de los Ozores (Clarín, 1993: 11).

Y, un último ejemplo de las miradas del XIX. Madame Bovary, aburrida de su marido y de su vida, emprende un largo viaje que culminará en tragedia, igual que ocurrirá con otras muchas de las heroínas del XIX:

Al día siguiente, al despertarse, vio al pasante en la plaza. Emma estaba en bata de casa. Léon levantó la cabeza y la saludó. Ella hizo una inclinación rápida y volvió a cerrar la ventana.

Léon esperó durante todo el día a que llegasen las seis de la tarde; pero, al entrar en la posada, no encontró a nadie más que al señor Binet sentado a la mesa.

Aquella cena de la víspera había sido para él un acontecimiento importante; nunca hasta entonces había hablado durante dos horas seguidas con una señora (Flaubert, 2001: 170).

El acto segundo de la obra machadiana *La duquesa de Benamejí* transcurre en la serranía. Nos apartamos de la ciudad, donde todo está en orden, para adentrarnos en el campo; en este lugar se producirá el desorden. Reyes, la duquesa de Benamejí abandonará su orden social para adentrarse en el mundo de los bandoleros, lo que le causará la muerte.

La jerarquía social se observa no sólo en la ciudad sino también en el campo. Aquí todos los bandoleros no tienen la misma "categoría"; Lorenzo es el "rey", mientras que el resto de bandoleros son sus súbditos. Y, si el desenlace es su muerte, no será porque los bandoleros no intenten rescatarlo, sino porque sus principios le obligan a morir:

LORENZO: Eso es hablar

Claro.

CARLOS: ¿No quieres vivir?

LORENZO: Ya ve que no puede ser.

P. FRANCISCO: (*Desde donde está arrodillado.*)

Espera en Dios, hijo.

LORENZO: Espero.

CARLOS: (*Insistiendo*)

¿No quieres vivir?

LORENZO: No quiero (Machado, 1960: 72).

En el segundo acto, Reyes traspasa el umbral de la norma para adentrarse en un mundo que no es el suyo, lo que le causará la muerte.

Aquí, como en otras obras, observamos cómo los autores castigan ese salirse de la norma, ese salirse de lo ya establecido. En el caso de Isidora Rufete, el autor decidió rescatarla e incluirla en otra de sus obras, aunque completamente degradada. Por el contrario, Reyes, al igual que Emma Bovary, deberá morir, porque no hay salida a la situación creada:

Y Emma se echó a reír, con una risa atroz, frenética, desesperada, creyendo ver la cara espantosa del desgraciado que surgía de las tinieblas eternas como un espanto.

¡Il souffla bien fort ce jour-là.

Et le jupon court s'envola!

Una convulsión la derrumbó de nuevo sobre el colchón. Todos se acercaron. Ya había dejado de existir (Flaubert, 2001: 170).

REYES: ¡Mi Lorenzo! (*desmayándose*)

[...]

Capitán

te llama otra vez la sierra

allí buscándote van
—¿ves?— tus hermanos de guerra.
Te llaman. Diles que no
renegué nunca de ti;
Diles que esperen, que yo
saldré de Benamejí,
para buscaros mañana,
cuando sane de esta herida,
y que tendrán capitana
otra vez en su partida.
Vete..., vete.
(*Muere*) (Machado, 1960: 70).

A Ana Ozores, Emma Bovary y a Reyes, la duquesa de Benamejí, no se les puede degradar “socialmente” porque pertenecen a una clase superior; mientras que Isidora Rufete, desde el principio de la obra pertenece a “esa clase baja” que, parece no tiene derecho a morir dignamente:

Abrazando estrechamente a *Riquín* y cubriéndole de besos la cara, Emilia le decía:
—Tan huérfano eres tú como yo; pero en mí tendrás la madre que te falta Aquella mamá tuya no existe ya, se ha ido para siempre y no volverá; se ha caído al fondo, hijo mío, al fondo... Ya lo entenderás más adelante. (Pérez Galdós, 2000: 502)

Como en el caso de Reyes, la mayoría de las protagonistas del XIX deciden romper definitivamente con ese mundo “de la norma” entregándose a un amante. En el caso de nuestra heroína a un bandolero con el que no se podrá casar, del que sólo podrá ser su “querida”: “LORENZO: Y vas tú a ser uniéndote a mí / la querida de un ladrón. / REYES: ¡Qué importa siendo querida” (Machado, 1960: 46).

Encontramos aquí una similitud con un gran número de personajes femeninos. Algunos de ellos lo único que buscan es la posición social y no el amor, como es el caso de Isidora Rufete —por este motivo está tan degradada—; pero Reyes, al igual que Ana Karenina (Tolstoï, 1955-1956) o Madame Bovary, renuncian a su vida por un único amor.

En el acto tercero volvemos a la ciudad. La escena se ubica en la plaza del pueblo. Es el lugar en el que todas las clases sociales se entremezclan con el único objetivo de “mirar” o “pasear”.

Me parece importante destacar la acotación primera: *En un grupo de hombres y mujeres innominados se destaca el llamado Manuel García*. El nombre sólo es importante si eres alguien conocido o respetado si no, no importa quién seas, eres uno más entre los muchos que pasean y miran; eres el “innominado”.

Pero, lo que han hecho los autores es darle la vuelta a este término y, por lo único que es nombrado Manuel García es porque, a mi parecer, es el alter ego de los autores, es el personaje testigo. Se nos muestra a través de él quién es el culpable de todo lo que va a ocurrir a continuación: Lorenzo está preso y va a ser ajusticiado en la plaza del pueblo:

HOMBRE 1º: ¡Qué suerte de hombre! Una gran señora...
HOMBRE 2º: ¡Y una hembra junca!
HOMBRE 3º: ¡Qué suerte! ¡Qué suerte!
M. GARCÍA: La perdición de Lorenzo sí que ha sido esa mujer.

LA DUQUESA DE BENAMEJÍ, UNA HEROÍNA DEL XX ANCLADA EN EL XIX
Rosa Sanmartín

MUJER: ¿Eh? (Machado, 1960: 54)

Y, en cierto modo, Manuel tiene razón. Ella, transgresora de la norma, provoca que todo tenga un final trágico. Un final lleno de acontecimientos indeseados que nos acercan a los dramas románticos del XIX.

De hecho, muchos de los críticos de la época opinaron que este drama escrito conjuntamente por los hermanos Machado, tenía cierto aire al *Don Álvaro* del Duque de Rivas:

“La duquesa de Benamejí”, poema romántico, aire fernandino; aristócratas, frailes, abates y bandidos, se presentó con todo el tono que requería un drama de pátina heroica, un poco duque de Rivas; pero muy Antonio y Manuel Machado (Candamo, 1932: 3)

Acontecimientos trágicos que llevan a un final precipitado, pero honesto, en el que Lorenzo Gallardo, que nunca había sido capturado hasta que ella decide dejar su casa para irse con él; Rocío, que había vivido con la esperanza de conseguir que Lorenzo se enamorara de ella, hasta que llegó Reyes, que le infunde celos tan incontrolables que la llevarán a acabar con la duquesa. Uno de los bandoleros que la ve, venga a Reyes con su asesinato; Lorenzo, que tiene la posibilidad de escapar, al ver a su amada muerta, se queda a su lado y es llevado a fusilar...

FRASCO JOSÉ: Está herida, capitán, acaso malherida.

LORENZO: ... Pero ¿quién, quién?

FRASCO JOSÉ: Esa perra gitana. Fue como un relámpago. A traición con el maldito cuchillo. Yo he aplastado a la víbora.

[...]

REYES: ¡Sálvate, sálvate!

LORENZO: No. Contigo

[...]

Muerta, muerta./ Pedro,

P. CIFUENTES: Hermano.

LORENZO: Toma y vete (*dándole el salvoconducto*). / Yo no puedo dejarla./ Yo aquí me quedo .

[...]

CARLOS: Lorenzo Gallardo, es / la hora (Machado, 1960: 69)

Como se puede comprobar, toda transgresión para los autores del XIX tiene un final trágico. No se puede romper la norma. Todo debe estar en su sitio, bien ubicado. Si es así, todo funciona; si no, ocurre como en esta obra: la muerte es la protagonista.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS CLARÍN, Leopoldo (1993): *La Regenta*, ed. Juan Oleza, col. de Josep Lluís Sirera y Manuel Diago, Madrid, Cátedra.

BUREBA, Boris (1932): “«La duquesa de Benamejí», drama en prosa y verso de Manuel y Antonio Machado”, *El Socialista*, 27 de marzo, p. 3.

CANDAMO, B. G. (1932): “Los hermanos Machado estrenan en el Español «La duquesa de Benamejí», *El Imparcial*, 27 de marzo, p. 3.

- CUEVA, Jorge de la (1932): "Español. *La duquesa de Benamejí*. Los hermanos Machado obtienen un éxito en el Español", *El Debate*, 27 de marzo, p. 3.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1932): "*La duquesa de Benamejí*. Comedia dramática de Antonio y Manuel Machado", *El Sol*, 27 de marzo, p. 27.
- FLAUBERT, Gustave (2001): *Madame Bovary*, Madrid, Cátedra.
- LÁZARO, Ángel (1932): "Español. *La duquesa de Benamejí*, drama en tres actos, en prosa y en verso, original de Manuel y Antonio Machado", *La Libertad*, 27 de marzo, p. 25.
- MACHADO, Manuel Y Antonio (1960): *La duquesa de Benamejí*, Madrid, Austral.
- , (1984): *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- OLMEDILLA, Juan G. (1932): "Español: «*La duquesa de Benamejí*»", *Heraldo de Madrid*, 28 de marzo, p. 5.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2000): *La desheredada*, Madrid, Cátedra.
- TOLSTOÏ, Lev Nikolaevich (1955-1956): *Ana Karenina*, Madrid, Aguilar.

ONOMATOPEYAS COMPARADAS

M^a Carmen Solanas Jiménez
Universidad autónoma de Madrid

1. La onomatopeya. Primeras definiciones

Originariamente la voz griega *onomatopoiía* hacía referencia a la “creación de nombres” pero muy pronto se aplicó a la creación imitativa, es decir, a la formación de denominaciones por imitación de los sonidos. En las gramáticas españolas, la onomatopeya se incluye en el espacio dedicado a la interjección y su definición suele estar vinculada a ella:

Las onomatopeyas constituyen intentos de reproducir sumariamente por sus sonidos aquello que se trata de representar. Así pueden aislarse del contexto o introducirse como aposiciones de los enunciados. Independientemente de esta función interjección, la onomatopeya puede sustantivarse y funcionar como nombre (Alcina y Bleca, 1998: 823-824).

En la gramática de la Real Academia de la Lengua al cuidado de Ignacio Bosque y Violeta Demonte, encontramos referencia a la onomatopeya en el epígrafe titulado “Interjección, onomatopeya e ideófono”, donde se nos dice que “Este grupo de palabras constituye, en verdad, una subclase de nombres que podemos llamar «nombres de ruido»” (Bosque, 1999: III, 4034). La onomatopeya también ocupa un lugar destacado en los estudios de carácter etimológico. En el *Diccionario de Voces Naturales* de Vicente García de Diego encontramos las onomatopeyas emparentadas con las voces “naturales” que el autor define como aquellas “que el hombre emite voluntariamente” (García de Diego, 1968: 17)¹. A la onomatopeya como “método de creación de nuevos términos” también se refiere Francisco Marcos Marín en su *Curso de gramática española* (1980: 453). En efecto, todo parece indicar que la onomatopeya es un tipo de vocablo que imita el sonido de la cosa que nombra pero igualmente un procedimiento de formación de palabras. Así se deduce también de la definición que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE, 2000): “Imitación del sonido de una cosa en el vocablo que se forma para significarla. *Muchas palabras han sido formadas por ONOMATOPEYA*” y también como “El mismo vocablo que imita el sonido de la cosa nombrada por él”.

Emilio Alarcos Llorach (2000: 241) se refiere a un “significante onomatopéyico” en las “interjecciones onomatopéyicas”. La interjección onomatopéyica —creada por este procedimiento— es posible porque como

¹ Es muy interesante todo el estudio introductorio que lleva a cabo en las pp. 14-107.

aclara Ramón Almela Pérez, onomatopeya e interjección no se contraponen entre sí:

Ninguna de las formas que integran estos tres subgrupos son, en cuanto integrantes de los mismos, interjecciones. Lo que sí ocurre es que como onomatopeya e interjección no se oponen entre sí, algunas formas interjectivas se presentan como onomatopeyas, sean estas empleadas o como voces del ambiente infantil, o como voces dirigidas a los animales, o como imitación de ruidos varios (Almela Pérez, 1990: 101).

La onomatopeya es definida por este crítico, al igual que por Bosque y Demonte (1999: III, 4036) como categoría léxica pero no como categoría gramatical, a diferencia de la interjección:

Un silbido no se puede gramaticalizar, o mejor dicho, la primera etapa de su “gramaticalización” es su conversión en onomatopeya; después, una vez se haya “onomatopeyizado”, el silbido puede no gramaticalizarse, sino, más bien, *mencionarse* (en oposición a *usarse*), exactamente igual que cualquier otro elemento: el *sí*, el *ayer*, el *maullar*, el *tic-tac*, los *ayes*, el *fuiiiii fiuuuuu*, etc., es decir, es susceptible de ser empleado en un contexto con finalidad metalingüística (Almela Pérez, 1990: 41).

2. Las onomatopeyas en la literatura

2.1. La literatura de la imagen. Los cómics

El lenguaje del cómic —producto de la industria periodística norteamericana de finales del siglo XIX— concede a las onomatopeyas una gran importancia. En su concreta aplicación a los cómics, las onomatopeyas se pueden definir como “fonemas con valor gráfico que sugieren acústicamente al lector el ruido de una acción o de un animal”, o también como “representación mediante la escritura fonética de ruidos o sonidos emitidos por animales” (Gubern, 1972: 151). Esta definición de onomatopeya se centra particularmente en la descripción de un sonido por medio de la palabra escrita, al provocar los fonemas de esta una sensación similar a la que se produciría si realmente se pudiera escuchar ese sonido². Un ejemplo del uso de onomatopeyas es el enlace acústico que representan en una viñeta los sonidos procedentes de un lugar no mostrado en tal viñeta pero que se supone próximo³.

2.2. Los Manga y los Haiku japoneses

El idioma japonés es posiblemente la lengua más rica en onomatopeyas. Dispone no sólo de una gran cantidad —casi 200— sino de una gran variabilidad. La utilización de la onomatopeya es muy frecuente en los Manga japoneses y también en la composición poética del Haiku.

La pura sensación sonora puede ser una motivación del Haiku. Para expresar los sonidos el poeta puede recurrir a la aliteración, a aciertos tipos de palabras seleccionadas por su composición fonética y también a la

² Véase el *Diccionario básico del cómic* (López Socasau, 1998: 14-15).

³ Esta modalidad de enlace espacial a través de un enlace acústico fue utilizada tempranamente por Louis Forton en su serie “Pieds Nickeles” y es de uso relativamente corriente en los cómics contemporáneos (Gubern, 1972: 167).

onomatopeya, que se adapta por su brevedad y sonoridad a los componentes técnicos del Haiku.

2.3. Las palabras en libertad futuristas

En el *Manifiesto técnico della letteratura futurista* (mayo, 1912) se dice que es necesario introducir el ruido en la literatura. Con ello se da paso a la posibilidad de usar todo tipo de onomatopeyas. En *Risposte alle obiezioni* (agosto, 1912), Marinetti vuelve a insistir en la importancia de reproducir los sonidos de la materia.

En el manifiesto *Distruzione della sintassi-immaginazione senza filli-parole in libertà* (mayo, 1913), el fundador del Futurismo defiende a ultranza el uso de la onomatopeya en la poesía futurista. La mayor precisión sobre el empleo de la onomatopeya se hace en el manifiesto *Lo splendore geometrico e la sensibilità numerica* (marzo, 1914) exclusivamente dedicado a ella y donde se realiza una amplia tipología de la misma⁴. En el mismo manifiesto, Marinetti propone un “uso onomatopéyico de las palabras”.

El *ruidismo* futurista está basado en la imitación y creación de los ruidos en la música debido al gran interés suscitado por los nuevos ruidos de la vida moderna. A este respecto es muy interesante el manifiesto *L'arte dei rumori* escrito por Luigi Russolo en el que se dice que los futuristas gozan mucho más combinando ruidos de tranvía, motores de explosión y de muchedumbres vociferantes que volviendo a escuchar la *Heroica* o la *Pastoral* de Beethoven y en el que lleva a cabo una rigurosa e interesante clasificación de los ruidos fundamentales según “familias de ruidos”.

3. La desarticulación del lenguaje

3.1. El lenguaje infantil

La desarticulación del lenguaje en los adultos tiene su parecido con la forma naciente del sonido en el lenguaje infantil. En efecto, los niños pequeños establecen relaciones entre los sonidos que emiten y las cosas dando lugar a un lenguaje casi exclusivamente onomatopéyico. Así, cuando juegan inventan historias estableciendo una primera relación entre los fonemas y los objetos con que juegan; esta relación estaría a la espera de una vinculación final del *signo* con el *sonido* hasta el momento en que todo ese ruido querrá decir algo” (Merleau-Ponty, 1973: 50)⁵.

La asociación que establecen los niños entre el objeto y el sonido es completamente funcional y viene a suplir el grado de conocimiento de las palabras con que los adultos nombran a las cosas. Por otro lado, las canciones de corro y los juegos tradicionales incluyen en sus textos numerosas

⁴ Marinetti señala cuatro tipos fundamentales de onomatopeyas: la onomatopeya directa imitativa elemental realista, la onomatopeya indirecta compleja y analógica, la onomatopeya abstracta y el acorde onomatopéyico psíquico. Para la consulta de todos manifiestos futuristas citados véase De Maria (2000).

⁵ Véase también Jakobson (1987: 150-160 y 208-212).

onomatopeyas. Baste recordar el popular corro de la patata que finaliza “¡Achupé, achupé, sentadita me quedé!” o la canción “A la zapatilla por detrás, tris tras. Ni la ves ni la verás, tris tras” o algunos conjuros infantiles utilizados en juegos de calle como “¡Pin, pan, pun, fuego!”

Todos estos juegos onomatopéyicos presentan gran variedad debido a su transmisión oral. El empleo de onomatopeyas en estas canciones aunque en un inicio respondiera a una necesidad expresiva —seguramente tratando de buscar un acercamiento entre el lenguaje adulto articulado y el lenguaje todavía no plenamente maduro de los niños— ha sido aceptada convencionalmente por la tradición oral.

3.2. La destrucción sintáctica de los futuristas

La destrucción sintáctica de los futuristas influye en el plano fonético desembocando en esta búsqueda de nuevas onomatopeyas en libertad. El *paroliberismo* futurista consistente en la abolición de la sintaxis y de las relaciones lógicas entre las palabras en favor de la rapidez e inmediatez del lenguaje busca las onomatopeyas como necesidad expresiva y quiere incorporarlas a su poética.

El aspecto fonético sufre una especial desintegración en el lenguaje futurista, hasta el punto que se ha querido ver en él un regreso a la “pre-lengua” y una conexión con el origen del lenguaje.

4. La formación de onomatopeyas

4.1. Cómo se articulan las onomatopeyas

En cuanto que transformación en palabras de ciertos ruidos imitativos de los objetos de la naturaleza o de la vida moderna, una onomatopeya es siempre una aproximación, nunca una reproducción exacta. En efecto, se trata siempre de elegir entre distintas consonantes aquellas que se parecen más a un determinado ruido. La elección de la vocal resulta casi siempre más fácil. Algunas veces, además, la onomatopeya representa acústicamente una acción, tratando de establecer una semejanza entre el esquema articulatorio de la palabra onomatopéyica y el esquema del movimiento que se produce en el objeto⁶. En cualquier caso, la estructura fonética de la onomatopeya atiende a una objetividad, es decir, una relación intrínseca entre los sonidos articulados y los datos objetivos a los que se refieren.

Por otro lado, las onomatopeyas no ofrecen el núcleo vocálico indispensable en la sílaba de una gran mayoría de lenguas, entre ellas la española, al no estar la vocal en todos los ruidos. Debido al carácter imitativo del ruido, se producen agrupaciones de consonantes que son anómalas o imposibles en el resto de las palabras de la lengua. La evolución fonética que

⁶ Stephen Ullman distingue entre “onomatopeyas primarias” —aquellas que imitan un sonido o un ruido— y “onomatopeyas secundarias” —aquellas que evocan una experiencia no acústica. Véase Ullman (1978: 45-46).

caracteriza la formación de otros vocablos en la historia de la lengua no tiene, por otro lado, razón de ser en las onomatopeyas, donde las consonantes finales nunca tenderán a sonorizarse o desaparecer debido a que su presencia obedece al carácter imitativo de un ruido⁷.

4.2. Ruido fonético

Los fonemas presentes en las onomatopeyas son principalmente oclusivos⁸ —sordos y sonoros— y vocálicos pero a diferencia de las interjecciones, las onomatopeyas pueden ser infinitas. Las interjecciones *propias* son de constitución fonológica⁹ y ello tiene como consecuencia que el inventario de las interjecciones sea cerrado¹⁰.

El ruido fonético de las onomatopeyas se caracteriza principalmente por el alargamiento de vocales y consonantes, normalmente de las consonantes finales, para dar la impresión de mayor o menor duración del sonido que se trata de imitar. La prolongación de la vocal es uno de los rasgos más característicos de las onomatopeyas de larga duración:

Todo lector normal adquiere pronto la noción de que la vocal simple es débilmente perceptible e insuficiente en una voz expresiva, como son las onomatopeyas, y produce instintivamente una prolongación de la vocal (García de Diego, 1968: 33).

Las onomatopeyas, por último, pueden tener un notable grado de especialización. Por ejemplo, una onomatopeya imitativa de la risa en lengua española puede representar una risa abierta utilizando la vocal *a* —*ja, ja, ja*—, una risa pícaro con ayuda de la vocal *i* —*ji, ji, ji*— o una risa contenida y con reservas si utilizamos la vocal *e* —*je, je, je*—. Cuando se trata de imitar sonidos repetidos, se repiten también sílabas iguales o análogas: *trastrás, runrún, tacataca*. A menudo se repiten las consonantes combinadas con vocales extremas que sugieran movimiento alternativo: *tictac, tristrás, pumba, pimapampun, cataplún* (Gili Gaya, 1978: 175).

4.3. Ruido tipográfico

La creación de onomatopeyas tiene una motivación fonética que se ve reforzada por la tipografía. La importancia de la entonación en la lectura de

⁷ En efecto, la onomatopeya vive en sincronía hasta que su estructura fonética pierda el carácter imitativo. Véase García de Diego (1968: 36).

⁸ En posición interior de las onomatopeyas, como en el resto de las palabras, es posible analizar explosiones de ruido que consisten en concentraciones de energías que dan lugar a ruidos de distinta intensidad y extensión con uno o más intervalos de silencio. Las oclusivas se identifican con un ruido de explosión con características diferentes según su condición de sorda/sonora, oclusivas nasales, labiales, dentales y velares.

⁹ Las interjecciones propias son monosilábicas (C) V (C). La casilla de la consonante puede estar llena con un fonema obstruyente sordo /p/, /t/, /k/, /x/ o con el labial sonoro /b/. Pero en la mayor parte de los casos está vacía. en la coda sólo aparece la serie fricativa sorda /f/, /s/ o /y/. (Bosque, 1999: III, 4029-30).

¹⁰ El conjunto de 5 consonantes en el ataque, 5 vocales en el núcleo y 3 consonantes en la coda permite 75 monosílabos. En total se formarían 95 posibles interjecciones monosilábicas. De esta cifra tienen realidad unas 20 (Bosque, 1999: III, 4030).

onomatopeyas ha de tener en cuenta aspectos como el tamaño de los caracteres, el empleo de cursiva o negrita, la utilización de mayúsculas, signos de admiración o interrogación. En este sentido, las onomatopeyas se acercan a otros elementos representativos del ruido tipográfico tales como los símbolos creados para la escritura musical o aquellos procedentes del lenguaje matemático utilizados en las composiciones futuristas y en los *balloms* de los cómics.

La negrita y la mayúscula se unen muchas veces como recurso tipográfico en la onomatopeya. Normalmente ambos procedimientos tipográficos implican un aumento de intensidad en la fuerza articularia. Otra de las indicaciones tipográficas es el tamaño de los caracteres: cuando las letras de la onomatopeya son pequeñas se susurran y cuando son grandes se gritan.

5. Traducción de onomatopeyas. Conclusiones

¿Pueden admitirse las onomatopeyas como patrimonio común de más de una lengua? ¿Cómo traducir las onomatopeyas creadas en italiano, francés, inglés, japonés, cuando muchas veces no tienen un equivalente en el dominio hispánico? Los límites para la creación onomatopéyica son en primer lugar aquellos que impone el aparato fonador del ser humano¹¹ y en segundo lugar el sistema fonético y la grafía de la lengua.

Decimos que esta imitación se hace por medio del sistema fonológico del hablante, porque si el castellano repugna, por ejemplo, los finales en -m o en -t, no imitará el estampido de un disparo diciendo ¡pum!, como el francés *poum!* sino que dirá ¡puml!; ni designará al cuco como el catalán *cucut*. Sin duda pueden emplearse ocasionalmente en la imitación sonidos que, por su naturaleza o por su posición en la palabra o en la sílaba, no están en el idioma propio; pero tales imitaciones no llegan a lexicalizarse hasta que se reducen al sistema fonemático de la comunidad parlante (Gili Gaya, 1978: 175).

En realidad, una vez acostumbrados a usar un número determinado de fonemas nos cuesta mayor o menor esfuerzo cambiar a otro sistema fonético pero no es algo imposible. Sin embargo estamos acomodados al sistema fonético que depende de nuestra comunidad lingüística. A perpetuar dicho sistema fonético colabora la escritura que fija constantemente los valores fonéticos en letras. ¿Dos lenguas con alfabetos diferentes no podrían compartir entonces onomatopeyas? Parece que la motivación fónica de las onomatopeyas hace posible su adaptación inmediata a través de la adaptación fonética.

Existen muchas onomatopeyas que presentan variedades distintas en cada lengua pero esto ocurre principalmente con las onomatopeyas que imitan ruidos de animales¹² o las interjecciones onomatopéyicas, formas no sólo alfabetizadas sino gramaticalizadas y altamente integradas en el corpus de una

¹¹ Los órganos del habla en el hombre le permiten la producción de una gama de sonidos que en cierto modo puede compararse con una banda de música compuesta por una treintena de flautas y silbatos y uno que otro instrumento de percusión (Swadesh, 1966: 192).

¹² Los cerdos en Japón hacen *bu bu*. Los gallos en Francia hacen *cocoricó*. Por cierto que los animales usan más las vocales que las consonantes y emplean generalmente una cantidad muy limitada de sonidos (Swadesh, 1966: 196-202).

lengua. Normalmente este tipo de onomatopeyas aparece recogido en el diccionario de dicha lengua —*miau* y *guau* están incluidos en el *DRAE*—, sin embargo ¿qué ocurre con las onomatopeyas creadas bajo el ámbito internacional de la poesía de vanguardia, el no menos internacional contexto de difusión del cómic o a las casi doscientas onomatopeyas japonesas que pueden tener cabida en los Manga y Haiku japoneses? Cada vez son más abundantes los Mangas editados en español con las onomatopeyas japonesas sin traducir. El propio Marinetti no introduce apenas cambios en las onomatopeyas cuando publica sus textos en francés. Pensemos en la extensión internacional de la letra *z* que imita la respiración del que duerme gracias al cómic. Por otro lado, la riqueza del inglés en sustantivos y verbos fonosimbólicos —*to ring, to click, to crack, to crash, to boom, to splash...*— dio lugar a una inmediata creación de onomatopeyas en lengua inglesa que ahora han sido adoptadas en un ámbito internacional:

Parece probable que la expresividad acústica de tales términos haya estado en el origen de las onomatopeyas de los cómics norteamericanos y que de ahí se hayan exportado a otros países, adoptadas sin reparar en el exotismo o incorrección idiomática de ciertas combinaciones de letras o sonidos (*wh, sh, la doble o de boom, la doble e de creek, etc.*) (Guber, 1972: 154).

La adopción internacional de una gran cantidad de onomatopeyas de origen inglés está relacionada con la tipografía de las onomatopeyas. La tipografía variada que caracteriza, como dijimos, las onomatopeyas, hace que estas se liberen en los cómics del resto del escrito:

Este hecho es sumamente importante y merece ser examinado con cierta atención. El gran valor plástico adquirido por las onomatopeyas condujo a su natural integración orgánica en la composición del pictograma, liberadas del ballom, y, por lo tanto, técnicamente imposibles de eliminar en las exportaciones de cómics realizadas por los sindicatos americanos a otros países, al contrario de lo que ocurre con los textos de los balloms, que son traducidos y sustituidos sin dificultad en las diferentes versiones nacionales.

De ahí a la adopción internacional de un código de origen inglés no había más que un paso, y este paso se ha dado en mayor o menor medida en todos los países (Gubern, 1972: 154-55).

Recordemos que la libertad también está presente en la poesía futurista donde se destruyen las relaciones sintácticas del discurso y donde infinitivos, sustantivos y demás elementos de la composición poética quedan en libertad. El uso onomatopéyico de las palabras y la creación de tantos nuevos tipos de onomatopeyas por parte del Futurismo no tiene un equivalente en el dominio hispánico de las onomatopeyas por lo que su traducción supondría una labor creativa.

Por último, conviene destacar que la importancia que se ha dado a las onomatopeyas difiere mucho de un país a otro. En la literatura española las onomatopeyas apenas han tenido un gran uso¹³. De ellas se han ocupado sobre todo los etimologistas. Al no haber trasladado muchos de los ruidos de las cosas al sistema fónico en español, cuando nos encontramos con las onomatopeyas

¹³ Sí en el arte del flamenco. Véase López Rodríguez (1994).

imitativas de ruidos “alfabetizadas” en otras lenguas, no siempre se puede utilizar el mismo alfabeto gráfico —símbolos convencionales empleados en el sistema de comunicación de una lengua determinada— pero sí es posible hacer una transcripción fonética apoyada de una transcripción tipográfica que de cuenta del ruido de las cosas a las que se hace referencia. La variedad originaria que caracteriza las onomatopeyas también avalaría la posibilidad de considerarlas como patrimonio común de más de una lengua.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio (2000): *Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ALMELA PÉREZ, Ramón (1990): *Apuntes gramaticales sobre la interjección*, Murcia, Universidad de Murcia.
- ALCINA FRANCH, Juan y José Manuel BLECUA (1998): *Gramática española*, Barcelona, Ariel.
- BERNABÉ, Marc (2001): *Japonés en viñetas: curso básico de japonés a través del Manga*, Barcelona, Norma Editorial.
- BOSQUE, Ignacio y Violeta DEMONTE (1999): *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DE MARIA, Luciano, ed. (2000): *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, Milán, Mondadori.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1968): *Diccionario de Voces Naturales*, Madrid, Aguilar.
- GILI GAYA, Samuel (1978): *Elementos de fonética general*, Madrid, Gredos.
- GUBERN, Roman (1972): *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Ediciones Península.
- JAKOBSON, Roman y Linda R. WAUGH (1987): *La forma sonora de la lengua*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1994): *Las onomatopeyas en su léxico*, Madrid, Ediciones Giralda.
- LÓPEZ SOCASAU, Federico (1998): *Diccionario básico del cómic*, Madrid, Acento Editorial.
- MARCOS MARÍN, Francisco (1980): *Curso de gramática española*, Madrid, Editorial Cincel.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1973): *Signos*, Barcelona, Seix Barral.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA, Fernando (1994): *El haiku japonés. Historia y traducción*, Madrid, Hiperión.
- SARMIENTO, José Antonio, ed. (1986): *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Madrid, Hiperión.
- SWADESH, Mauricio (1966): *El lenguaje y la vida humana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- ULLMAN, Stephen (1978): *Significado y estilo*, Madrid, Aguilar.

VI. Formas próstias contemporáneas

ANTONIO ESPINA, BIÓGRAFO. UN SUPERVIVIENTE DE LA EDAD DE PLATA EN EL PRIMER FRANQUISMO

Jordi Amat
Universitat de Barcelona

Los últimos capítulos de la biografía intelectual de Antonio Espina son un triste testimonio de cómo naufragó la Edad de Plata durante el primer franquismo, de cómo un proyecto de modernización del país perdió el rumbo y estuvo dando tumbos por el mar contaminado de odio y cerrazón empobrecedora que en buena parte fue la cultura del fascismo en España. Espina, que había sido una figura de indiscutible referencia durante el período de hegemonía de la *joven literatura*, seguiría escribiendo y publicando durante los primeros cuarenta pero “su genio, antes incoercible, fue asfixiado por el sistema represor franquista” (Ródenas, 1998: 231-233). Tuvo que sortear permanentemente dificultades hasta que el año 1946 logró exiliarse, estableciéndose primero en Francia y luego en México. Las suyas fueron dificultades legales para reintegrarse en la vida pública y dificultades para reincorporarse en una sociedad literaria que ya no le reconocía, pero estas dos no eran las únicas. Había otra dificultad menos evidente y probablemente más profunda, más dolorosa. La de haberse convertido en el espectador que contempla, sin posibilidad de intervención, el proceso por el cual se condenaba una época y un proyecto que él y muchos otros habían convertido en eje y motor de sus vidas: el afán por sincronizar la cultura española con la mejor cultura europea de su tiempo.

A partir de 1939, Antonio Espina se convirtió en un superviviente, en un sujeto que vivía en el presente, sí, pero aquello que lo definía era haber vivido durante un pasado concluido. Un pasado, en su caso, condenado. Él, según confesión propia, también iba a la deriva. Con estas palabras del año 1944 describía su situación a José Ortega y Gasset. “Yo subsisto. Hago literatura industrial: traducciones —¡muchas traducciones!—, libros de encargo, artículos garbanceros pudorosamente calzados con el borceguí del seudónimo o descalzos del todo, anónimos que es más sano.” (Espina, 1994: 54). Subsistir, mirar hacia el pasado. En el prólogo que antepuso a su *Ganivet. El hombre y la obra*, fechado en el mes de noviembre de 1941, recordaba la *Revista de Occidente* como una publicación “sin par, inolvidable e inolvidada” (Espina, 1941: 9). Inolvidable porque la revista de Ortega era el mejor símbolo de unos tiempos ocultados que también habían sido los suyos.

Desde finales de la segunda década del siglo la principal aportación de Espina al proyecto de la Edad de Plata había consistido en la práctica de una

escritura identificable dentro de los parámetros literarios del por entonces denominado arte nuevo. Su principal contribución consistió en la composición de narraciones mediante una prosa incardinada en la vanguardia desde el punto de vista retórico (Ródenas, 1998: 231-266). Los ejemplos de este empeño son los siguientes: *Luna de copas* y *Pájaro pinto* en el campo novelístico, y *Luis Candelas*, *El bandido de Madrid* y *Romea o el comediante* —aunque esta última en menor grado— en el género biográfico. Las cuatro obras aparecieron en un período de tiempo breve —entre los años 1927 y 1935— y las cuatro se publicaron en colecciones inspiradas de lejos o de cerca por Ortega. Las dos primeras en la prestigiosa “Nova novorum”, que impulsaba la editorial de la *Revista de Occidente*, y las dos segundas en la colección “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX” de Espasa Calpe.

Después de la Guerra Civil el mosaico cultural del que Antonio Espina era pieza visible, y Ortega quizá la más destacada, se había quebrado y lo peor de todo es que nunca más podría volverse a recomponer. Muchos de los mejores habían tomado la senda del exilio y las directrices culturales impuestas por el nuevo Estado iban contra aspectos constitutivos de lo que había sido la Edad de Plata. La vanguardia quedaba estigmatizada en tanto que se la consideró el trasunto de un mundo enfermo que los principales totalitarismos estaban consiguiendo borrar del mapa. También se sembró tenazmente la desconfianza en el acercamiento cognoscitivo al individuo desde los aportes de la psicología —en especial todo lo que respirara a psicoanálisis se identificó como sospechoso de atentar contra la noción de alma—.

Este último aspecto condicionaría durante años el desarrollo del género literario de la biografía en España. Los biógrafos que a finales de los años veinte trataron de emular el modelo de la “nueva biografía” —el paradigma que Lytton Strachey, André Maurois o Stefan Zweig habían hecho hegemónico desde finales de la década de 1910— sabían que un ingrediente fundamental de esta nueva forma de contar vidas era la psicología. Sólo con las herramientas de análisis que ofrecía esta disciplina se podría enviar “de repente un rayo de luz reveladora hacia rincones oscuros, desconocidos hasta ahora” (Strachey, 1998: 25) de la vida de los biografiados. Lo que desde la mirada del estudio resulta históricamente significativo, aunque cualitativamente implicara dar un paso atrás, fue que en España y durante los primeros cuarenta los “rincones oscuros” que hacían de los biografiados seres de papel complejos —redondos, en la conocida dicotomía establecida por E. M. Forster en *Aspectos de la novela*— dejaron de interesar. Se apostó por la simplificación, la hagiografía o la condena, y se ladeó el matiz y el acercamiento a la pluralidad de yos que conforman el sujeto (Castilla, 2000: 38-39). Al mismo tiempo la libertad con la que el biógrafo convertía en discurso la historia del biografiado, es decir, su propia caracterización como narrador, se vio cuarteada.

En líneas generales las biografías escritas en España durante el primer franquismo no buscaron tanto construir personajes, sino más bien esculpir con palabras a un grupo de héroes defensores de los más excelsos valores patrios. Escribir una y otra vez las vidas, y sobre todo los milagros, de aquellas figuras históricas que avalaban el modelo cultural del fascismo español. De Gonzalo

Fernández de Córdoba, conocido como “el Gran Capitán”, por ejemplo, se escribieron un mínimo de seis biografías entre 1939 y 1945. El objetivo era resaltar algunos aspectos de la historia española de forma maniquea. Esta fue la apuesta de la serie de biografías dirigida por Joaquín Arrarás —primer y exitoso biógrafo de Francisco Franco— para la editorial Atlas, la misma línea que puede rastrearse en bastantes de los títulos de “Grandes Biografías” de Espasa Calpe o la que se propuso la colección “La España Imperial” de Biblioteca Nueva. Aunque no tan decantada hacia los grandes nombres de los Siglos de Oro, en el catálogo de la editorial Juventud también pueden encontrarse textos no ficcionales que se adscriben al mismo empeño: la reescritura de la historia española usando la narración de vidas individuales según la ortodoxia ideológica impuesta por los mandarines del bando vencedor. Biografías como *Jaime Balmes pro.* de Juan Ríos Sarmiento, *El canónigo Collell* de Gonzalo Pérez de Olaguer, *José Antonio. Una biografía apasionada* de Felipe Ximénez de Sandoval o el ensayo sobre la vida y la obra que es *La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra* de Guillermo Díaz-Plaja.

En las prensas de la barcelonesa Juventud, entre los años 1941 y 1946, se imprimieron cuatro biografías escritas por Luciano de Taxonera: *González Bravo y su tiempo. Un Político español del siglo XIX (1811-1871)* del año 1941, *Felipe V. Fundador de una dinastía y dos veces Rey de España* de 1942, *Isabel de Farnesio. Retrato de una reina y perfil de una mujer (1692-1766)* de 1943 y *Godoy, Príncipe de la Paz y de Bassano. Una vida y una época* de 1946. Me interesa especialmente la primera, la dedicada al periodista y político Luis González Bravo, que fue galardonada por la Real Academia con el Premio Fastenrah. El propósito de Taxonera en este libro, según sus palabras, fue pasar un espejo por la vida política española que va de 1811 a 1871 “para que en él se reflejara cuanto fue acontecido” (Taxonera, 1941: 12), pero su stendhaliano espejo estaba expresamente deformado para que reflejara una ideología: la condena del liberalismo —“constante peligro que amenazaba con destruir las bases constitutivas de nuestros valores históricos y de nuestras normas tradicionales” (Taxonera, 1941: 5)— y la exaltación militante y fanática del tradicionalismo. Como explicita en las páginas del prólogo:

Toda la centuria decimonovena fue de pelea constante entre la verdad y la mentira, entre los que querían vivir dentro de la tradición española y los que se inclinaban a un liberalismo de funesta extracción, que iba minando el tronco robusto de nuestra fuerza política y de nuestras normas sociales (Taxonera, 1941: 11).

González Bravo, según la interpretación de Taxonera, fue una de las figuras que más hizo para que los derrotados políticos españoles siguieran por el cauce acertado de la tradición. Su evolución le había llevado del extravío inicial hasta el convencimiento “de que nada podía convenir tanto a la salud de la nación como cuanto se extrae de las hondas raíces de lo tradicional” (Taxonera, 1941: 13). Era una vida de conversión a la verdad, una vida ejemplar cuyo único pecado —del que el personaje siempre queda absuelto— era la ambición. Esta interpretación condicionaba la argumentación del biógrafo, forzado, por ejemplo, a descubrir en la infancia del biografiado los signos que con el tiempo revelarían la trascendente misión política de González Bravo. Sin documentación que lo avale, el biógrafo descubre en la mirada del niño una significación sorprendente:

“su mirada ávida de ver y de conocer pretendía descansar sobre una política deseosa de hacer feliz a un pueblo” (Taxonera, 1941: 25). La pobreza de datos con los que Taxonera arma los primeros capítulos de la biografía la compensa introduciendo largos pasajes descriptivos inflados de retórica e incorporando a cada paso digresiones políticas.

Uno de los rostros de González Bravo que Taxonera destaca elogiosamente es el del conspirador sin escrúpulos. “Todo su nervio lo puso al servicio de la falsa causa que abrazó, pero no por la causa en sí que representaba, sino por lo que ella le podía dejar de beneficio” (Taxonera, 1941: 52). “Todos los medios le parecían utilizables y por todos los caminos estaba dispuesto a ir, si ellos le conducían a la notoriedad que ambicionaba” (Taxonera, 1941: 81). “Su gran talento, puesto al servicio de una enorme ambición, le servía para fijar en forma exacta las posiciones que convenía adoptar para no ser sorprendido por el contrario en posición desventajosa” (Taxonera, 1941: 91). Si la conspiración estaba al servicio del debilitamiento de las filas liberales, como así ocurrió, aún mejor porque daba más argumentos para legitimar el ataque al liberalismo, tesis de fondo de esta biografía.

Uno de los antagonistas de Luis González Bravo, según la simplificadora dicotomía entre liberales y tradicionalistas, fue Baldomero Espartero. En tanto que antagonista del hombre de vida ejemplar, la retórica empleada para caracterizar a Espartero siempre estará al servicio del denuedo de su figura. Se describe al militar como “un soldado de fortuna”, un “endiosado general” cuya política era “desfachatada”, practicaba la “persecución despiadada”, la “represión violenta” y el uso de “procedimientos dictatoriales” falsamente encubiertos por “los principios de la más pura democracia” (Taxonera, 1941: 90, 87, 64, 66, 67). Además, durante su Regencia, Espartero había sembrado la peor de las semillas: el liberalismo que envenenaba la esencia española. “La España católica, la España que era fiel a sus tradiciones, se veía amenazada por las medidas tan inoportunas como arbitrarias, que se promulgan en contra de sus sentimientos religiosos” (Taxonera, 1941: 60). Esta era la versión canónica sobre Espartero en aquel momento, a la altura de 1941. Según el relato de la historia que estaban escribiendo los vencedores de la Guerra Civil, el Regente se había convertido en un enemigo. El papel que había desempeñado era contrario al eco del pasado que los historiadores buscaban, auscultaban, en aquellos grises años cuarenta. De hecho es un detalle significativo que durante una década no se publicara una sola biografía sobre personaje tan señalado.

¿Quién podía escribirla? ¿Quién podía defenderlo? Será Antonio Espina, un hombre de otro tiempo, un superviviente de la Edad de Plata, el autor de la

primera biografía sobre Espartero escrita en la posguerra¹. La tituló *Espartero o "¡cúmplase la voluntad nacional!"* y la publicó la editorial Gran Capitán en su colección Milicia de España, de la que aparecerían una veintena de títulos entre 1946 y 1950 y cuyo objetivo —como puede leerse en la solapa del libro— era “reunir, en un cuerpo homogéneo de libros, las monografías más salientes de nuestra inmortal Milicia”. El libro de Espina se publicó en 1949, cuando él ya estaba exiliado, pero creo debió escribirlo algunos años antes, probablemente durante la II Guerra Mundial, como puede colegirse de la frase “no alcanzó los tiempos, que son los nuestros, del bloqueo de Dunquerque” (Espina, 1949: 78). Lo evidente es que el autor implícito de la biografía pretende reivindicar la figura de Espartero, valorando en especial su intervención en el Convenio de Vergara que puso fin a la primera guerra carlista. Es decir, a la lucha de dos facciones enfrentadas en una guerra civil.

No era la primera vez que el Espina biógrafo fijaba su mirada en el general Baldomero Espartero. En *Romea o el comediante*, publicada el año 1935 en la prestigiosa colección “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX”, Espartero comparecía como uno de los actores secundarios que en algún momento de la representación salían a escena². Más que la descripción del carácter del famoso actor Julián Romea, el principal mérito del libro es el sugestivo cuadro que el biógrafo pinta del Madrid romántico e isabelino; era inevitable, por tanto, que Espartero ocupara algún espacio en el paisaje de época. El acierto de Espina para construir este fresco fue su aptitud para transformar en acción narrativa la documentación que sobre Romea y su época tenía a su alcance —en la estela de la cartografía que Maurois y Strachey trazaron de la era victoriana inglesa—, usando en la narración una astuta alternancia en la focalización de la historia, demostrando la pericia del novelista experto que era el autor de *Luna de copas*. Otra virtud del libro es la libertad moral empleada para retratar aquella sociedad y muchas de sus figuras y figurones; una libertad moral, por cierto, indispensable para el arraigo de una tradición de literatura auto/biográfica sólida. Figurones como González Bravo —“el político más reaccionario que ha tenido España” (Espina, 1935: 193)— la

¹ Aunque los especialistas en la literatura del autor afirmen que “la parte más interesante de su obra había concluido hacia 1936” (Rey, 2000: xx), no creo que esta afirmación pueda hacerse con tanta rotundidad. Espina escribió durante los años cuarenta al menos cinco biografías o ensayos biográficos que, para bien o para mal, aún no han recibido la atención de la crítica —digo cinco al menos porque parece que por motivos políticos tuvo que firmar algún libro bajo pseudónimo—. Son las siguientes: *Ganivet. El mundo y la obra* (1942), *Cervantes* (1943), *Quevedo* (1945), *Cánovas del Castillo* (1946) y *Espartero o "¡cúmplase la voluntad nacional!"* (1949). Quizá la falta de consideración que dentro del canon ha sufrido la literatura no ficcional explique esta desatención contumaz, pero el estudio cabal de nuestro pasado literario ya no soporta más el rígido corsé que ha marcado a tantas historias y a tantos historiadores de nuestras letras. De hecho, en un proceso ligado a la recuperación de la narrativa de vanguardia, ya se han dado firmes zancadas en el estudio de la “nueva biografía” en España, destacando la monografía que Enrique Serrano Asenjo dedicó al tema (Serrano, 2002), pero el género literario de la biografía sigue siendo en gran parte desconocido. En el caso de Espina, por ejemplo, se ha comentado y editado con regularidad su clásica y excelente *Luis Candelas. El bandido de Madrid* (1929), pero casi nadie parece haber leído su notable *Romea o el comediante* (1935).

² La equivalencia entre vida y teatro es recurrente a lo largo del libro y está emparentada con la noción de drama que Ortega desarrolló en su corpus teórico sobre el género biográfico.

caracterización física y moral del cual es implacable como demuestran los dos fragmentos que extracto a continuación:

la torpeza y rechonchez aldeana de su cuerpo, que no lograba disimular la elegancia señorial de su atuendo, así como el tono brusco de su voz, le daban el aspecto, a ojos de cualquier espectador atento, de un patán disfrazado de caballero. Lo mismo le ocurría al personaje desde un punto de vista espiritual (Espina, 1935: 94).

De González Bravo dijérase que nunca estuvo tan orondo y frescachón. Se conoce que la persecución de liberales, los fusilamientos, las cuerdas de presos políticos a Canarias y Filipinas le sentaban a su Excelencia, que los ordenaba con generosa amplitud desde su poltrona de Gobernación (y luego desde la Presidencia del Consejo de ministros), admirablemente (Espina, 1935: 267).

Figuras como Espartero. Espina tampoco fue indulgente con el militar en *Romea o el comediante*, no disimula cierta severidad al juzgar bastantes de sus decisiones políticas (Espina, 1935: 195-196) y afirma sin ocultadores rodeos que “Espartero, intelectualmente considerado era un hombre vulgar” (Espina, 1935: 182). Tampoco ocultaba su vinculación con la masonería (Espina, 1935: 193) y lo situaba “hacia la izquierda”, etiquetándolo con las categorías políticas en uso ya en los años treinta (Espina, 1935: 182). Eran hechos de una vida, no modificables, pero una década después estas realidades ya no podrían escribirse.

Cuando en los primeros años de la Dictadura Espina vuelva su mirada hacia Espartero, muchas cosas habrán cambiado. Aquella necesaria libertad moral había desaparecido y su lugar había sido usurpado y ocupado por los discursos del franquismo, cuyo funcionamiento era perverso porque daba por supuesto qué era esencialmente español y qué no lo era, qué era correcto y qué era incorrecto —que por serlo era perseguido, punible o condenable—. Como tantos otros, Espina contempló cómo una serie de valores que él había dado por firmes estaban invirtiéndose. El cambio era tan profundo que hasta un personaje como Luis González Bravo, cuya catadura moral le parecía deleznable, se había transformado en un hombre ejemplar y Baldomero Espartero, un hombre de conducta recta, en un corruptor de la sacrosanta esencia. La premiada biografía *González Bravo y su tiempo. Un Político español del siglo XIX (1811-1871)* así lo sentenciaba y además con la legitimidad exhibida por parte de su autor, Taxonera, de hablar desde la irrefutable españolidad. Esta es la coyuntura en la que Antonio Espina escribe *Espartero o “¡cúmplase la voluntad nacional!”*. Ahora no podía afirmar con todas las letras que el general era de izquierdas y masón, porque si así lo hubiera escrito el libro no hubiera pasado la censura, pero Espina —un superviviente de la Edad de Plata— tampoco quiso plegarse a la ortodoxia del fascismo español. Escribir sobre Espartero, de hecho, ya era un toma de posición. Llamarlo “el caudillo de la libertad” (Espina, 1949: 206) casi una provocación.

Diez años después no podía contemplar la figura de Espartero como lo había hecho al redactar *Romea o el comediante*. La nueva circunstancia era opuesta a la anterior y este trastrocamiento forzaba un cambio de perspectiva, un cambio de valoración del personaje biografiado. A lo largo del libro, aunque estén activos algunos mecanismos para ocultar las huellas diseminadas por el autor implícito, pueden advertirse con claridad las simpatías del biógrafo por la

causa liberal. Avanzado el relato incluso pueden descubrirse afirmaciones referidas a Espartero como la siguiente: “En su espíritu alentaba la nobleza y la ingenuidad del viejo progresismo, cosas que van destiñéndose cada vez más en el cuadro español de la época” (Espina, 1949: 205). Aunque más allá del juicio ideológico, la reivindicación del personaje que propone Espina es ética. Fue un hombre “de conciencia recta y de ideales puros” (Espina, 1949: 206).

El lector percibe en sordina una forma de entender y juzgar la historia que a mediados de los años cuarenta sólo podía situarse en los márgenes del granítico discurso oficial. Sobrevive, por ejemplo, en el retrato crítico de González Bravo, a quién el biógrafo sentencia afirmando que fue “el político más logrero y más desfachadamente cínico de todos cuantos medraron en él, en ellos pródigo, siglo XIX español” (Espina, 1949: 129). Sobrevive en la ausencia de planteamientos ideológicos maniqueos. En algunos pasajes también sobreviven aspectos de la poética de la “nueva biografía” que Espina con tanto acierto había aplicado en *Luis Candelas*. Igual que hiciera en las primeras páginas de *Cánovas del Castillo* (Espina, 1946), no inicia la biografía describiendo el nacimiento del personaje. Consciente del carácter literario del género biográfico, rentabilizando sus posibilidades formales, ordena la narración con una voluntad significativa no ceñida al orden cronológico. El biógrafo aísla una escena clave en la vida del biografiado para sintetizar el destino del hombre y las claves de su personalidad. La narración empieza el día que Espartero se alistó al ejército. Otro recurso de caracterización puesto en juego en esta escena es el cambio de focalización, pasando de la omnisciencia inicial a la delegación de la voz en los personajes mediante el diálogo. El biógrafo cede la voz al personaje, le deja hablar lo justo para recuperar la voz en el instante preciso para delinear algunos rasgos definitorios de la conducta u el carácter del joven soldado. “Esta contestación en retahíla, rápida y decidida, dicha con voz entera y casi autoritaria, bien distinta a la parsimoniosa que solían emitir los demás reclutas” (Espina, 1949: 9).

El principal acierto retórico de la biografía, a mi modo de ver, está al servicio de la valoración que Espina hacía de Espartero en su contexto personal y también en el colectivo de la posguerra. Es verdad que el narrador siempre alaba el talento militar del general —“Espartero era un general joven, un divo de la guerra que, avanzando hasta las candilejas, había cantado su aria sin desentonar” (Espina, 1949: 60)—, pero no monta el discurso para que este sea el elemento más destacado de su trayectoria. A Espina, en realidad, el Espartero que le interesa es el del Convenio de Vergara. La escena concreta está contada justo en la mitad de la biografía. El narrador, desde el presente de escritura, la describe sin darle excesiva trascendencia. “Hoy toda aquella escena del Convenio de Vergara, con su abrazo, sus juramentos, sus desfiles y sus arengas nos parece casi ridícula. Pero en su época parecía sublime.” (Espina, 1949: 111). El acierto retórico está en la repetición: volver a referirse a Vergara cincuenta páginas después —poniendo en juego la que los sesudos narratólogos denominan frecuencia repetitiva— (Genette, 1989: 174). Repetir el episodio, pero sin que sea el biógrafo quién vuelva a contarlo, sino delegando en Espartero el ejercicio de recordar aquel momento al que ahora sí se le dará, por persona interpuesta, gran trascendencia. El biógrafo recupera un

documento, la entrevista que un periodista del periódico *The Globe* le hizo al general durante el período que vivió exiliado en Inglaterra, y lo inserta modificando el ritmo habitual a lo largo del relato —construido casi siempre mediante la sucesión de sumarios—. En este punto el narrador cambia el ritmo, consigue ralentizarlo mediante la descripción detallada de la habitación donde se realiza la entrevista. En aquel momento, singular en la historia pero sobre todo en el discurso, se da voz al protagonista para que dé su versión de aquel abrazo conciliador entre dos bandos enfrentados a muerte.

La victoria definitiva por la fuerza de las armas sobre los rebeldes vascongados y navarros hubiera sido un gran bien indudablemente, pero la mayoría de los pueblos de aquellas provincias que habían tomado parte en la lucha, hubieran conservado el rencor de vencidos y la antipatía natural hacia sus vencedores [...] Con universal admiración, dos ejércitos, que durante seis años lucharon encarnizadamente disputándose el terreno palmo a palmo, se encontraron uno frente a frente en los campos de Vergara, vieron a sus generales abrazarse, y ellos rompiendo filas otro tanto. ¡Jamás guerra civil de ningún país concluyó de manera más digna para todos! (Espina, 1949: 171-172).

No eran palabras dichas por el biógrafo, las había pronunciado Espartero el año 1846, pero debe serse muy miope para no advertir en la disposición discursiva comentada una clara muestra de la intencionalidad que guió a Espina al redactar *Espartero o “¡cúmplase la voluntad nacional!”*. Expresarlo de este modo era el único posible para tensar aquello que podía decirse, era una reclamación de la necesaria reconciliación entre bandos para que la vida posterior al conflicto fuera posible. Era una reclamación, otra vez, moral y pocos podían verbalizarla con la legitimidad ética de Espina. Pocos casos tan evidentes como el suyo de aquello que Jordi Gracia ha bautizado como resistencia silenciosa (Gracia, 2004).

En el exilio, desde París, contando qué había sido de él durante los años de la Guerra y los primeros de la Dictadura, Antonio Espina le confesaba por carta al escritor Juan José Domenchina que “he perdido diez años y ya es tarde para recuperarlos” (Espina, 1994: 57). Difícilmente podría olvidar aquel trastocamiento de valores que tanto le había afectado, la conciencia de haberse convertido tan sólo en una figura de otro tiempo. Como escribió a propósito del Espartero crepuscular, en unas palabras que son una confesión velada, el general abandonó la vida pública con un triste sentimiento de fracaso, asumiendo “ese hecho desolador que tantas veces se ha impuesto en España a hombres de conciencia recta y de ideales puros: *la inutilidad del esfuerzo*” (Espina, 1949: 205). Son palabras tristes que conforman un autorretrato sentido, la confesión oblicua con la que aceptaba la derrota. Los trazos cansados de un superviviente.

BIBLIOGRAFÍA

CASTILLA DEL PINO, Carlos (2000): *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets.

ESPINA, Antonio (1935): *Romea o el comediante*, Madrid, Espasa Calpe.

———, (1942): *Ganivet. El hombre y la obra*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

- , (1946): *Cánovas del Castillo*, Madrid, Pegaso.
- , (1949): *Espartero o “¡cúmplase la voluntad nacional”*, Madrid, Editorial Gran Capitán.
- , (1994): *Ensayos sobre literatura*, ed. de Gloria Rey, Valencia, Pre Textos.
- GENETTE, Gerard (1989): *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- GRACIA, Jordi (2004): *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.
- REY, Gloria (2000): “Presentación” al volumen *Poesía completa* de Antonio Espina, Madrid, Fundación BCH.
- RODENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española (1923-1936)*, Barcelona, Península.
- SERRANO ASENJO, Enrique (2002): *“Vidas oblicuas”. Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- STRACHEY, Lytton (1998): *Victorianos eminentes*, trad. y pról. de Dámaso López García, Madrid, Valdemar.
- TAXONERA, Luciano (1941): *González Bravo y su tiempo. Un político español del siglo XIX (1811-1971)*, Barcelona, Juventud.

LUIS BUÑUEL: NOVELA DE MAX AUB. UN TESTIMONIO GENERACIONAL

Elisabeth Antequera Berral
Universitat de València

De hecho, he trabajado buscando la razón de ser de la obra de Luis Buñuel. Y resulta que mi personaje es su época (Aub, 1985: 21)¹

1. Introducción

En 1967² la Editorial Aguilar propone a Max Aub escribir un libro sobre la vida de su amigo y cineasta Luis Buñuel. La propuesta fue acogida por el escritor con gran interés y desde ese día hasta el 22 de julio de 1972, fecha de su muerte en México, dedicó todas sus fuerzas a este proyecto inconcluso.

Posteriormente a su muerte, sobre su mesa de trabajo, Federico Álvarez, su yerno, encontró una heterogeneidad de materiales recopilados para la elaboración de su libro: desde transcripciones literales de conversaciones grabadas con el propio Buñuel, amigos y colaboradores suyos, en México, París, Londres, Roma y España, hasta una miscelánea de textos, documentos de la época, recortes de prensa, numerosos prólogos y reflexiones del propio autor sobre el surrealismo, su generación y sobre el libro mismo al que pensaba titular *Buñuel: novela*.

Pero su proyecto nunca fue acabado y los lectores aubianos tuvieron que conformarse con lo que Federico Álvarez publicó en 1985 con el título *Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. El libro no es más que una pequeña muestra de todo ese material del que el propio Federico, desbordado por esa balumba de papeles, tuvo que elegir, seleccionar y ordenar, dejando al lector la posibilidad de decidir “si éstos son los Papeles sobre Buñuel que dejó inéditos

¹ Ésta es la única edición actualmente existente de la obra, por tanto, mis referencias se harán siempre a ella.

² En 1967 según Federico Álvarez. Sin embargo, el encargo no se concretará hasta el 16 de julio de 1968: “Ruano —Aguilar— me propone hacer un libro sobre Buñuel. Me tienta, es toda mi vida: el cine, el Madrid de la Residencia, Dalí, Federico; el surrealismo, la guerra, el exilio. Siempre y cuando Luis esté dispuesto a autorizarme a escribir lo que recuerdo y lo que me ha contado y quiera contarme lo que no sé” (Aub, 1998: 422). Posteriormente, Max firmará el contrato con la editorial el 22 de octubre de 1968 (Sánchez Vidal, 1996: 755).7,5

Max Aub o si la labor intensa que se encierra en ellos alcanzó ese cambio de calidad que pueda permitirnos llamarlos *Buñuel: novela*". Pero para muchos, este intento por ofrecer al público una aproximación del libro en el que el escritor puso todas sus energías en los últimos años de su vida parece que fue insuficiente. Casi todo el material seleccionado para la publicación son conversaciones que grabó y transcribió casi literalmente, combinadas en ocasiones con fragmentos narrativos que el propio autor había dejado escritos para construir su libro. Pero el resultado fue algo muy alejado de lo que Aub quería haber conseguido con su proyecto.

De la primigenia propuesta de Aguilar de escribir un libro sobre la biografía y la obra del cineasta, le surgió en seguida una idea más ambiciosa que le permitiría convertir su obra en un testimonio generacional, jugando con los límites entre la historia y la ficción, la biografía y la novela. Aprovechando su experiencia en sus novelas de apócrifo *Jusep Torres Campalans*, aparecida en 1958, y la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña*, publicada en 1971, decide convertir al cineasta en un personaje de novela. A partir de aquí, Buñuel-personaje serviría de excusa para rememorar los acontecimientos más relevantes del siglo xx: las Vanguardias, el París de los años 20, la República, la guerra civil y el exilio.

Nunca sabremos cuál habría sido el resultado final de su proyecto, sin embargo, podemos aproximarnos a lo que suponía para Max este duro trabajo que centró toda su atención a lo largo de los últimos cuatro años de su vida. *Buñuel: novela* podría haber sido una de sus mejores obras literarias. Por tanto, centraré mi atención en reconstruir los principales parámetros sobre los que nuestro autor quería sustentar su libro y lo que realmente nos llegó con la publicación de *Conversaciones con Buñuel*.

2. Una novela más de Max Aub. El juego del hibridismo

Federico Álvarez abrió esta selección de material con un prólogo "Al lector" en el que señalaba tres modelos narrativos en los que se basó Aub para su proyecto. El primero de ellos era su apócrifo *Jusep Torres Campalans* al que recurriría para repetir la experiencia de jugar con los límites de la ficción y la realidad. En segundo lugar, su regreso a España en 1969, después de treinta largos años de ausencia, con el pretexto de recopilar material sobre Buñuel, le produce tal impacto que empieza a barajar la posibilidad de escribir un libro expresando el desarraigo de esa España franquista, que acabaría titulándose *La gallina ciega*, contrapunto de esa España Republicana e idealizada que rezuma entre las páginas del libro sobre Buñuel. Finalmente, ese proyecto terminaba de redondearse a partir del conocimiento de la existencia de un libro de Louis Aragon titulado *Matisse: novela*.

Antes de que su proyecto se viera truncado por la muerte, le dio tiempo a elaborar unas notas prologales donde se recoge la razón de ser de su obra, de su personaje, toda una declaración personal en la que presenta su técnica y su método creativo. Para ello, iba a jugar con el hibridismo, utilizando dos métodos claros: el perspectivismo y el *collage*. En cuanto al perspectivismo, Max centra

su atención en esa multiplicidad de voces, diferentes puntos de vista, que recoge grabadora en mano a partir de las conversaciones que mantiene con personas tan relevantes como Aragon, Alberti o Dalí, o personas tan desconocidas como Miguel Zapater, dueño de la gasolinera de Calanda, pueblo natal del cineasta. Todas las voces, célebres o anónimas, iban a ser las piezas claves de un “rompecabezas” basado en una generación. De esta manera, el puzzle iba a completarse a partir de una técnica muy vanguardista como es el *collage* para componer una obra sobre la amalgama de materiales heterogéneos como cartas, recortes de prensa, fotografías, notas prologales, apoyados sobre una base de época y referencias históricas muy presentes en la vida del autor y del cineasta.

Finalmente, su proyecto se conformaba con un tipo de metodología bastante innovador en aquellos momentos: las grabaciones magnetofónicas. Con este método seguía los pasos del antropólogo norteamericano Oscar Lewis y su obra *Los hijos de Sánchez* (1961), biografía de una familia respaldada por la imparcialidad de una grabadora que capta no sólo una historia familiar, sino también la historia de otro personaje: México. Al igual que *Los hijos de Sánchez* juega entre dos aguas, el documento y la novela, el escritor pretendía que su libro fuera algo más que una simple biografía, quería que su obra fuera, un nuevo género, un género híbrido (p. 20). En definitiva, el proyecto iba a ser una novela más de Aub parecida a las que había escrito, un saco de recortes, de recuerdos, de sucesos, sobre el tapiz de su época, porque en realidad, como confiesa él mismo, no sabe, o mejor dicho, no le interesa escribir de otra manera (p. 21).

En sus notas prologales dedica un epígrafe a lo que él titula “Buñuel, novela: mayor verdad”. Con el título casaba dos conceptos claves a lo largo de su trayectoria literaria: novela / verdad, ficción / historia. Nuevamente, nuestro escritor pretendía dar una concepción de toda una época a partir del género novelesco. Sumido en el núcleo de la poética realista de la Modernidad, concibe así a su personaje “como tipo representativo de una determinada configuración histórico-social” (Oleza, 2004: 16). Así pues, Max pone al lector sobre aviso respecto al género al que quería adscribir su libro y lo que entendía por novela, en definitiva, su *modus operandi* era explicado de la siguiente manera: “Si lo he subtítulo novela es porque, a pesar de todo, quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para conocerlo que los documentos” (p. 19). No queriendo inventar, roba, copia, hurta, transcribe (p. 18) lo que otros le dicen y nos da diferentes versiones, no para que el lector escoja, sino para que las tenga todas por verdad, acercándose así a esa convicción del novelista moderno de que la descripción del mundo a través de la literatura no puede ser objetiva, sino que responde a una suma de visiones subjetivas que imposibilitan el acercamiento a un mundo pretendidamente objetivo. Así consigue aproximarse a la inalcanzable realidad por medio de distintas versiones, aliando la historia y la ficción, y dejándonos claro que “sólo es suyo el punto de vista, el emplazamiento de la cámara. Nada más y nada menos” (p. 26).

La elaboración del libro consumió sus fuerzas, su vida, y en esos años que dedicó a este intenso trabajo se preparó y se documentó a fondo en la vida, época y filmografía del cineasta, recorriendo así un larguísimo periplo. En un principio pensaba que su proyecto iba a llevarle unos dos años de trabajo, como así se lo dijo en una carta a su querido amigo Juan Larrea el 27 de Septiembre de 1968 al reconocerle que si todo iba bien lo tendría listo “en un par de años”³. Un año después, en 1969, confirmaba en una entrevista que tardaría en escribir unos dos años el libro más otro para recopilar fotografías⁴. Del mismo modo, en la conversación que mantiene con el pintor Joaquín Peinado se deja entrever que ya ha superado esos dos años y lleva tres de incesante trabajo (p. 349). Finalmente, esos tres años se convirtieron en cuatro si tenemos en cuenta que las entrevistas publicadas por Federico Álvarez abarcan claramente el período de 1968 a 1971. Sin embargo, nuestro autor tenía el presentimiento y el miedo de no ver acabada su obra después de tan arduo trabajo:

No las tengo todas conmigo. Los personajes, personajes son y quedan. Buñuel vive y morirá. El que salga de este cúmulo de documentos, recuerdos venidos a folio, ¿sobrevivirá? Para esto necesito acabar este libro y que no acabe él conmigo. Esta ha sido estos tiempos, mi duda y preocupación. Mi cuerpo está dañado, mi memoria se resiente de ello [...]. Es la primera vez que me enfrento al papel con el temor (fundado) de no acabar lo que principié (p. 27).

3. Un testimonio generacional

En una de las cartas que Max escribe al cineasta desde México el 18 de julio de 1968⁵ —en esos días Buñuel se encontraba en Francia rodando *La vía láctea*— le comenta la propuesta de Aguilar, haciéndole partícipe de un proyecto al que pretende dotar de un toque personal, yendo más allá de una simple biografía. Frente al “gran” libro que le pide Aguilar con fotos y análisis de sus películas, Max contrapone una idea más ambiciosa, “una especie de Jusep Torres Campalans englobando toda su generación y su tiempo”. En una especie de visión onírica, nuestro autor ve conformada la noche anterior la estructura de la obra en cuatro partes que constituirán la esencia del proyecto y que guiarán las conversaciones con el cineasta y las del resto de los entrevistados:

La noche siguiente vi el libro perfectamente armado, con tu niñez y juventud, la Residencia, Dalí y Federico, hasta tu ida a París, como primera parte. El surrealismo englobando las dos películas, como segunda. Tu transformación Las Hurdes, la República, como tercera. La guerra, el exilio, México.

Las licencias literarias y las modificaciones que se permite a la hora de abordar este proyecto, lo llevan a agradecer a la Editorial Aguilar su paciencia con él “ante las transformaciones que ha sufrido este encargo” (p. 29). El resultado sería un libro del que Max dudaba si Buñuel llegaría a reconocerse en él, pero en el que sí reconocía su tiempo. El trabajo incesante en este proyecto le hace ver a su personaje, su “criatura”, como lo llama en sus notas prologales,

³ Esta carta puede consultarse en el Archivo de la Fundación Max Aub, Segorbe.

⁴ “Max Aub hará un libro sobre Luis Buñuel y su generación”, *Novedades*, 12/IX/69, Barcelona.

⁵ Para consultar el contenido de la correspondencia entre autor y cineasta, véase el artículo de Agustín Sánchez Vidal (1996).

como el compendio de toda una época y lo que ésta fue influyendo en él: la religión, los jesuitas, Federico García Lorca, Calanda, Dalí, Freud, Breton, Péret, el “surrealismo en general y el comunismo en particular” (p. 21). Esa orientación generacional le obliga a explicar a Buñuel que “no se trata de hacer un libro sobre ti, sino un libro sobre nuestra generación, que ha vivido un tiempo bastante extraño. ¿Quién como nosotros ha visto dos guerras mundiales, con la de España como pivote?” (p. 33). Se dispone así a reconstruir lo mejor de su pasado con una fuerte convicción de pertenecer a una generación. Hablar de Buñuel para Aub es, en realidad, hablar de sí mismo y hablar de una época que ambos compartieron.

Su vida influyó claramente en esta concepción de la literatura como medio para rescatar la memoria histórica. Es evidente que la experiencia de la guerra civil española y el exilio contribuyeron a que Max profundizara en esa convicción de pertenencia a una época y a esa necesidad de ser testigo de ella. Nacido en 1903 en París como judío alemán, vive allí hasta que en 1914 estalla la Primera Guerra Mundial y se ve obligado a abandonar su ciudad natal junto a su familia con destino a España. Allí será testigo de la guerra civil española. Pero todavía pasará por una experiencia más traumática: durante dos años vive un infierno de detenciones, cárceles y campos de concentración, desde donde escribe, en situaciones tan adversas, los Campos que componen *El laberinto mágico*, hasta que en octubre de 1942 consigue abandonar el calvario de Djelfa para marcharse a México.

Pero la ilusión de recomponer los fragmentos de ese espejo de la identidad generacional es pronto invadida por la nostalgia que le produce el saber que este libro sólo interesará a los viejos y a los estudiosos. Esa misma preocupación sobre el público-lector que lee sus obras es una de las inquietudes que lo acompañan en su trayectoria profesional. En *La gallina ciega* reconoce que le duele ser conocido en España por “algunos desdentados, arrugados o calvos de 70 años” (Aub, 2003: 397) y ser un completo desconocido para la juventud española de esos momentos.

Muchas veces, el lector tiene la impresión de que en esas conversaciones con amigos y familiares, Buñuel no es más que la excusa perfecta para recordar un tiempo pasado, para “regresar a un país enterrado” (p. 24). En ocasiones los entrevistados le confiesan que conocieron poco al cineasta y que lo que saben de él es por oídas, como así confiesa la Señora de Jiménez Fraud (p. 254). De esta manera, Buñuel-personaje se desdibuja, se difumina, para dar más fuerza a temas como el surrealismo, la Residencia de Estudiantes o la Generación del 27.

4. Buñuel-personaje y su época

A partir del 3 de enero de 1971, año en el que trabaja más intensamente en su proyecto, empieza a poner en orden sus papeles y Buñuel pasa a ser personaje (p. 27). Nuestro autor reconoce que no mira al cineasta con otros ojos diferentes con los que vio a sus demás entes de ficción (p. 20), sin embargo, “su criatura” se le escapa por todas partes, no es un Torres Campalans cualquiera (p. 16). Buñuel vive, Buñuel existe, Buñuel puede protestar (p. 33), Buñuel

puede revisar lo que se dice de él y puede colaborar en el proceso de creación del libro⁶.

Max quería reconstruir la figura de su amigo como un “rompecabezas”, yendo a buscar testimonios de muchísimas personas con los que recomponer la memoria histórica y la de su personaje. Pero muchas veces el cineasta se resiste a ser analizado, es puro enigma que se fundamenta a partir de dos características: la mentira y la contradicción. Conchita Buñuel, hermana del cineasta, pone sobre aviso a Max diciéndole que una de las estrategias de su hermano es despistar. De esta manera, el autor cae en las bromas de su personaje en alguna ocasión, por ejemplo, cuando pregunta a Conchita, por requerimiento del cineasta, sobre el año que su hermano estuvo en un seminario. Conchita le contesta entre risas: “Sí. Menudo bromista. Me dijo: «Cuando venga Max, tú le dices que he estado un año en el seminario, para que luego lo publique y yo pueda decir que cuenta mentiras»”. A lo que Max le responde: “¡Ah, me parece perfecto! Contaré muchas, seguramente. Sin tener en cuenta las que tú me digas” (p. 189). Pero nuestro autor sabe muy bien cómo es su personaje⁷. Por eso, en reiteradas ocasiones, duda sobre la veracidad de las historias que le cuenta (p. 277, p. 526) y se esfuerza en insistir e indagar en aquellos aspectos que le resultan más confusos, como por ejemplo, si perteneció al Partido Comunista⁸ o la fecha de su boda.

Por otro lado, su personaje se va conformando como alguien contradictorio que vive la dicotomía entre su modo de pensar y lo que hace (Oleza, 2004: 30-31). Aub se sorprende de que uno de los temas de sus películas sea la violencia y de que su vida esté rodeada de hechos y actitudes violentas que contrastan con sus miedos. Buñuel se presenta como alguien que siempre huye, que siempre está lejos de las circunstancias más difíciles que lo rodean: lejos del servicio militar en Marruecos del que consigue escabullirse, lejos de la guerra civil de la que huye nada más estallar rumbo a París y lejos de los acontecimientos de Mayo de 68 en Francia. Sin embargo, le sorprende muchísimo que la vida de su “criatura” esté envuelta en hechos y situaciones puramente violentas: como el día en que deseaba matar a Gala en Cadaqués cuando preparaban *La edad de oro* porque la consideraba la culpable de su distanciamiento con el pintor, como el intento de alcanzar con una jabalina a un joven en la Residencia, como su afición al boxeo y a coleccionar armas o como la violencia con la que combate en sus películas los principios institucionales de

⁶ “—Por cierto Luis, ¿qué vas a decirme de Dalí? ¿Cómo quieres que salga en el libro? ¿Vamos a decir de verdad todo lo que es? —Diremos escuetamente la verdad: en qué intervino. Cómo escribimos *Un perro andaluz*. La parte que le toca en *La edad de oro* es muy poca porque ya estaba bajo la influencia de Gala, que es la mujer que más odio” (p. 55).

⁷ “A Luis Buñuel le gusta contar historias y después las niega traicionando a sus mejores amigos. Las cuenta para divertirse.” (p. 526).

⁸ El cineasta lo niega rotundamente en las reiteradas ocasiones que Max se lo pregunta. A pesar de que la mayoría de los compañeros, familiares y amigos niegan esa afiliación al Partido, o al menos dicen desconocer tal información, hay una persona que afirma con rotundidad que Buñuel al menos perteneció al Partido Francés. Ese es Louis Aragon: “Que él perteneció al Partido Francés es verdad. En esa época sí estaba, y Buñuel salió del grupo surrealista al mismo tiempo que yo y por las mismas razones” (p. 361).

la familia y la religión. Estas contradicciones se manifiestan claramente en las palabras que Buñuel le dice a Aub: “Soy revolucionario, pero la revolución me espanta. Soy anarquista, pero estoy totalmente en contra de los anarquistas” (p. 149)”. Y Max le contesta con una dicotomía bastante sugerente: “Tú eres comunista, pero totalmente burgués” (p. 149).

Aub incluye, además, en sus notas prologales un epígrafe titulado “PARALELO BUÑUEL-AUB”. En él deja clara la idea de que ambos se parecen en muchas cosas, en tantas como en las que se diferencian. Sus caracteres son distintos, pero como dice Max, sus vidas son “paralelas” (p. 23). Uno de esos puntos en común es el exilio mexicano. Sin embargo, cuando analizamos las tres partes de las conversaciones mantenidas con Buñuel, el lector se da cuenta de que autor y personaje están separados por actitudes diferentes ante la vida. Buñuel siempre huyendo de los conflictos políticos, frente a un Max que desde su infancia ha sido testigo de circunstancias tan adversas que le han permitido ver la realidad desde el compromiso. Esa contraposición se perfila en una de las conversaciones que mantienen sobre su juventud, una juventud diferente en ambos:

MAX.- Se me había olvidado completamente preguntarte qué influencia había tenido en ti la guerra europea, la primera, la del catorce al dieciocho.

BUÑUEL.- Yo tenía catorce años

MAX.- Sí, pero dieciocho bien cumplidos cuando acabó, y ya es edad para darse cuenta...

BUÑUEL.- No. Ninguna. Sí recuerdo las discusiones entre los aliadófilos y los germanófilos. Pero no puedo decir que me hiciera ningún efecto del que me acuerde con precisión.

MAX.- A mí me sucedió todo lo contrario. Era natural; aunque más joven, había nacido en Francia y mi padre era alemán. El maniqueísmo de los franceses me hería terriblemente hasta el día en que pasé la frontera de España. Pasé, pasamos. Once años. Tenía once años, y me acuerdo de muchas cosas de aquel tiempo como si fuese ayer. No se trata de recuerdos como los que se pueden tener del colegio, de los amigos, de la familia. No. Son imágenes brutales...

BUÑUEL.- A mí no me interesaba nada de todo eso... Para mí la guerra cero (p.48).

Pero Buñuel-personaje no puede entenderse sin el contexto de una época sobre la que Aub incide en varios aspectos a lo largo de sus entrevistas: la Residencia de Estudiantes, el París de los años 20 y 30 y el surrealismo. Los años residentes de Buñuel, bajo la dirección de Alberto Jiménez Fraud, son perfectamente descritos en las conversaciones con Alberti, Concha Méndez o José Gaos. La rememoración de las anécdotas de carácter surrealista del período residente del cineasta es una de las preocupaciones de nuestro autor y por eso, intenta reconstruirlas en sus conversaciones: desde el gusto de Buñuel por disfrazarse de obrero o cura, acompañado de Chabás y Lorca, hasta la constitución de una cofradía de señoritos burgueses, la Orden de los Hermanos

de Toledo⁶, fraguada a partir del entusiasmo por esta ciudad y toda la literatura romántica.

Por otro lado, nuestro autor centra su atención en los años parisienses del cineasta donde *Un perro andaluz* y *La edad de oro* se constituyen como hitos de la esencia surrealista. Hacia 1925 Buñuel deja el divertido mundo de la Residencia para marcharse a París. Allí empieza a tomar contacto con numerosos artistas españoles como Manuel Ángeles Ortiz, Joaquín Peinado o Hernando Viñes. Eran señoritos burgueses, involucrados en el mundo de las Vanguardias parisinas, que acudían a las tertulias nocturnas de *La Coupole* y de *La Closerie des lilas*. Poco a poco Buñuel se fue distanciando de ellos para entrar en contacto con el grupo surrealista de Breton. A partir de aquí, la preocupación de Aub se centra en delimitar y valorar el papel de surrealismo en aquellos años. Para ello, reabre el debate de la relación entre comunismo/surrealismo, centrándose en las continuas crisis internas del grupo surrealista, representadas en la relación Breton/Aragon, hasta su disolución. Pero a Max también le preocupa el papel que jugó el surrealismo en España. Alberti analiza la influencia del surrealismo en los poetas del 27 (p. 292) y Buñuel reconoce que había poetas españoles que hacían cosas que parecían surrealistas, pero que en realidad no tenían nada que ver con el verdadero surrealismo. Para el cineasta el surrealismo era otra cosa. Era una moral que no había llegado a cristalizar en España (pp. 66-67).

En definitiva, el proyecto inconcluso de Aub dejó muchas incógnitas por descubrir. No sabemos lo que hubiera supuesto *Buñuel: novela* dentro de su producción literaria, pero lo que se deslinda de sus notas prologales y lo que se refleja en las conversaciones recopiladas por Federico Álvarez, es un testimonio generacional que iba a ser reconstruido con una técnica muy maxaubiana y desde la mirada de testigo de una época, de la época que escritor y personaje compartieron.

BIBLIOGRAFÍA

AUB, Max (1985): *Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar.

———, (1998): *Diarios (1939-1972)*, Alba Editorial, Barcelona.

———, (2003): *La gallina ciega*, Alba Editorial, Barcelona.

GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis (1983): *El surrealismo en torno al movimiento bretoniano*, Montesinos, Barcelona.

⁶ Por las noches, los cofrades residentes vagaban por las calles de esta ciudad para hospedarse, finalmente, en la Posada de la Sangre. Alberti cuenta a Max cómo fue su ingreso en la Orden una noche en la que los hermanos, teniendo como cofrade mayor a Buñuel y como hermanos a Lacasa y Manuel Ángeles Ortiz, cargaron con sus sábanas blancas y vagaron fantasmagóricamente por las calles toledanas (p. 286).

- OLEZA, Joan (2004): "Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo", en *Actas del Congreso Internacional «Homenaje a Max Aub»*, México, pp. 10-39.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1996): "Luis Buñuel: novela", en *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*, ed. Cecilio Alonso, Valencia, tomo II, pp. 753-768.

LA FUNCIÓN DE LA JUSTICIA EN ALGUNOS CUENTOS DE PARDO BAZÁN

Inés Ferro Santos
Universidade de Santiago de Compostela

La paz no es ausencia de violencia, sino presencia de justicia (Jürgen Moltman, teólogo alemán, 1926)

En España no hay una tradición clara que siga el género policiaco, al contrario que en la literatura inglesa o norteamericana, con ejemplos desde Conan Doyle, Allan Poe... hasta Agatha Christie o Ellery Queen. Fue Emilia Pardo Bazán quien lo introdujo en España, ya que destaca por un cultivo bastante importante de esta temática en sus cuentos. Realmente, estos relatos no se caracterizan por ser exactamente policiacos, ya que en casi ninguno aparece la policía, pero sí existen pesquisas, indagaciones... y sobre todo, para lo que compete a este trabajo, un criminal que comete un asesinato y que a continuación es juzgado por distintos métodos y condenado. Y es que la autora gallega siempre se sintió atraída por los asuntos relativos a los crímenes. Ya lo reconoce así Paredes Nuñez (1979):

es precisamente esta marcada predilección por el misterio, los crímenes y el terror, la que llevan a la autora al cuento policiaco. Doña Emilia se ocupó en más de una ocasión de la novela policiaca extranjera, como lo prueban sus artículos de *La Ilustración Artística*, en los que estudia las causas de la viva afición despertada en torno a este tipo de novelas.

En la sociedad contemporánea a Pardo Bazán, el debate acerca del sistema judicial y de las teorías criminalistas estaba de plena actualidad. Y es que esta discusión se extiende a partir del último tercio del siglo XVIII, con la publicación de *De reorum absolutioe* (1770), de Alfonso Acevedo, o la difusión de diferentes ideas, como las de los enciclopedistas —Cesare Beccaria, *De i delitti e delle penne*, 1774—, las de la escuela criminalista con Ferri —*L' uomo delinquente*, 1876—, Garofalo —*Nuovi orizzonti del diritto e della procedure penale*, 1881— o Lombroso —*Di criterio positivo della pennialità*, 1880—, así como con el correccionalismo —traducción de la obra krausista, *El sistema de la filosofía del derecho*, por Giner de los Ríos y Romero Girón—. De la misma manera, la polémica se abre por otros cauces políticos, no sólo por las obras editadas. El presidente de la República, Nicolás Salmerón, dimitió en 1873 por no firmar la muerte de los cantonalistas de Cartagena. Además, se presentó un proyecto sobre la abolición de la pena de muerte, en el Congreso, en 1869, de la mano de Vicente Romero Girón —penalista y político—.

Doña Emilia tampoco era ajena a las nuevas ideologías y polémicas que se iban dando en España, y se sintió interesada en el tema de la justicia, fundamentalmente en relación con el asesinato. Esto se plasma en muchos cuentos, o en novelas como *La piedra angular* (1891). Por este motivo también trató de conocer estas corrientes innovadoras, incluso ella misma lo afirma al hablar de la preparación previa de su novela *La piedra angular*. Se sabe que la escritora había leído los ensayos de Concepción Arenal, *El reo, el pueblo y el verdugo* o *La ejecución pública de la pena de muerte* (1867), e incluso que se había preocupado de documentarse cuidadosamente;

Solicité tantos datos y libros de personas que cultivaban la antropología jurídica; tuvieron la bondad de facilitármelos, yo procuré servirme de ellos como Dios me dio a entender para fines artísticos (Pardo Bazán, 1999: xvi).

En este mismo estudio se revelan varias fuentes manejadas por la autora. Éstas son Grocio, Puffendorff, Meléndez Valdés, Beccaria, Filangieri, Silvela... Además, visitó la cárcel de La Coruña y presencié la ejecución de Higinia Balaguer, la homicida del crimen de Fuencarral en 1890, lo que le causó una honda impresión. Incluso comentó el suceso para *El Imparcial*. Y es que la autora coruñesa no estaba plenamente de acuerdo con algunas de las leyes vigentes en el tiempo. Por ejemplo, era partidaria de la abolición de la pena de muerte, idea defendida en *La piedra angular* o en artículo publicado en *El Imparcial* al respecto del ajusticiamiento por garrote vil de Higinia Balaguer.

En este estudio se pondrán en parangón siete cuentos pardobazanianos en los que interviene de una manera u otra la justicia, siempre en relación con los asesinatos. La selección de cuentos es la siguiente; *Las dos vengadoras*, *Dios castiga*, *El ciego*, *El indulto*, *Así y todo...*, *La cana* y *Tiempo de ánimas*. Con respecto al concepto de "justicia", en este escrito se distinguirán dos clases, la "legal" y la "vindicativa" —a veces se recurrirá también, pero secundariamente, a la "social"—. La primera se identifica con lo que marca la legislación gubernamental del tiempo —en este caso los códigos judiciales decimonónicos—, mientras que la segunda equivale a un acto que venga a alguien injustamente agredido o calumniado. En estos cuentos, esta última represalia suele darse castigando al agresor con la muerte. Asimismo, no está proporcionada por un sujeto real, sino que en casi todos los cuentos el ejecutor de esta venganza es —o por lo menos así lo afirman los personajes— un ente abstracto, como la Vida o Dios. Por tanto, en este trabajo se demostrará que la propia autora parece confiar más en una justicia que proporciona la vida o que parece salir de la mano de Dios, que en el marco de la legalidad. Y es que en palabras de Colmeiro,

Las injusticias de la sociedad denunciadas por la autora [...] no sólo no son corregidas por el sistema sino que se ven amplificadas por la propia deficiencia de las estructuras encargadas de mantener el orden social. Para esta autora, la ineficacia del propio sistema penitenciario (verdadera escuela de delincuentes) y la ineptitud de las fuerzas de la policía nacional (desconocedora de las modernas técnicas policiales, rutinaria y falta de energía, con un cuadro de agentes incompetentes cuando no corruptos) son factores que contribuyen a la proliferación del crimen en la sociedad. Pardo Bazán aboga por un cambio profundo en la práctica policial, siguiendo el ejemplo de las grandes ciudades europeas, donde la autoridad es educada y educadora (Colmeiro, 1994: 109).

Los siete relatos elegidos para realizar este estudio tratan, concretamente, de acontecimientos reprobables que se relacionan —directa o indirectamente— con el asesinato. De esta forma, todos los sucesos serán vistos como igual de graves desde el punto de vista del lector. Ciertamente es que Emilia Pardo Bazán ha escrito más cuentos que los seleccionados sobre la muerte o la justicia —lo que ejemplifica el interés por parte de la autora anteriormente mencionado—, y muchas veces han estado también preseleccionados para este trabajo. Pero se han ido rechazando por considerar que no reúnen las similitudes necesarias con los recogidos en este análisis, y por ello no permiten ser juzgados de la misma manera.

Por ejemplo, en la narración de *La ganadera* sí hay múltiples asesinatos, pero la justicia no entra en el relato. La única figura que repartiría aquí justicia como tal sería el cura de Penalouca, y en última instancia Dios. Así, los aldeanos reconocen esta clase de justicia divina, “un momento les subyugó la voz de su párroco, y les impuso el gran Cristo cubierto de heridas” (Pardo Bazán, 1990, III: 308). Pero la interacción del cura con los aldeanos es prácticamente nula a lo largo de todo el relato, por lo que no se puede observar como actúa la justicia mediante un ministro de Dios. Asimismo, en *El legajo* se comete un homicidio, pero la justicia es engañada y apenas toma parte en el relato. Así, el protagonista dice “pero nadie sabrá nunca, por mí, la verdad del drama...” (Pardo Bazán, 1990, III: 237). O por ejemplo, en *La puñalada* la justicia se limita a apresar al culpable; “Onofre, cruzado de brazos, aguardaba a que le prendiesen” (Pardo Bazán, 1990, II: 169). Por último, en *Pena de muerte* se habla de la justicia legal, del castigo capital y de sus efectos en el individuo. Pero todo esto se realiza a través de un móvil concreto, el robo de unas manzanas, que simbolizan el hurto en general. Y de lo que se trata en este trabajo es de la justicia ante el asesinato, por lo que este cuento no tendría cabida en él.

En primer lugar se tomarán cuatro de las narraciones breves seleccionadas, en las que se analizará lo dicho. Así, dichos relatos son *Las dos vengadoras*, *Dios castiga*, *Tiempo de ánimas* y *El ciego*. No se ha realizado la agrupación del cuarteto al azar, sino que como se verá, este conjunto de cuentos está más relacionado con la justicia vindicativa que con la ordinaria. En la historia de *Las dos vengadoras* se narra el intento de venganza de Zenón, “hombre muy perseguido, no tanto por la suerte como por los demás hombres, sus prójimos” (Pardo Bazán, 1990, I: 144). Se le ofrecen dos posibilidades, bien vengarse de los familiares que le han perjudicado de forma rápida a través de la muerte, o bien progresivamente a través de la vida, ya que ésta última suele tener la función de escarmentar al ser humano que ha realizado un acto condenable. Y es que en *Las dos vengadoras* la autora desarrolla la tesis de que a lo largo de su existencia, las personas reciben una penitencia tras cometer una acción punible. Esta justicia parece que es llevada a cabo por la Vida, entidad que posee capacidad punitiva. Parece obedecer al conocido axioma “el tiempo pone a cada uno en su sitio”. Quizá por eso Zenón, al acabar, dice refiriéndose a la Vida “Si la crueldad y el odio aún persistiesen en mí, lo que pediría a tu hermana sería que tardase muchos años en pasar el umbral de mis enemigos, y que te dejase a ti paso franco” (Pardo Bazán, 1990, I: 146). En esta

historieta se alude también a las equivocaciones de la justicia legal, es vista como algo que tiene posibilidades de equivocación, margen de error. Por ello, la maldad de sus hermanos y de su esposa, así como por los desaciertos judiciales, hicieron que “le sentenciasen a presidio, donde, inocente, arrastró largo tiempo el grillete de los criminales” (Pardo Bazán, 1990, I: 145).

En *Dios castiga*, un joven, Félise, muere asesinado porque otro hombre —rico— ama a la novia de aquel. La justicia no logra condenar al culpable, aunque todo indica que fue Agustín, el otro pretendiente de Silvestriña, el que le disparó. De esta manera éste se casa con la joven, que de esta forma ha quedado libre. En la noche de bodas, un incendio mata a la pareja. La justicia humana ha sido inútil para castigar al asesino, así como a Silvestriña, su cómplice implícita. Por eso los padres de Félise, fundamentalmente la madre, confían en el castigo de Dios —quizá sería mejor decir en la ley de Dios con sus diez mandamientos— para hacer pagar el daño cometido a los culpables —o a quien infrinja dicho decálogo—. En este cuento, pese a que no se sabe si el incendio es casualidad o si es obra de los padres de Félise por este comentario “Contábase que el padre había gritado amenazas cuando los novios pasaban hacia la iglesia, y que la señora Amara, cogiéndole de una manga, imponiéndole silencio, se lo había llevado” (Pardo Bazán, 1990, II: 306), sí es cierto que es una especie de vindicta o castigo para el matrimonio de recién casados, y se ve así que en la sociedad hay una creencia en la justicia vindicativa de Dios. Lo afirma un personaje con la frase “Dios castiga sin palo ni piedra” (Pardo Bazán, 1990, II: 308). Lo que sucede de nuevo es el procedimiento anterior, ya que como la justicia legal es falible siempre hay un recurso vengativo para equilibrar los males. “Y el anonimato delator instigaba al Juzgado a que incoase diligencias y tomase declaraciones, que descubrirían al culpable. El Juzgado, muy lánguidamente, no tuvo más remedio que hacer algo...” (Pardo Bazán, 1990, II: 306). Esta cita muestra que la justicia ordinaria no hizo todo lo posible por capturar al culpable, es decir, por cumplir con su deber. Y por eso Dios, con su justicia vindicativa, se ve obligado a actuar.

El ciego se ambienta en una tormentosa tarde de Nochebuena, en la que un invidente pide auxilio a un joven para no despeñarse por un precipicio. Éste le da dinero —pese a que sabe que no es la solución adecuada— y a continuación pasa de largo para llegar temprano a su casa. Se arrepiente enseguida de su falta de compasión y cuando va a buscarlo, se ve arrastrado hacia el mismo precipicio por el que acaba de caer el ciego. Aquí no se habla claramente de asesinato pero hay uno implícito, porque el joven que no ayuda al desorientado ciego en un anochecer tempestuoso, “aquel momento tétrico y desolado” (Pardo Bazán, 1990, II: 238), abocándolo así a una muerte segura. El invidente se ve obligado a caminar por un lugar descrito así “a la derecha el camino; a la izquierda, una montaña pedregosa, casi vertical, escueta y plomiza de tono” (Pardo Bazán, 1990, II: 236), por tanto, muy peligroso. Y debido a esto, en el día de Nochebuena, día que nace Cristo —ergo, fecha señalada por el cristianismo para rendir un culto destacado a la religión y a sus mandamientos—, Dios castiga al jinete con la muerte; “Remedaba aún los desatentados pasos del ciego, que tropezaba y gemía” (Pardo Bazán, 1990, II: 240). Se utiliza, en el texto, un vocabulario sobradamente relacionado con la ley.

Así, Mauricio, el culpable, es descrito como un criminal. “Picó al caballo y se escapó como un criminal que huye de la justicia. Sí, como un criminal. Así definió su conducta él mismo” (Pardo Bazán, 1990, II: 239). Lo que le sucede como castigo se ve como la resolución de un juicio, “cerró los ojos aceptando el juicio de la Providencia...” (Pardo Bazán, 1990, II: 240).

En *Tiempo de ánimas* se hace alusión a un crimen, porque Simón —hombre rico debido a que saquea el dinero a las víctimas de los naufragios— deja morir voluntariamente a uno de los náufragos, ya que quiere huir —y, por tanto, asesina a un infortunado— si uno de los cadáveres está vivo. Así, “el primer impulso de Simón fue huir [...] «Puede estar vivo»” (Pardo Bazán, 1990: I, 437). Aparentemente, el Tío Gaviota cumple con todos los preceptos estipulados de la justicia legal,

Aparte de su equívoca profesión de pescador de despojos, no daba Simón pretexto a las murmuraciones de la aldea. Puntual en el pago del canon de la renta de su vivienda, foro nuestro, servicial y respetuoso con los señores, moro de paz con sus iguales, demostraba además una devoción extraordinaria. (Pardo Bazán, 1990: I, 436).

Pero su comportamiento vil y castigable hace actuar a la justicia vindicativa, denominada en este cuento “eterna Justicia” porque parece que parte de Dios. Cuando está desvalijando a un fallecido, éste le da una bofetada —según explicaciones médicas, puede que se deba a una manipulación muscular—. Por este suceso, a causa del susto que le ha dado, Simón muere —después de confesado y arrepentido, “se había confesado con muchas lágrimas y ejemplar arrepentimiento” (Pardo Bazán, 1990: I, 437)—. Aquí la justicia legal no había podido saber lo que hacía el criminal, pero el suceso no puede quedar impune para la “eterna Justicia”, que todo lo castiga en bastantes cuentos de doña Emilia Pardo Bazán. Hay otras referencias a la justicia a lo largo del relato, porque el campo semántico del mismo está plagado de referencias legislativas. Así, “ya se creían inmóviles hasta el solemne día del Juicio” (Pardo Bazán, 1990: I, 436), o “¿Quién mueve el brazo de un difunto para abofetear a un criminal empedernido sino esa misma fuerza que alza en el mar la ola y agrupa en el cielo las nubes: la fuerza de la eterna Justicia?” (Pardo Bazán, 1990: I, 437). En esta última cita se ve claramente que el vocabulario utilizado es judicial, Simón es calificado de *criminal*, y quien lo juzga es la propia *justicia*. Asimismo, ya el nombre de Simón indica una acción ilegal, porque el término “simonía”, —que proviene de Simón el Mago, que en el siglo I quiso comprarle el poder de hacer milagros a los Apóstoles—, es definido como la compraventa de cosas espirituales o de cargos eclesiásticos.

Por tanto, se ve que en estos cuentos la justicia vindicativa, que generalmente viene dada de la mano de Dios, es infalible y omnipotente —hay que recordar que la autora coruñesa era católica practicante—. No se equivoca al castigar, de una forma u otra, al culpable. Por el contrario, en los cuentos de *Dios castiga* o *Las dos vengadoras* ya se esboza que la justicia legal —dada por la mano del hombre— es corrupta y puede equivocarse. Los cuentos que realmente mostrarán esta última idea son *El indulto*, *La cana* y *Así y todo...*

En *El indulto* la justicia legal falla por partida doble. Y es que primero, el hombre, asesino de su suegra por un puñado de monedas, debería haber sido

condenado a cadena perpetua —según la opinión de algún personaje, como una vecina—, pero obtiene una pena pequeña en comparación a lo horrendo de su crimen, sólo veinte años. Y en segundo lugar, un criminal así no debería de haber obtenido el indulto. Aparte de no saber castigar adecuadamente el delito de asesinato en este caso, la ley hace involuntariamente desdichada a una buena mujer, por lo que se ve que la jurisprudencia es así todavía más falible.

No creería de seguro el rey, cuando vestido de capitán general y con el pecho cargado de condecoraciones, daba la mano ante el ara a una princesa, que aquel acto solemne costaba amarguras sin cuenta a una pobre asistenta, en lejana capital de provincia (Pardo Bazán, 1990: I, 123).

De hecho, al principio, Antonia posee una confianza en la justicia legal que se va desmoronando a lo largo de la historia. Así, comienza diciendo que

Algunas veces, figurábasele a Antonia que [...] aquella ley, que al cabo supo castigar el primer crimen sabría prevenir el segundo. ¡La ley! Esa entidad moral, de la cual se formaba Antonia un concepto misterioso y confuso, era sin duda fuerza terrible, pero protectora mano de hierro que la sostendría al borde del abismo. Así es que a sus ilimitados temores se unía una confianza indefinible (Pardo Bazán, 1990: I, 123).

O también “había Gobierno, gracias a Dios, y Audiencia y serenos; se podía acudir a los celadores, al alcalde” (Pardo Bazán, 1990: I, 123).

Sin embargo, poco a poco la asistenta se percata de que la ley no funciona tan bien como debería. Así, “se oían exclamaciones de horror, ¡La ley, en vez de protegerla, obligaba a la hija de la víctima a vivir bajo el mismo techo, maritalmente con el asesino!”. O “¡Qué leyes, divino Señor de los cielos! ¡Así los bribones que las hacen las aguantaran! —clamaba indignado el coro”. E incluso se comienza a ver que la ley protege sistemáticamente al más fuerte, “todas dejaron caer los brazos con desaliento: los pleitos no se acaban nunca, y peor aún si se acaban, porque los perdía siempre el inocente y el pobre” (Pardo Bazán, 1990: I, 124).

Esta idea del débil aplastado por la justicia se halla en otro cuento, *La capitana*. No está incluido aquí porque no trata de asesinatos, sino de robos, pero conviene mencionarlo para ilustrar este punto del trabajo. Así, en este cuento, la ley no castiga a los ladrones comandados por Pepona —que roban a los pobres—, porque les teme; “La *justicia* era favorable a Pepona, que llevaba cordiales relaciones con oidores, fiscales y procuradores”. (Pardo Bazán, 1990: II, 344).

En *La cana*, la justicia muestra su tendencia a la equivocación, porque arrestan al sobrino de la víctima, que es inocente, y no al culpable, al amigo de éste. Aunque todo se resuelve después favorablemente para el inocente, la justicia social —el criterio de vecinos y conocidos— realiza un juicio paralelo y juzgan incorrectamente al inocente, por lo que muchos todavía lo creen culpable. “No falta, aun hoy, quien diga que el asunto fue turbio, que yo entregué tal vez a mi cómplice” (Pardo Bazán, 1990: I, 129). Por tanto, el juicio humano es, en muchas ocasiones, erróneo.

En el cuento titulado *Así y todo...* un tertuliano narra la historia de un marido al que el amante de su mujer le ha quitado la vida. Al enamorado —que resulta haber sido amigo personal del que está contando el caso— lo condenan

a la pena de muerte. Ramiro, el sentenciado, antes era un joven noble y expansivo, pero desde que se enamoró de aquella mujer casada se volvió una persona huraña y su carácter cambió hasta tal punto que fue capaz de cometer un asesinato. En el juicio, Ramiro encubre a su amante y ella miente con una facilidad pasmosa para librarse de la sentencia. En las vísperas a la ejecución de la pena, Ramiro, que así se llama el reo, se confiesa con su amigo y le explica que su amante fue la autora mental del crimen, así como su cómplice. “Nos entendíamos perfectamente; formábamos planes de retirarnos al campo después, y hasta (mira que detalle) ella se compró un traje negro, diciendo que «eso siempre sirve»” (Pardo Bazán, 1990: I, 280). Y que, además, él estaba enajenado mentalmente —por tanto, son circunstancias eximentes—. “Me parece que quien cometió esa acción villana no fue Ramiro Quesada, sino otra persona, un hombre distinto de mí” (Pardo Bazán, 1990, I: 280). Cinco años después del suceso, el amigo cuenta que volvió a M**** para averiguar sobre la viuda y supo que estaba tranquilamente casada.

Entonces, éste es otro caso claro de que la justicia legal falla, porque aparte de que él no era un culpable tan claro, ella también debería ser condenada —era perfectamente consciente de estar cometiendo un delito, por lo tanto sería coautora—, no pueden dejarla llevar una vida inocente e impune. Es otro de los casos en los que la justicia legal no actúa con el suficiente rigor —fundamentalmente rigor moral, porque aunque no es la autora material del crimen, sí es la que ha planeado todo—.

En resumen, por medio de los ejemplos proporcionados puede llegar a pensarse que en los cuentos hay una fe mayor en la justicia vindicativa —que generalmente viene dada de la mano de Dios u otro ente abstracto con la misma capacidad punitiva, como la Vida...— que en la justicia legal, porque ésta última tiene tendencia a equivocarse. El hombre falla a la hora de impartir justicia, bien en el Tribunal o bien mediante su opinión, como en *La cana*. Parece que existe un conflicto entre los principios éticos y morales incumplidos y los cánones legales vigentes, que no saben castigarlos. Y es que como dice Colmeiro

Pardo Bazán desplaza la problemática moral del terreno de la lógica formal (justicia humana) al terreno de la lógica psicológica (justicia natural) haciendo un replanteamiento moral con voz propia y marcadamente diferente a la de la sociedad de la época (Colmeiro, 1994:109).

BIBLIOGRAFÍA

- COLMEIRO, José F. (1994): *La novela policiaca española, teoría e historia crítica*, Barcelona, Antrophos.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1990): *Cuentos completos*, ed. J. Paredes Núñez, tomos I-VI, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa.
- , (1999): *Obras Completas de Emilia Pardo Bazán*, ed. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro.
- PAREDES NUÑEZ, Juan (1979): *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada.

UN ACERCAMIENTO AL EPISTOLARIO ENTRE CAMILO JOSÉ CELA Y AMÉRICO CASTRO

Ana M^a Lago Arenas
Universidade de Vigo

1. Contextualización

Cuando el desarrollo tecnológico de las sociedades industrializadas parece haber copado el complicado mundo de las comunicaciones, todavía hay quien, como nosotros, vuelve la mirada atrás e intenta un acercamiento al mundo epistolar, universo que durante siglos fue cultivado por los hombres más instruidos pero cuyos frutos, en la actualidad, se almacenan en cajas y archivos de bibliotecas privadas y fundaciones a la espera de que curiosos o investigadores sientan interés por desempolvarlos y estudiarlos.

El propósito de esta reflexión es establecer una primera toma de contacto con la correspondencia mantenida entre el escritor gallego Camilo José Cela y el historiador Américo Castro, nacido en Brasil pero de padres españoles y que siempre se sintió como tal.

El epistolario, además de cumplir la función primaria de entablar la comunicación entre dos personas que no comparten el mismo espacio físico, permite inferir dos fuentes de conocimiento, una directa y otra indirecta. La primera es aquella de la que se nutren los propios interesados, es decir, remitente y destinatario. La segunda, por su parte, es aquella de la que se valen quienes, transcurrido el tiempo, se acercan a esas cartas con la intención cognitiva de aprehender de ellas todo ese universo vital, profesional, etc. que sus protagonistas compartieron.

Tanto la trayectoria vital de Camilo José Cela como la de Américo Castro están marcadas por la relevancia que en ellas desempeñó la actividad de escribir cartas. El director de la Fundación Camilo José Cela —donde se conserva el epistolario—, Tomás Cavanna Benet (2002), estimaba, pocos días después de la muerte del novelista, en unos 90.000 los textos epistolares conservados en la Institución, los cuales estaban dirigidos a unas 9.000 personas, entre las que se dan cita figuras de los más variados ámbitos de la vida pública nacional e internacional. Por otra parte, también hay constancia de las comunicaciones mantenidas entre Américo Castro y nombres relevantes del panorama español como Juan Goytisolo, Rafael Lapesa, Benjamín Jarnés, entre otros.

2. Descripción del epistolario

Una somera aproximación al corpus de las cartas intercambiadas, compuesto por un total de 302, permite reconocer el carácter misceláneo de esta colección de textos, en la que se dan cabida cartas personales, cartas de corte profesional o referentes a asuntos económico-editoriales, postales navideñas y vacacionales, telegramas e incluso los textos de algunos artículos que uno y otro autor entrecruzaron y que no llegaron a editarse.

El primer contacto epistolar data del 24 de mayo de 1956. En él, Camilo José Cela invita a Américo Castro a colaborar con una publicación inédita en las páginas de la revista que el escritor gallego dirige: *Papeles de Son Armadans*¹. Esta relación se extiende hasta 1971, año de la última carta de don Américo, pero no del epistolario. Como luego se verá, la amistad que había germinado en la década de los 50 y que había ido creciendo y afianzándose durante casi veinte años se extiende no sólo a los dos escritores, sino también a las mujeres de ambos: doña María Rosario Conde, esposa de don Camilo y doña Carmen Medinaveitia, de don Américo, así como también a los hijos de ambos, don Camilo José Cela Conde y doña Carmen Castro, respectivamente. Ello motivó que las últimas comunicaciones fueran intercambiadas entre Camilo José Cela y la hija de su ya difunto amigo. En ellas, Carmen Castro le comunicaba su deseo de preparar la edición de unas obras completas de su padre, para cuya empresa solicitaba el consejo y la dirección de una de las personas que, a su juicio, mejor habían conocido y comprendido la labor de su progenitor.

En el período de años que quedan encuadrados entre 1956 y 1971 se reparten, por lo tanto, los envíos epistolares. Una vez analizados el número de intercambios por año, se puede concluir que la mayor o menor correspondencia coincide con momentos de mayor o menor trato personal entre los dos hombres. De esta manera, se ha procedido a señalar dos grandes épocas en la relación:

a) Un primer período, de aproximadamente unos 10 años, comprendería desde 1956 hasta 1967, dentro del cual pueden a su vez distinguirse dos intervalos: de mayo de 1956 hasta la primavera de 1957 y desde el verano de ese mismo año hasta 1967.

Desde el punto de vista de la estilística formal del texto, la sistematización de los indicadores afectivos y amistosos explícitos, durante el primer año del intercambio epistolar, parecen doblarse a una necesidad, por

¹ *Papeles de Son Armadans*, bajo la atenta dirección de Camilo José Cela, ve la luz por primera vez en el mes de abril de 1956, momento a partir del cual se difunde mensualmente hasta que, en marzo de 1979, se publica el que sería su último número. Se trata de una gaceta de naturaleza cultural que pretendía servir de cauce a la expresión literaria, crítica e intelectual en un momento sociopolítico en el que la censura franquista restringía y limitaba el acceso al público general de algunas voces de la cultura española. *Papeles de Son Armadans*, al igual que otras revistas de la época como *Ínsula*, se comprometieron con la cultura española albergando escritos de autores exiliados o que no eran del todo bien vistos en la península por las autoridades dirigentes. Camilo José Cela, en las páginas prologales al primer número, define el talante de la publicación en los siguientes términos: "No es, no quiere ser, una revista de combate, sino más bien todo lo contrario, una tímida y quizás orgullosa revista de literatura y pensamiento, términos tan manidos como poco eficaces"(Cela, 1956: 5-6).

parte de ambos interlocutores, de mostrarse conocedores de la preceptiva de la retórica clásica, dado que los discursos de uno y otro recogen buena parte de los formulismos que aquella imponía al *ars dictandi*.

La primavera de 1957 sirve de telón de fondo al primer encuentro físico entre los dos escritores. La estancia de Castro en las tierras mallorquinas en las que vivía Cela supone un antes y un después en la relación. Desde ese momento, las líneas dedicadas a la rememoración de los buenos ratos pasados juntos cobran un protagonismo significativo. Si bien podría considerarse como una mera expresión de agradecimiento cortés —por parte de don Américo— de la hospitalidad recibida, lo cierto es que la evocación de las conversaciones mantenidas, de los parajes visitados, de las personas conocidas y los momentos compartidos se convierten, en ocasiones, en una intensa expresión de subjetivismo intimista que roza la naturaleza confesional de un diálogo privado entre amigos, definido por María Nieves Muñoz Martín (1994: 13) como un *loqui cum amico*.

Es este intervalo en el que se observan las cotas más elevadas de frecuencia en los intercambios. Sirva de ejemplo que, en más de una ocasión, se puede rastrear la escritura, en un mismo día, de dos o incluso tres cartas. Los textos que se enmarcan en este lapso son de lo más variados e incluyen aquellos que ofrecen un mayor interés desde el punto de vista crítico-literario.

La principal diferencia que puede reseñarse entre estas cartas y las precedentes reside en un mayor grado de confianza entre ellos, lo cual se traduce, en la práctica, en un aumento notable del número de comentarios que Américo Castro emite sobre la obra de su amigo.

b) Un segundo período integraría los años restantes, es decir, de 1968 a 1971. Las comunicaciones establecidas en este espacio de tiempo, que constituyen un total de 18 envíos, se reducen, prácticamente, a felicitaciones navideñas, postales y cartas que muestran interés por saber como se encuentran las familias. El descenso de la correspondencia se explica, en buena medida, por las circunstancias vitales de los escritores. Don Américo es ya un hombre mayor que si bien continuó trabajando hasta los últimos días, la edad y la muerte de su esposa en 1970 habían ido minando considerablemente sus fuerzas.

Varias son las motivaciones que pudieron originar la correspondencia entre Castro y Cela. Por un lado, cabría señalar la admiración que el por aquel entonces joven escritor gallego demuestra por las ideas de un ya consagrado historiador y conocedor de la cultura hispánica. Este respeto se refleja en la intención de Cela de poner las páginas de *Papeles de Son Armadans* al servicio de su interlocutor. Por otro lado, don Américo, ante la invitación de don Camilo de publicar un artículo en su revista, veía resuelto uno de los problemas que tanto le agobiaban y sobre los que tantas veces reflexionó: las trabas con las que se enfrentaba cuando pretendía dar a conocer sus textos en España. En este sentido conviene recordar que tras el estallido de la guerra civil, Américo Castro se vio obligado a continuar su labor —académica e investigadora— desde el exilio del continente americano. Todo ello supuso que, lo que en un

principio podía definirse como una clara relación literario–editorial, fuese evolucionando, con el tiempo, en una férrea amistad de la que ambos autores hablaron siempre con orgullo.

3. Las cartas de Américo Castro

Una vez consideradas las circunstancias que rodean este legado epistolar, es el momento de adentrarse en el contenido de las cartas que lo constituyen. Para ello se procederá a una primera reflexión sobre el contenido de los textos castrianos para, a continuación, detenernos en el pensamiento de Camilo José Cela.

En los textos de Américo Castro —más numerosos y extensos— se conjugan el trasfondo privado relativo a su persona, con reflexiones de índole más general acerca del modo de sentir y proceder de los españoles. Dada la naturaleza miscelánea de la materia tratada, se ha optado por estructurarla distinguiendo dos grandes ejes temáticos: el primero recoge una visión general de la España que a don Américo le ha tocado vivir, el segundo incorpora todas aquellas inquietudes crítico–literarias que le sugieren tanto las obras de su interlocutor como de otros grandes nombres de la literatura universal: Cervantes, Lope de Vega, Fernando de Rojas junto a Joyce o Proust entre otros. En esta exposición nos limitaremos, por motivos de espacio y tiempo, a recoger algunas de las divagaciones que tengan como objeto la figura de don Camilo.

Tras la guerra fratricida de 1936, el exilio se impuso en la vida de Américo Castro. La huella que esta marcha forzada imprimió en su pensamiento se traduce en un cambio radical en su visión de España (Lapesa, 1987:129). Pese a que han transcurrido casi una veintena de años cuando comienza la correspondencia con Camilo José Cela, las secuelas y la impronta que dichos acontecimientos marcaron en su devenir vital han dejado una estela que se percibe con nitidez en buena parte de las cartas.

Desde los primeros intercambios, Castro se dedica a analizar el panorama intelectual español, dentro del cual diferencia una serie de grupos: en primer lugar sitúa a quienes sin ninguna pretensión científica se limitan a organizar encuentros y tertulias con el único objetivo de crear enfrentamientos y avivar polémicas entre los concurrentes; en segundo lugar critica a quienes pretender imponer sus ideologías a cualquier precio valiéndose de la incapacidad del pueblo llano de valorar o juzgar la validez de sus postulados. Este tipo de referencias suelen estar dirigidas contra los miembros del Opus Dei o los marxistas, por poner un ejemplo. En tercer lugar, critica a los pensadores amilanados que no escriben sino lo que los dirigentes académicos aceptan como válido, doblegando su libertad investigadora a la búsqueda del beneplácito fácil y el ascenso profesional.

Conviene recordar que tras la publicación de la obra *España en su historia. Cristianos, moros y judíos* (Castro, 1948) se desata una encendida polémica entre quienes reconocen las novedades introducidas por don Américo y aquellos que se niegan a conferir a los moros y a los judíos la primacía que les

había otorgado la tesis castriana. Este clima de enfrentamiento posibilita una mejor comprensión de la insistencia de Castro de mostrarse siempre a la defensiva contra los intelectuales españoles. De hecho, se ha aformado que los mejores escritos castrianos surgieron motivados por las iras de sus más acérrimos detractores (Malagón, 1976: 257-258).

Uno de los motivos más recurrentes en sus cartas tiene que ver con las constantes quejas que el historiador expone respecto a la falta de estudios que demuestren una correcta comprensión de su obra. Castro insiste en que en torno a su libro sólo circulan defensas apasionadas de una visión heterodoxa y tradicionalista de la historia, al tiempo que se queja de que sólo se le cita para atacarle y vituperarle, del mismo modo que se lamenta de la escasez e incluso ausencia de posturas que demuestren la validez de alguna de las tesis defendidas por él. Don Américo culpa de esta situación a las revistas de difusión cultural del país. Las acusa de regirse por determinadas maniobras políticas que nada tienen que ver con sus líneas editoriales.

Don Camilo, que con frecuencia se hace eco de la desazón de su amigo, suele mostrar su indignación ante el proceder de los enemigos de Castro.

Los diferentes flancos desde los que Castro se siente atacado le llevan a sumirse en un estado de desorientación existencial dentro del cual experimenta la sensación de no pertenecer a ninguna casta, de no haber logrado enraizar sus principios para lograr encajar plenamente en ningún sector de la sociedad dado que, según él, los judíos le rechazan porque no aceptan el alto valor histórico que le atribuye a los conversos; para éstos, es un traidor y los católicos le consideran una especie de traidor que atenta, con su pluma, contra los pilares de la visión tradicionalista de la historia. Don Américo hace partícipe con frecuencia a Cela de este azoramiento interior con la esperanza de que éste le proporcione algún tipo de consuelo que le haga emerger de ese pesimismo en el que vive sumido.

La preocupación por el presente y el futuro de España se hace patente en las reflexiones sobre la cúpula dirigente del país. Según don Américo, el poder, o mejor dicho, la facultad de dirigir, reside en manos de una elite intelectual que no responde a las expectativas que sobre ella se han proyectado, por lo que se convierte en un colectivo incapaz de despertar en el pueblo el espíritu crítico que le permita alcanzar como ha sucedido en otras naciones europeas².

Por otro lado, Américo Castro aprovecha la oportunidad que le brindan las cartas para regalar su particular visión acerca de la interrelación que se establece en la comunicación literaria entre el escritor y el receptor de la obra o entre el autor y el lector de la misma.

² Américo Castro se instala en el grupo de intelectuales que configuraron la Generación del 14, dirigidos por Ortega y Gasset y entre cuyos postulados fundamentales pueden citarse la preocupación coyuntural por España, la cual, según este grupo, atraviesa un momento de flaqueza y debilidad cuya solución pasa por una apertura a las corrientes de pensamiento europeas. Véase Sotelo Vázquez (1985: 29-50) y Marichal (1984: 178-188).

Dos son las grandes aproximaciones teóricas que se deducen de sus escritos. La primera de ellas consiste en una clasificación de los tipos de “creadores–inventores literarios”. Los criterios por los que se rige tal estructuración son, por una parte, de carácter temporal, es decir, responden a la cuestión de cuándo fueron publicadas con respecto a la producción total y, por otra parte, de carácter cuantitativo.

En el primer caso agrupa a aquellos autores cuya evolución perfila una proyección estática o descendente en su actividad creativa, puesto que alcanzan la cima de su éxito en el inicio de su singladura literaria. Ejemplifica este grupo analizando a Fernando de Rojas o Rimbaud. Frente a ellos, enmarca a los escritores cuyo itinerario se caracteriza por una línea evolutiva progresiva que culmina con la obra cumbre por la cual desean ser recordados, entre cuya nómina sitúa a Lope de Vega o Miguel de Cervantes.

La segunda reflexión teórica surge promovida por su intento por lograr que Camilo José Cela modifique el estilo de algunos de sus libros. Castro recurre, para ello, al esbozo de una clasificación de los tipos de lectores con los que enfrenta un escritor, tipología que emplea como arma para tratar de manipular la expresión celiana.

Don Américo concibe lo escritor por el autor como reflejo de sus inquietudes más personales, como una apertura de sí mismo que posibilita al lector un conocimiento exhaustivo de su personalidad, con todos los peligros que esto conlleva, tales como la incomprensión o mala interpretación de las intencionales autoriales implícitas en cada texto.

Partiendo de esta premisa, determina dos tipos de lectores: quienes ven al escritor como el artífice necesario para que un conjunto informe de palabras cobre forma artística, sin atribuirle más relevancia que la de intermediario entre la materia lingüística y el público; y quienes conciben la obra literaria como el vehículo empleado por su autor para dar a conocer su pensamiento y, por lo tanto, para transmitir un mensaje concreto y diferente en cada caso. La obra se percibe pues, como reflejo del alma de su compositor.

Según Castro, a Cela le convendría encaminar sus escritos a este último tipo de público, al cual debería tener en mayor consideración que a aquél que no busca en sus libros más que la mera satisfacción de una lectura atractiva y divertida por la presencia de voces y registros demasiado coloquiales.

A esta reflexión subyace la invitación a abandonar ese estilo prostibulario —al que don Camilo tiende en sus obras de mediado de los 60— dominado por personajes marginales, palabras malsonantes y temática de burdeles. El objetivo que don Américo persigue de forma encarecida es que el novelista retome una línea aparentemente desterrada y vuelva a ofrecer títulos parangonables en valía a *La familia de Pascual Duarte* (1942), *La Colmena* (1951) o libros de viaje como *Viaje a la Alcarria* (1945) o *Primer viaje andaluz* (1959), de los que se define como gran admirador.

4. Las cartas de Camilo José Cela

Si bien el epistolario se compone de las cartas de Castro y Cela, conviene indicar que los textos de este último se caracterizan por una mayor brevedad y concisión. La mayor parte de los pasajes que ilustran el sentir de Cela respecto de la realidad social, política o intelectual española deben entenderse como réplicas a los asuntos planteados, con frecuencia, por su interlocutor.

Los asuntos abordados por don Camilo pueden agruparse en torno a tres núcleos temáticos:

- a) Su visión de España
- b) La defensa de la obra de Américo Castro
- c) Proyectos literarios del escritor

En cuanto a la imagen de España que se brinda en las cartas, es posible señalar bastantes concomitancias con la manifestada por Castro. Ambos coinciden en el que futuro del país pasa necesariamente por un avivamiento de las conciencias de los españoles. Su aportación a favor del progreso lo lleva a cabo desde las páginas de *Papeles de Son Armadans*. Para Cela, la lucha por reencontrar el esplendor cultural del país requiere el esfuerzo intelectual de los jóvenes —de edad y de espíritu, entre los que incluye al historiador— que se sientan con ganas de recoger el testigo legado por las generaciones precedentes.

En este ambiente, no duda en manifestarse como ferviente seguidor de las ideas de don Américo, a través de una expresión que se materializa a través de cada una de sus cartas pero también en diversos artículos que publica en la revista que dirige o insertos en alguno de sus volúmenes misceláneos³.

Las inquietudes, las dudas y los proyectos que iban acumulándose sobre la mesa del novelista son muchas veces consultados con Castro. Un ejemplo lo encontramos en la intención de editar una nueva revista, *El Huevo de Juanelo*, que, sin embargo, nunca llegó a ver la luz, o en el relato de la génesis y primeros pasos de la editorial Alfaguara, empresa inspirada y supervisada por Cela.

5. Conclusiones

Sin duda, ha resultado pretencioso tratar de condensar en diez páginas las razones que pudieron mover a estas dos figuras a entablar una relación epistolar durante más de una década, a dibujar las circunstancias sociopolíticas que constituyeron el escenario de tal relación, a apuntar de forma coherente los temas sobre los que platicaron.

³ Los principales artículos que Cela dedica a Américo Castro son los siguientes: "El viejo profesor", "En los ochenta años de Américo Castro", "Américo Castro". Junto a ellos, el historiador escribió, en homenaje a don Camilo: "Algo sobre el «nihilismo» creador de Camilo José Cela".

Los objetivos que se perseguían con esta reflexión no han sido nunca las de ofrecer una análisis exhaustivo de las cartas, sino despertar la curiosidad de los lectores por el universo epistolar que, en el caso que nos ocupa, debe ser entendido como un auténtico testimonio y un valioso retrato de la percepción que Cela y Castro tuvieron de los años la España de los 60. Testimonios sinceros que tal vez no hubiesen experimentado una buena acogida si se hubiesen difundido en el momento de su redacción y que incluso hoy deben superar multitud de trabas para ser conocidos, razón por la cual en esta comunicación no se han podido brindar pasajes textuales de las cartas que, esperamos, puedan algún día salir a la luz.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER y Rosa NAVARRO (2002): "El siglo XX. Años de cambio: entre 1960 y la muerte de Franco", en *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 648-661.
- CASTRO, Américo, (2002): "Algo sobre el «nihilismo» creador de Camilo José Cela", en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960, reeditado como "Algo sobre el «nihilismo» creador de Camilo José Cela [1960]", en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, ed. de Herederos de Américo Castro, Madrid, Trotta, pp. 669-702.
- CELA, Camilo José (1956): "Algunas inevitables palabras" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, 1, pp. 5-6.
- , (1957): "El viejo profesor", en *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, septiembre, pp. 115-117.
- , (1969): "En los ochenta años de Américo Castro", en *Al servicio de algo*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, pp. 303-305.
- (1972): "Américo Castro", en *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, agosto, pp. 115-117.
- DURÁN, Manuel (1988): "Américo Castro and the Contemporary Spanish Novel", en Ronald Surtz, Jaime Ferrán y Daniel P. Testa, dirs., *Américo Castro: The Impact of His Thoughts: Essays to Mark the Centenary of His Birth*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 249-257.
- J. R. M. (2002): "Cela deja una novela inacabada y abundante material epistolar", *El País*, 17 enero, <<http://www.elpais.es>>, [Consulta: 7-3-2005].
- LAPESA, Rafael (1987): "Semblanza de Américo Castro" en *Homenaje a Américo Castro*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 121-134.
- MALAGÓN, Javier (1979): "Los historiadores y la Historia en el exilio", en J. L. Abellán, dir., *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, vol. 5, pp. 245-353.

MARICHAL, Juan (1984): *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza.

MUÑOZ MARTÍN, María Nieves (1994): *La estructura de la carta en Cicerón*, Madrid, Ediciones Clásicas S.A.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1985): "Américo Castro y la Generación del 14", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 426, pp. 29-50.

SOBRE EL GÉNERO DE *RETRATO DE UN DESCONOCIDO*, DE CIPRIANO DE RIVAS CHERIF

Antonio Martín Ezpeleta
Universidad de Zaragoza

Retrato de un desconocido, de Cipriano de Rivas Cherif, se publicó por primera vez en el exilio mexicano, en 1961. La agotada edición de Enrique de Rivas Ibáñez, el hijo del autor, publicada en 1979¹, contiene un mayor número de páginas que la de 1961, expurgada por imposición editorial². Por la misma razón se incluyó también como subtítulo *Vida de Manuel Azaña*, que revela de antemano qué nombre se esconde detrás de ese desconocido al que hace mención el título, nombre que Rivas Cherif, por cierto, sólo escribe una vez en la obra, cuando se detalla la inscripción de la lápida del protagonista de *Retrato de un desconocido*³. Esto, a juicio de Rivas Ibáñez, podría responder a un doble motivo: destacar el hecho de que era tan sólo conocido como figura política, y el deseo de adecuarse “irónicamente a la práctica obligada de aquellos años en que el nombre de Azaña estaba prohibido, si no era para vilipendiarlo” (p. 11).

Cipriano de Rivas Cherif conoció a Manuel Azaña en el *Ateneo* de Madrid en 1914, y con él participó desde entonces en diversas actividades literarias, como la fundación de la revista *La Pluma* y la colaboración en el semanario *España*. En 1936, Rivas Cherif, tras abandonar la compañía de Margarita Xirgu, se puso a las órdenes del gobierno de la Segunda República, que, con Azaña ya presidente —cuñado suyo desde 1929 por su matrimonio con Dolores de Rivas Cherif—, se enfrentó al alzamiento militar con el que se inició la guerra.

¹ (Rivas, 1979). Todas las referencias a esta edición, bien del texto principal, bien de la introducción de Rivas Ibáñez, se citan a pie de texto seguidas de la(s) página(s) precedida(s) de la abreviación p. o pp. según corresponda.

² Enrique Rivas Ibáñez, ofrece en su introducción la descripción del proceso de redacción de la obra en la cárcel (pp. 9-10, 12 y 16).

³ Esta es la descripción de la lápida:

“Simplemente una lápida de piedra con dos cipreses a su cabecera, y en la piedra una cruz de bronce sobre la inscripción:

MANUEL AZAÑA
1880-1940

«Dime —dice mi hermana [la viuda de Manuel Azana, Dolores de Rivas Cherif] en su carta de entonces— que no he hecho mal.»

Has hecho bien.

Él ya tiene lo que *quería: Su paz*’ (pp. 510-511).

Para nombrarlo se utilizan diversas formas: “el Secretario del Ateneo” (p. 26), “mi amigo” (p. 50), “mi compañero” (p. 58), “mi cuñado” (p. 173), “el expresidente” (p. 287), “el presidente de la República” (p. 378)...

Exiliado en Francia desde 1939, Rivas Cherif fue apresado en 1940 por la policía franquista y la Gestapo alemana⁴. Conmutada su sentencia de muerte por la de treinta años de reclusión, transcurrió seis en prisión, donde escribió *Retrato de un desconocido*, libro vertebrado por la biografía de Manuel Azaña, que, además de ser una presentación histórica y literaria de la vida del segundo presidente de la Segunda República, constituye una recreación viva y apasionada del ambiente cultural y político español desde 1915 hasta el final de la guerra civil.

En *Retrato de un desconocido*, se reconocen dos grandes núcleos temáticos: la reflexión política del relevante momento histórico en el que transcurre la vida de Manuel Azaña, y los avatares de la vida privada de este, ligados siempre al momento sociocultural del momento. En este segundo núcleo temático podríamos subrayar, por ejemplo, la atención que se presta a la literatura del momento y, sobre todo, la que cobra la política española de las primeras décadas del siglo XX.

Respecto a la literatura, destaca la revisión de la labor literaria de Manuel Azaña. Se trata de aproximaciones que siempre van hilvanadas según la peripecia biográfica de Azaña y que suelen aportar información de primera mano. Así, por ejemplo, encontramos relatado el proceso de redacción de la novela de aprendizaje de Azaña *El jardín de los frailes* —publicada en 1927, aunque seriada primero en *La Pluma* entre septiembre de 1921 y junio de 1922—, que contiene una acerba crítica al sistema educativo agustino; o también hallamos datos de cómo se escribieron los ambiciosos estudios de Azaña sobre el *Quijote*, la vida y obra de Juan Valera, etcétera.

Desde luego, también aparecen referidas otras obras que no son de Azaña. Autores como Unamuno, Pío Baroja y todo el plantel de escritores que frecuentaban el *Ateneo* de Madrid, del que fuera secretario Azaña, desfilan por las páginas de *Retrato de un desconocido*, casi dramatizando un momento tan intenso de las letras de España. Cuestiones todas ellas que, evidentemente, merecerían más atención, pero que se apartan del tema de este trabajo. Analicemos ahora el segundo núcleo temático que avanzábamos: la política; a la vez que especulamos sobre la adscripción de *Retrato de un desconocido* al género de la crónica política⁵, que, como ya anticipamos, frente a la biografía, no es el género predominante.

La relación de sucesos políticos de la segunda y tercera década del siglo XX español, así como el análisis que de estos se lleva a cabo, podrían invitar a que se considerara *Retrato de un desconocido* como un ensayo político o, más concretamente, una crónica de la política española en general y, particularmente, del papel desempeñado por Azaña en la Segunda República —y, aunque mucho menos importante, también del papel de Rivas Cherif. No se

⁴ Rivas Cherif explica el suceso en su *Retrato de un desconocido* (pp. 496-498). Véase Rivas (1984: 25) donde, a propósito del sorprendente descubrimiento de varios legajos de Manuel Azaña, describe este suceso, que, junto a su padre, vivió también en primera persona.

⁵ Rivas Cherif redactó varias crónicas periodísticas sobre política en *El Heraldo*, como señala Rivas Ibáñez (p. 16), quien, por su parte, suele referirse a la obra como crónica política (p. 18).

trata tan sólo del telón de fondo de un momento histórico, sino que la política, en cierto modo, se puede considerar como el desencadenante de buena parte de la obra. Y esto es así porque en *Retrato de un desconocido* trasciende la mera descripción de determinados sucesos políticos en el momento en que tienen lugar. Son frecuentes, además, excursos sobre muchos de estos sucesos, que normalmente arrancan desde las raíces de los problemas en la historia de España. El problema catalán —sobre el que tanto reflexionó Azaña—, las desavenencias en el partido político Frente Popular, el suceso de Casas Viejas, la anarquía o el mismo desarrollo de la Guerra Civil son algunos ejemplos espigados.

Teniendo en cuenta este contenido analítico, bien como glosa de determinados sucesos políticos, bien como presentación de idearios republicanos, no sería del todo descabellado, pues, plantear la posibilidad de leer *Retrato de un desconocido* como un ensayo político consistente en el análisis e interpretación de un momento histórico de la política española fundamental. *Retrato de un desconocido* se aproxima a la idea que tenemos de ensayo, es decir, aquel escrito ordenado por pensamientos del autor sobre un tema, en este caso predominantemente político, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia, favoreciendo también el enjuiciamiento abierto, donde el punto de vista del autor es el eje medular.

Otro aspecto —en el que no vamos a insistir— es aquel que nos lleva a reconocer cierta reivindicación de la figura platónica del político, ejemplificada y encarnada en Manuel Azaña, referente político indiscutible, que representa la figura arquetípica del político ideal: ético, cauto, excelente orador... A la luz de esta idea, además, la vertiente ensayística de Azaña supondría otra cualidad del político. Todo esto no podemos por menos de relacionarlo con la obra *El Político*, de Gracián, en la que el jesuita aragonés ofrece una lectura ejemplar de la vida de Fernando “el Católico”, que, claro, dicho sea de paso, no es más que una variante del tópico del *speculum principum*. Este es uno de tantos ejemplos que señala la altura política de Azaña: “Sonreíase irónicamente con la filosófica confianza de su escepticismo, que negando como tales verdades las que se tienen por inconcusas durante una o varias generaciones, afirmaba día por día su fe en una moral obtenida de la conciencia propia” (p. 63).

En fin, a pesar de que se pueda leer *Retrato de un desconocido* a la luz de la política española, la lectura fundamental que propone Rivas Cherif es la de la biografía de Manuel Azaña, tal y como promete el título. A continuación, analizaremos el planteamiento de la biografía de Manuel Azaña que se lleva a cabo en *Retrato de un desconocido* y repasaremos el estatuto teórico del género biográfico hacia la segunda mitad del siglo XX, valorando en última instancia la repercusión de dicho género en la obra de Rivas Cherif.

Antes de nada, debemos reparar en que Manuel Azaña era un hombre que había escrito sus memorias. La idea de Rivas Cherif no sería, pues, la de fijar la biografía de Manuel Azaña, en todo caso, sería la de completar la biografía que ya había sido perfilada por el mismo Manuel Azaña. En una carta del 22 de octubre de 1941 dirigida a su hermana, ya viuda de Azaña, Rivas Cherif le manifiesta su propósito: “El día 3 empezaré (quiero que sea en ese día)

El retrato de un desconocido con el autor al lado. Creo que a poco bien que me salga será un buen complemento de las Memorias políticas y de guerra” (p. 13).

Y es que la biografía del político estaba muy presente en determinados escritos de Azaña —*Memorias políticas y de guerra, Causas de la guerra...*—; pero la faceta del hombre y el escritor, no tanto, como audazmente ha señalado Rivas Ibáñez:

De cincuenta y dos capítulos del libro, veinticinco están dedicados a los años anteriores a 1931, nueve capítulos al último año y medio de la vida de Azaña, y sólo el resto a los ocho años que comprenden la República y la guerra civil. Era lógico que fuera así, pues la obra escrita por Azaña sobre sus propias actividades políticas, sean memorias, discursos o libros como *Mi rebelión en Barcelona*, dejan testimonio inmejorable de sí mismo, y el punto de vista del biógrafo se obliga a cambiar según el campo óptico que se le ofrece, sobre todo tratándose de un hombre que había dicho: “tengo la pretensión de que la verdadera vida de un escritor está en sus obras” [...]. El libro, pues, estaba concebido como un complemento de las *Memorias* de Azaña y debía haber sido publicado junto con ellas. [...] Gracias a su existencia el lector de hoy día podrá verificar por sí mismo hasta qué punto se ajusta el testimonio personal de Rivas Cherif a muchos sucesos y rasgos biográficos difícilmente comprobables de otro modo (pp. 14-15)⁶.

No se trata, pues, de una biografía tradicional, es decir, una reconstrucción de la vida de una persona a partir de datos concretos. Las afirmaciones que se desprenden de los escritos de Manuel Azaña se podrían proyectar, sin mayor problema, al caso de su amigo Rivas Cherif. Azaña, el primer biógrafo de Juan Valera, en sus *Estudios de política francesa contemporánea* de 1919 (1986-88, I: 349) ya venía a decir que la metodología del biógrafo debía ir siempre encaminada a captar la originalidad humana y a evitar los encasillamientos para dar así cuenta de la compleja personalidad del biografiado, y respetar, por último, la fidelidad a los hechos desde la cual el lector se ha de formar su propia opinión. En su conferencia «*Asclepigenia* y la experiencia amorosa de don Juan Valera» de 1928, no parece haber cambiado demasiado de opinión:

Conociéndole en tantos aspectos [a Valera], me sería imposible decir, sin aventurarme demasiado, cómo fue su hombría, el filo de su carácter, en suma: quién fue Valera. Esto me desengaña de las reconstrucciones biográficas buscadas por la vía de la erudición, quiero decir, de la recomposición de una fisonomía moral, propia de una persona cierta, con su expresión peculiar. Reunidos los más fidedignos datos, acumulados con abundancia los materiales, y aun acertando a combinar felizmente la imaginación descubridora y la disciplina, puede obtenerse un hombre artificial, como se obtiene el alcanfor sintético; será un *ersatz*. Un escrúpulo más de cualquier componente altera la combinación; me parece una falta de probidad intelectual omitir la duda, suprimir la perplejidad. Es forzoso decir, cuando se han acumulado sobre la historia de un hombre todos los datos posibles y se quiere inducir de ellos su ánimo, que lo mismo pudo ser de otra manera; debe dejarse al lector en libertad de cometer el mismo desafuero y de figurarse al hombre como se le parezca más, según los datos irrefutables allegados por el biógrafo (1966-68, III: 1062).

⁶ Rivas Ibáñez ha insistido en que la crítica no siempre ha respetado esta obra, tomando información de ella sin remitir a fuente alguna (p. 18). Así, por ejemplo, el libro de Jiménez Losantos (1994) premio Espejo de España, ha sido duramente atacado en este sentido. Véase Reig Tapia (1996: 323-346).

Respecto al género de la biografía, Enrique Serrano Asenjo en su monografía sobre la “nueva biografía” en España (2002) ha señalado que entre los años 1928 y 1936 el género de la biografía experimentó un cambio sustancial, que debemos relacionar con dos aspectos: su popularización y su renovación metodológica. En este último aspecto, se observa en biógrafos como Benjamín Jarnés, Ramón o Antonio Marichalar la tendencia de querer superar la vieja biografía tradicional fundamentada en el dato inductivo, debilitando, además, las fronteras que separan la biografía de la novela. Ahora, como dice Serrano Asenjo, “No son vidas al través de un dato, son vidas al través de un espíritu, de un transformador. Son otras vidas” (2002: 184).

Sin embargo, Serrano Asenjo explica que esta renovación fue impulsada en gran medida por la influencia de las originales biografías escritas por Stephan Zweig, con las cuales no se sienten en absoluto identificados ni Rivas Cherif ni Azaña, según lo que se deduce de las palabras de Rivas Ibáñez: “Hay que señalar que había también en Rivas Cherif un rechazo del convencionalismo histórico al uso de las biografías noveladas o compuestas según un esquema preconcebido con vistas a un gusto comercializable, como, por ejemplo, las de Stephan Zweig” (p. 16).

Sea como fuere, sí podrían reconocerse componentes novelescos en *Retrato de un desconocido*; las abundantes dramatizaciones de los diálogos o las anécdotas que se relatan —que, además de rebajar la tensión política, son siempre motivos fundamentales, como sucede en el engranaje novelesco— son ejemplos oportunos. Veamos una de estas anécdotas en la que podemos observar cómo se presenta la faceta más humana del político:

Afuera de Burgos vese y vimos la ruina del Palacio que fue de la Princesa de Eboli, que nadie conoce todavía sino por la “Casa de la Puta del Rey”. Mi amigo se deleitaba repitiéndolo, gustando el en canto sonoro de las palabras rotundas y de lo más expresivo en su concisión. No fue esa vez sola cuando le oí ponderar, no ya la precisión del concepto, la musicalidad de lugar común en que ha venido a traducirse el insulto “hijo de puta”, que Cervantes dignificó tan graciosamente por los siglos en la boca de Sancho. Y no “hi de puta” como Sancho decía, sino “hijo de puta” en toda la extensión de la palabra, repetía mi compañero regocijándose en los motivos eufónicos de su agrado:

—Es frase llena. No se repite una vocal y las tiene todas. Sin que predominen las consonantes, iguales en número. Pocas tan claras en castellano. [...]

No se ha de creer por eso que mi amigo era mal hablado, al uso corriente de los hombres en España y muy particularmente de riojanos y navarros. Bromeando conmigo juraba alguna vez, o si se enfadaba, o por redoblar la energía de la expresión, pero nunca, ni por descuido, delante de mujeres (pp. 134-35).

Por otro lado, hay que tener en cuenta el término genérico del título: retrato. Aunque este se podría considerar un subtipo dentro del género de la biografía, no parece que Rivas Cherif esté del todo de acuerdo, como explica Rivas Ibáñez: “Rivas Cherif sostenía que no era la *vida* propiamente dicha de Manuel Azaña, sino sencillamente un *Retrato*. [...] [Rivas Cherif] argumentaba que no hay vida que quepa en un libro; todo lo más una *persona*, es decir, en el sentido griego, una máscara. Mientras que precisamente su propósito era hacer ver lo que había detrás de la máscara, el hombre real” (p. 16).

Resulta que, enmarcados en este género de la biografía, la adscripción de *Retrato de un desconocido* a un tipo o subtipo de biografía concreto no es tan sencillo a la luz de las citas que hemos comentado, ya que, entre otras cosas, el género retrato, tal y como lo conocemos relacionándolo con un Ramón de la Serna o un Ernesto Giménez Caballero, por ejemplo, tampoco se adecua a esta obra de Rivas Cherif, que, lejos de caminar por la senda de la brevedad anecdótica o la descripción impresionista, prepara todo un entramado sociohistórico —el personaje colectivo de *La Regenta*— de gran relevancia funcional, además de testimonial.

Quizá deberíamos pensar en una biografía *sui generis* de Rivas Cherif —que no estaría demasiado lejos de la de Azaña— que, si bien coincide con varios postulados de la “nueva biografía” de los años 1928-1936, que Serrano Asenjo ha descrito, no se reconoce como modelo. Sin embargo, sí que se observan algunas coincidencias si pensamos en una lectura en clave autobiográfica. El co-protagonismo que cobra Rivas Cherif enlaza con la siguiente afirmación de Benjamín Jarnés: “Tal vez las biografías más fáciles de escribir sean las de los biógrafos” (Serrano, 2002: 204). En fin, no se trata de un caso aislado; Serrano Asenjo ha descrito otros casos parecidos al que nos ocupa, destacando cómo este doble protagonismo repercute en la indefinición del género, tal y como venimos explicando que ocurre en *Retrato de un desconocido*:

Una biografía sin quid resulta mero catálogo de sucesos colgados al armazón de un esqueleto [...] En definitiva, nos encontramos ante una especie de libros con dos héroes, y en esto debían de coincidir un Maurois y un Gómez de la Serna, al menos: “tanto resulta protagonista vital el personaje biografiado, cuanto acierte a ser protagonista literario el biógrafo” [...]. La apreciación no denota autobombo alguno, sino que lleva a sus últimas consecuencias una muy lúcida labor creadora (2002: 170)⁷.

Este papel de Rivas Cherif dentro de la obra sobre Manuel Azaña viene favorecido por su voz de narrador en primera persona, que le permite compaginar la narración de su vida independientemente de la de Azaña. Una vuelta de tuerca más se produce cuando el discurso citado de otros personajes llega a oídos de Rivas Cherif de mano de Azaña, conteniendo, incluso, al propio Rivas Cherif:

⁷ El caso de Ramón Gómez de la Serna es el más descarado: “Claro que meto historia propia, ayes propios, matices y vericuetos propios en esas biografías; pero siempre es de otro de quien trato y, además, a conciencia, porque mi empeño es no mentir: es que si algún día me encuentro con el biografiado —alguna vez todos nos hemos de encontrar— no me reclame la verdad que no dije y me desafíe por las mentiras que llegué a decir” (Serrano Asenjo, 2002: 104). En el mismo sentido, reproduce Serrano Asenjo estas palabras de Hoddie sobre las biografías de Ramón: “Sus mejores biografías son casi siempre autobiográficas en la medida en que él ocupa el primer plano de sus escritos ensayísticos y también en la medida en que el biografiado es un innovador en las artes en cuya estética se hace eco de la de Ramón” (2002: 94), y concluye: “«Las biografías no son un ejemplo. Un ejemplo es lo abstracto. Son una convivencia» [...]. He ahí el meollo de toda la elaboración teórica ramoniana en relación con el género, la piedra angular del edificio es *vivir-con* el personaje, por un lado, y con el lector, por otro; y en última instancia, los tres a una en el eslabón más nuevo de la cadena, claro, cada uno de los sucesivos “prójimos” receptores” (2002: 100).

SOBRE EL GÉNERO DE *RETRATO DE UN DESCONOCIDO*, DE CIPRIANO DE RIVAS CHERIF
Antonio Martín Ezpeleta

Una tarde, en que no había ido yo con él, me vino contando que en una de las ventas a la salida de Madrid, donde estaba de moda el ir a merendar “la gente bien”, se le había acercado inopinadamente el torero Sánchez Mejía, que en otra mesa estaba con la bailarina entonces famosa y muy amiga mía La Argentinita, en quien mi cuñado, sin reconocerla de momento, se fijó como en cara conocida:
—Me permito presentarme, por cumplir un deseo que tenía de antiguo y que Cipriano me había prometido satisfacer. No he querido que fuera, hasta que dejara usted el Ministerio. Yo soy un convencido de usted, aunque no figure en el Partido— vino a decirle el valiente lidiador (p. 293).

Como venimos señalando, *Retrato de un desconocido* presenta como contenido fundamental el transcurso de la madurez de la vida de Azaña. Esta le sirve a Rivas Cherif de revisión personal de la suya propia. En fin, todo arranca de su memoria, todo es seleccionado por su pluma y, finalmente, todo es, en cierto modo, un conato de autobiografía o confesiones del autor, que se acusa cada vez más conforme avanza la obra:

Un día entre tantos se entreabrió la puerta de mi celda y un oficial, creo que de asalto, me dijo con torpe socarronería:
—Conque... ¿ya han cogido a su cuñado? Todos van cayendo...
Comprendí que no era verdad. Hecho como estaba a contenerme en la paciente reflexión de los días que llevaba saludablemente confinado en aquel tenebroso encierro, no le contesté. Me limité a llamar al oficial de guardia y denunciar la ruptura de la incomunicación a que estaba sujeto. Nadie volvió a molestarme. [...] (pp. 498-499).

Otra perspectiva interesante es la de observar cómo prácticamente toda la obra está articulada por la relación *quasi* fraternal de Azaña y Rivas Cherif⁸. En este sentido, no se trataría de la vida de Azaña, sino de la vida de los dos amigos, más unidos si cabe por los lazos familiares: “Mi mujer me dio por aquellos días un segundo hijo, que él apadrinó con el nombre de Enrique Manuel. En razón de su disimulado encierro, no le tuvo en la pila del bautismo” (p. 178). Sin embargo, no sería tampoco difícil proyectar esta amistad y, en definitiva, ánimo mutuo sobre el resto de intelectuales perseguidos por aquellos años.

Repárese, por último, en que si no hubiera algo de pseudoautobiografía de Rivas Cherif, la obra vería mermado su fundamental valor testimonial, pues ¿cómo iba a conocer Rivas Cherif todo el caudal de información que no aparece en los escritos de Azaña? Evidentemente, *Retrato de un desconocido* es un texto literario y, como tal, algunos de los hechos que recrea son enriquecidos por la imaginación y el quehacer literario del escritor⁹. Así, muchas conversaciones con Azaña citadas podrían ser ucrónicas. Son sólo algunos hilos de la urdimbre de una obra concebida como testimonio histórico. Recapitemos, finalmente, nuestras conclusiones.

A lo largo de este estudio, se han planteado diferentes propuestas para adscribir *Retrato de un desconocido*, de Rivas Cherif, a un género literario

⁸ Cita Serrano Asenjo a Bravo Villasante: “Cuanto mejor sea la afinidad electiva o hasta la antipatía electiva, mejor es la biografía” (2002: 94). Indiquemos que una parte muy localizada de la crítica ha visto en esta amistad una relación homosexual.

⁹ De la siguiente manera sintetiza Serrano Asenjo la relación que se establece entre la biografía y la historia: “Biografía: aventura. Biógrafo: poeta de la historia” (2002: 180).

concreto. Entre las varias relaciones con otros géneros, se ha observado, por ejemplo, cierta cercanía respecto al ensayo político. La información política y sociohistórica, así como los análisis interpretativos que de ella nacen, no son ni mucho menos superfluos; lo que justifica, a nuestro parecer, su relación con el subgénero de la crónica política. Por otro lado, la plasmación de la vida de Manuel Azaña, que vertebra toda la obra, es abordada desde su faceta política, lo que coadyuva a la formación de un paradigma —aún presente— del buen político, y su dimensión personal. Esta segunda faceta puede llevar aparejada, incluso, la vertiente de Manuel Azaña de escritor y estudioso de la literatura.

Pero sin duda debemos relacionar *Retrato de un desconocido* con el género de la biografía. La reconstrucción de la madurez de la vida de Manuel Azaña es la parte fundamental de la obra, que, junto al deseo expreso de Rivas Cherif de escribir la verdad del político y el hombre Manuel Azaña, suponen argumentos suficientes para que nos refiramos a esta obra como una biografía. *Retrato de un desconocido* es un lugar ineludible para todos los estudiosos de la época y, particularmente, los biógrafos de Azaña o Rivas Cherif. El valor testimonial de esta obra, en fin, bien merece su reimpresión.

Respecto al tipo de biografía de que se trata, hay que tener en cuenta que, pese a no ser una reconstrucción basada en el dato inductivo, tampoco se trata de un caso claro de la “nueva biografía” descrita Serrano Asenjo. Las palabras de Rivas Cherif, reproducidas por su hijo Rivas Ibáñez, critican la forma de biografiar de Stephan Zweig, uno de los modelos de la “nueva biografía”, como el propio Rivas Cherif destacó. Con todo, sí se detecta la influencia de un género que por aquellos años se escribía y se leía con fervor. El protagonismo, por ejemplo, que cobra el biógrafo en la biografía que escribe —es el caso de Ramón de la Serna, entre otros— resulta muy cercano al de Rivas Cherif y su *Retrato de un desconocido*, como hemos señalado.

Finalmente, debemos apuntar que la relación que se establece entre Rivas Cherif y Manuel Azaña se presenta a lo largo de la obra como la historia de una admiración recíproca y una amistad fraternal. *Retrato de un desconocido*, en este sentido, podría leerse también como un testimonio de la importancia que supuso la identificación y cohesión de un grupo de intelectuales en tiempos tan adversos.

Desde estos supuestos sentimentales, no hay tampoco que olvidar que *Retrato de un desconocido* fue escrita en la cárcel, con la muerte de Manuel Azaña muy reciente, y que los avatares de la tan aplazada impresión pasaron por el añadido de un subtítulo *Vida de Manuel Azaña* impuesto por la editorial como reclamo y constatación de no haber sido sometida la obra a la censura, perjudicando, eso sí, la creatividad de Rivas Cherif, que, excepto en una sola ocasión al final de la obra, había velado el nombre propio de Manuel Azaña. No hay que olvidar, para terminar, que *Retrato de un desconocido* posee también un valor emblemático que viene dado, de un lado, del periodo que recrea y simultáneamente vive; y de otro, del homenaje que rinde al político, pero sobre todo a la persona de Manuel Azaña *in memoriam*.

BIBLIOGRAFÍA

- AZAÑA, Manuel (1966-68): *Obras completas*, edición, introducción y notas de Juan Marichal, 4 vols, México, Oasis.
- JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico (1994): *La última salida de Manuel Azaña*, Barcelona, Planeta, [premio *Espejo de España*].
- REIG TAPIA, Alberto (1996): «Tormento y éxtasis de Manuel Azaña: del infierno masónico al edén conservador», en Alicia Alted *et al.*, eds., *Manuel Azaña: Pensamiento y acción*, prólogo, selección y comentarios de las ilustraciones de Enrique Rivas Ibáñez, Madrid, Alianza Editorial, pp. 323-346.
- RIVAS, Enrique de (1984): «Historia de un hallazgo», *El País*, 8 de marzo de 1984, p. 25.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de (1979): *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña (seguido por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano de Rivas Cherif de 1921 a 1937)*, ed. de Enrique de Rivas Ibáñez, Barcelona, Grijalbo.
- SERRANO ASENJO, Enrique (2002): *Vidas oblicuas: Aspectos teóricos de la "nueva biografía" en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

APUNTES SOBRE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE AZORÍN

Marcos Martínez Domínguez
Universidade de Vigo

No corren buenos tiempos para Azorín en la crítica literaria actual; la tradicional visión que de él se nos ha ofrecido como indagador en la esencia del “alma española” ha provocado un desinterés progresivo en las nuevas generaciones de investigadores. Esta comunicación pretende ser un intento de ofrecer una nueva mirada sobre su obra, nueva no sólo por los conceptos utilizados, sino también por llamar la atención sobre aspectos tradicionalmente marginados al abordar la obra de Azorín. Lo que viene a continuación es, como he anunciado en el título, nada más que un conjunto de apuntes acerca de la posibilidad de analizar los escritos de Azorín desde una perspectiva intertextual. No se trata del resultado de una investigación exhaustiva, sino que más bien este trabajo está situado en el inicio de esa investigación. Por ello, no se realizará un análisis riguroso de un corpus textual, sino que tan sólo se hará un acercamiento muy básico y esquemático a las diversas posibilidades de análisis intertextual de la obra de Azorín.

A cualquiera que se acerque a la obra de Azorín le llamará la atención la abundancia de escritos basados en textos previos de otros autores: la lectura de otras obras funciona como una de sus principales fuentes de inspiración. Fue E. Inman Fox, uno de los principales azorinianos de la segunda mitad del siglo XX, el primero que llamó la atención sobre algo tan obvio y que, sin embargo, no había merecido demasiados comentarios hasta ese momento. Tradicionalmente se había considerado que ello respondía al proyecto de Azorín de indagar en el “alma castellana” a través, entre otras vías, del análisis de los clásicos de la literatura española. En su artículo “Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)”, E. Inman Fox va más allá de la interpretación tradicional, mostrando cómo la “inspiración libresca” de Azorín es una prueba del carácter esencialmente antirrealista de la obra azoriniana: frente a la habitual consideración de Azorín como un observador de los pueblos y las gentes castellanas, Inman Fox nos muestra cómo su visión de la España de la época está totalmente tamizada por lecturas previas: “Azorín siempre ha interpretado la realidad por la óptica de su lectura – sea su preocupación un problema social, la política o la descripción de un paisaje castellano o levantino” (Fox, 1967: 8).

Nuestro propósito es revisitar la cuestión de la “inspiración libresca” de Azorín desde otro paradigma más actual: el de la intertextualidad. La primera novedad que conlleva el cambio de paradigma es el sustituir una perspectiva

genética de la creación literaria, como la empleada por E. Inman Fox en el artículo citado, por una perspectiva más formalista e intrínseca a los propios textos: no se trata de analizar en qué se inspiró el autor, sino de indagar en la co-presencia de otros textos en la obra azoriniana. Se trata de una relación intratextual, específicamente literaria, acorde con los postulados post-estructuralistas sobre la muerte del autor y el protagonismo del texto en sí mismo.

Podemos considerar dos vertientes posibles en la investigación de la intertextualidad literaria. La primera la considera como un componente intrínseco de todo texto, en la medida en que la comprensión de un texto implica por parte del receptor la puesta en relación con el conjunto de textos que previamente haya considerado como tales. Este punto de vista aparece ligado a una pragmática y a una ontología del texto literario que entiende la intertextualidad como una de las condiciones de posibilidad del texto mismo, como uno de sus componentes trascendentales: sin la intertextualidad, sin la vinculación entre todos y cada uno de los textos, el texto como tal no existiría. Esta es la concepción de la intertextualidad que más desarrollo ha alcanzado en la teoría literaria reciente, pasando a formar parte fundamental de lo que podríamos llamar el “paradigma postmoderno” en teoría de la literatura. Las visiones de la intertextualidad de autores tan relevantes como Julia Kristeva o Roland Barthes se situarían dentro de esta perspectiva totalizadora, según la cual todo texto es intertextual.

La otra vertiente intenta desarrollar un concepto más operativo de intertextualidad. Su objetivo es identificar, clasificar e interpretar la vinculación más o menos directa de un texto con otros a los que alude de forma explícita o implícita. Desde esta perspectiva, la intertextualidad no aparece como un rasgo esencial de todo texto, sino como “un mecanismo textual que se manifiesta sólo en determinadas circunstancias” (Pérez Firmat, 1978:9). Podríamos decir que mientras la anterior perspectiva era “trascendental”, —intertextualidad como condición de posibilidad de los textos—, esta es “empírica” —intertextualidad como vinculación empírica entre unos textos y otros—. Si el anterior punto de vista aparecía ligada a la teoría de la literatura, a la consideración de la obra literaria desde una perspectiva esencialmente teórica, en este caso la intertextualidad se nos presenta como un concepto ligado a la crítica literaria, al análisis concreto de una obra determinada. Es desde esta vertiente empírica desde la cual nos proponemos aproximarnos al análisis de las prácticas intertextuales presentes en la obra de Azorín.

Se trata, por tanto, de aplicar la perspectiva “empírica” de la intertextualidad al amplísimo corpus literario azoriniano, identificando y clasificando, con una finalidad meramente descriptiva, las diversas variedades de intertextualidad a las que el autor recurre. Desde luego, se trata de un trabajo ímprobo, tanto por la amplitud del corpus como por la altísima densidad intertextual de la obra de Azorín: no sólo sus escritos están plagados de citas implícitas y explícitas de otras obras, sino que además gran parte de ellos surgen como un comentario o una recreación de otros textos literarios. El estudio pormenorizado de estos recursos intertextuales no sólo nos permitiría

una mejor comprensión de las obras de Azorín, sino que también nos ofrecería la posibilidad de desarrollar y poner a prueba toda una tipología de la intertextualidad. Sin duda, el modelo de este análisis “empírico” de la intertextualidad lo encontramos en la obra ya clásica de Gerard Genette, *Palimpsestos*, en donde el autor enumera, clasifica y ejemplifica pormenorizadamente toda una serie de categorías relativas a la dimensión intertextual de la obra literaria. En la obra mencionada, Genette centra su análisis en lo que él llama “hipertextualidad”, entendiéndola como “toda relación que une un texto B —que llamaré hipertexto— a un texto anterior A —al que llamaré hipotexto— en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989: 14). En otras palabras, un hipertexto es un texto literario derivado de otro anterior —hipotexto—. Esta relación afecta al texto en su conjunto, mientras que Genette llama “intertextualidad” exclusivamente a la “presencia efectiva de un texto en otro”; la forma canónica de dicha presencia es la cita. De este modo, la intertextualidad sería una relación entre dos fragmentos de dos textos, mientras que la hipertextualidad pondría en relación a las dos obras literarias en su globalidad.

Nos encontramos, por tanto, ante dos posibilidades primarias: estudiar lo que podríamos llamar “micro-intertextualidad” o intertextualidad en sentido genettiano —intertextualidad de la cita—, o estudiar la “macro-intertextualidad” o hipertextualidad según la terminología de Genette —intertextualidad del texto—. Tenemos, por tanto, dos niveles de análisis, uno “macro” y el otro “micro”, y cada uno de ellos posee su propio sistema categorial.

Abordemos desde esta perspectiva taxonómica la obra de Azorín. En primer lugar, podemos realizar un análisis “macro”, intentando clarificar la relación existente entre ese texto y el que le dio origen. Pongamos como ejemplo “Las nubes”, uno de los textos más conocidos de Azorín, perteneciente a su obra *Castilla*. Se trata de un hipertexto que tiene como hipotexto a *La Celestina*. Dentro del cuadro categorial de Genette, habría que clasificar a este relato como “transformación seria” o “transposición”, la cual en este caso adopta la forma de la “continuación” mediante un cambio en el final de la diégesis original: Calixto y Melibea no mueren, sino que acaban felizmente casados; ese es el punto de partida del relato de Azorín. La comparación entre hipertexto e hipotexto debe iluminarnos no sólo sobre la relación entre sus respectivas diégesis en un nivel meramente cronológico, sino también sobre las variaciones en el carácter de los personajes y en las restantes características esenciales del relato. Así, por ejemplo, debemos observar cómo el carácter de Calisto es totalmente distinto al que presentaban en el hipotexto, pasando a tener personalidades similares a las de los personajes más característicos de Azorín: la melancolía, la primacía de la reflexión sobre la acción, etc. Esa diversidad de carácter con respecto al original se explica gracias a su carácter de continuación: es el paso del tiempo el que hace verosímil esa divergencia. Por tanto, el tipo hipertextual de la “continuación” permite a Azorín trasladar la problemática del hipotexto hacia sus propias obsesiones existenciales, presididas por la cuestión del paso del tiempo: los personajes aparecen en su madurez o en su vejez, reflexionando sobre la futilidad de la existencia. Lo mismo sucede en otras obras, como sus novelas *Don Juan y Doña Inés*. Así, en

la primera, la transformación del carácter del protagonista se vincula a su madurez vital, quedando sus aventuras de juventud como un pasado del que Don Juan se aparta al haber comprendido la superioridad de los valores espirituales y eternos sobre los materiales y efímeros. Por tanto, en estos casos el hipertexto se nos aparece como un contrapunto del hipotexto.

Además de los casos de hipertextualidad, hay que atender también a lo que Genette llama “metatextos”, esto es, textos que toman a otro como objeto de comentario. La frontera entre metatexto e hipertexto no es nítida, aunque podría establecerse en el estatus ficcional del hipertexto. En todo caso, es innegable que cualquier hipertexto funciona también, en mayor o menor medida, como un metatexto, como un comentario de la obra de partida. La metatextualidad tiene una enorme importancia en la obra de Azorín, hasta el punto de que su labor de crítico literario siempre ha sido más conocida y divulgada que la de creador. Al atender a su carácter intertextual, la obra crítica de Azorín nos muestra claramente la dificultad de diferenciar metatexto e hipertexto: Azorín tiende a la mixtura de la crítica con la recreación literaria, haciéndose realmente complicada una adecuada categorización de esos textos. Debemos asociar esta dificultad con la voluntad de renovación genérica característica de los autores de la época, y que está presente a lo largo de toda la obra de Azorín: las barreras entre los géneros —relato, artículo periodístico, poema en prosa, crítica literaria...— son conscientemente difuminadas. Un análisis pormenorizado de las diferentes formas de relación intertextual presentes en esta parcela de la obra azoriniana permitiría, por tanto, una clarificación del propio sistema categorial de la intertextualidad literaria. La obra de Azorín nos podría servir como un inmejorable campo de pruebas para la adecuación de ese sistema.

Hemos esbozado el análisis de la obra de Azorín desde la perspectiva macro-intertextual. Desde la perspectiva opuesta y complementaria, la micro-intertextual, habría que identificar y clarificar todas las citas y alusiones a otras obras presentes en el texto azoriniano. Además de identificar todas estas “micro-intertextualidades” es necesario aclarar su funcionalidad dentro del texto en el que se insertan. Es muy característico de Azorín el recurso a las citas explícitas, esto es, a declarar en el propio texto cuáles son las fuentes de las citas utilizadas. En el caso de “Las nubes”, encontramos dos citas explícitas: una del Arcipreste de Hita, que redonda en el carácter suprahistórico e intemporal de la melancolía que embarga al Calisto maduro, y otra de un poema de Campoamor que dará pie al autor para exponer su peculiar versión de la teoría nietzscheana del eterno retorno. Más allá de sus funciones particulares en cada texto, la abundancia de citas explícitas nos hace conscientes del propio carácter literario del texto, contribuyendo así a hacer patente la opacidad del discurso.

Hasta ahora hemos abordado la intertextualidad de la obra de Azorín con una finalidad meramente descriptiva. Más allá de estos análisis pormenorizados, podemos abordar también el sentido que puede tener esa presencia obsesiva de la intertextualidad en la obra de Azorín. Tomemos para ello como punto de partida el artículo de E. Inman Fox citado al comienzo de nuestra exposición. En

él se asociaba la “inspiración libresca” de Azorín con una estética idealista que niega la posibilidad de alcanzar una representación fidedigna de la realidad. La visión de la España de la época, de la literatura clásica castellana o de la propia existencia humana que nos ofrece Azorín está mediatizada de forma decisiva por su circunstancia de lector, por todas aquellas lecturas que han forjado su sensibilidad. Al final de su artículo, E. Inman Fox sugiere la posibilidad de ampliar estas consideraciones a los restantes autores de la generación del 98: “En resumidas cuentas, el arte de los de 1898 no está radicado en los sentidos, o en experiencias vividas, sino en prosa y poesía de una cultura estético-histórica” (Fox, 1967: 26).

Por tanto, la presencia de la intertextualidad en la obra azoriniana no es un caso único en la literatura española finisecular: recordemos tan sólo un caso de intertextualidad tan paradigmático como la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno. La intertextualidad es, en mayor o menor medida, una constante en todos los autores de la época, si bien en ninguno de ellos se hace tan presente como en Azorín. Esto debe llevarnos a buscar una explicación histórica del porqué de esta obsesión metaliteraria¹. La explicación última la podemos encontrar en la crisis de la razón ilustrada que siguió al triunfo del positivismo y el cientificismo durante el siglo XIX; el triunfo del racionalismo tuvo como consecuencia inevitable la pérdida de un fundamento global de la existencia; la muerte de Dios deja un vacío que la racionalidad triunfante se ve incapacitada para llenar. Esta pérdida del absoluto tiene consecuencias en todos los ámbitos de la cultura; en el ámbito literario, una de esas consecuencias será la crisis de la concepción mimética de la literatura, la cual se encuentra vinculada a la crisis existencial presente en todos los autores de la época.

Pongamos un ejemplo de ese vínculo entre crisis existencial y crisis del lenguaje. Una de las obsesiones de la literatura de la época es la de lograr un goce pleno e inmediato de la existencia al margen de la mediatización de la razón. Esa aspiración se revela como imposible, ya que el acceso directo y espontáneo a la realidad es una quimera: la relación entre sujeto y objeto siempre estará mediatizada por el *logos*, del cual es imposible escapar. La frustración existencial provocada por la consciencia de esta imposibilidad es abordada directamente por Azorín en varios pasajes de su obra. Recordemos tan sólo uno de ellos: en su *Diario de un enfermo*, primer intento narrativo de Azorín, el malestar vital del protagonista tiene como una de sus causas principales esa escisión entre la cultura y la vida, entre el lenguaje y la realidad:

He trabajado esta mañana en mis investigaciones históricas. Durante horas y horas he manejado infolios, he tomado notas, he compulsado citas. ¿No es esto tonto? ¿No es estúpido, brutalmente estúpido, inhumano, brutalmente inhumano? ¡Yo, fuerte, joven, inteligente, pasarme días y días leyendo en viejos libros, desentendido de la vida, huido de la realidad diaria y vibradora, cerrado a las fuertes y voluptuosas emociones del amor, de la ambición, del odio, del azar! ¡No más libros; no más

¹ Las siguientes reflexiones están basadas principalmente en Cerezo Galán (2003), en donde se desarrolla de forma magistral un análisis exhaustivo de los diversos aspectos de la Crisis de Fin de Siglo desde la perspectiva de la historia de las ideas.

impresas y polvorientas hojas, catálogos de sensaciones muertas, índices de ajenas vidas, huellas de los que fueron, rastros de los que amaron! Quiero vivir la vida en la vida misma; quiero luchar, amar, crear (2000: 164-165).

El ansia vitalista del personaje se verá finalmente abocado al fracaso. En su obra de madurez, Azorín ya no se ocupa de la desazón existencial provocada por esa ruptura entre sujeto y objeto, sino que acepta esa escisión como algo inevitable. La “pequeña filosofía” azoriniana, escéptica y estoica, surge como una respuesta a esa problemática existencial. Por otra parte, el recurso obsesivo a los procedimientos intertextuales responde a esa consciencia de la imposibilidad de ir más allá de la imagen, de lo subjetivo: la literatura se desliga de la realidad, y pasa a tenerse como referente a sí misma. Esto provoca que la literatura de Azorín sea, ante todo, metaliteratura: textos que nos hablan de otros textos. La presencia de la intertextualidad responde así a toda una problemática epistemológica y existencial, vinculada de forma particular a la crisis del lenguaje y de la representación literaria.

En conclusión, lo que principalmente nos revela la “inspiración libresca” de Azorín es la crisis de la función mimética de la literatura, que ya no tiene como principal cometido el representar la realidad, como en el realismo decimonónico. Para los autores de la Generación de Fin de Siglo, y muy especialmente para Azorín, la realidad es indisociable de la conciencia que la observa². De ahí que se derive hacia un uso autorreferencial del discurso literario: lo que se plantea implícitamente mediante la saturación intertextual del discurso azoriniano es la idea de que toda escritura no puede ser más que una re-lectura, puesto que los signos sólo pueden referirse a otros signos, y no a una realidad que ha perdido su fundamento objetivo.

Por último, quisiera referirme a la importancia de la cuestión intertextual para una revalorización de la obra de Azorín. Reparemos en las siguientes frases del artículo de Inman Fox:

En el mundo actual del arte en que las presiones de la historia exigen una fuerte humanización y uno se identifica más con la literatura neorrealista y existencialista, la “vivencia” libresca de Azorín explica, hasta cierto punto, por qué hay menos interés vital en su obra que en la de otros escritores (1967: 14).

Es indudable que los tiempos han cambiado, y que nuestra sensibilidad de lectores es muy distinta a la que nos describe E. Inman Fox. Ya no nos identificamos con la “literatura neorrealista y existencialista”, sino que consideramos ese tipo de discurso como algo superado en nuestro horizonte cultural postmoderno, en el cual prima la reflexión sobre la opacidad del discurso y en donde se han suprimido definitivamente las ilusiones de hacer un uso puramente referencial del lenguaje: éste se nos aparece no como un vehículo de denotación de la realidad, sino como una barrera infranqueable que

² Recordemos uno de los textos más citados de Azorín, perteneciente a *La voluntad*: “La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia. No importa —con tal de que sea intensa— que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo” (Azorín, 1989: 74). Sobre esta cuestión véanse los excelentes artículos de Lozano Marco (1987) y de Inman Fox (1993).

nos separa de las cosas, e incluso como el vehículo mismo por el que la realidad nos es creada; el lenguaje se nos aparece así como el fundamento de la metafísica, tal y como ya había denunciado Nietzsche. El caso es que desde nuestra inevitable "condición postmoderna", lo que en la época en la que E. Inman Fox escribía su artículo era un impedimento para lograr la atención del lector, es ahora mismo un motivo más que suficiente para suscitar su interés: en Azorín tenemos prefiguradas y anticipadas algunas de las cuestiones teóricas que más nos preocupan en la actualidad. No sólo sería factible, sino también deseable el realizar una lectura de la obra de Azorín desde nuestro horizonte histórico, que tendría la finalidad no sólo de iluminarnos sobre la prehistoria de nuestra problemática intelectual, sino también la de mostrar la insospechada actualidad de un autor injustamente condenado al olvido. A esa visión renovadora de la obra azoriniana han contribuido o están contribuyendo autores como E. Inman Fox, Antonio Risco o Miguel Ángel Lozano. El análisis de la intertextualidad, tan sólo esbozado en estas páginas, puede ser otra vía para hacer que los escritos de Azorín dejen de ser una reliquia del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Graham (2000): *Intertextuality*, Londres, Routledge.
- AZORÍN (2003): *Castilla*, ed. E. Inman Fox, Madrid, Espasa-Calpe, (año de publicación del original: 1912).
- , (2000) *Diario de un enfermo*, ed. F. J. Martín, Madrid, Biblioteca Nueva, (año de publicación del original: 1901).
- , (1977) *Don Juan*, ed. J. M. Martínez Cachero, Madrid, Espasa-Calpe, (año de publicación del original: 1922).
- , (1989): *La voluntad*, ed. E. Inman Fox, Madrid, Castalia, (año de publicación del original: 1902).
- CEREZO GALÁN, Pedro (2003): *El mal del siglo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FOX, E. Inman (1967): "Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 205, pp. 5-26, recogido en *Ideología y política en las letras de fin de siglo* (1898), Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1993) "Azorín y la nueva manera de mirar las cosas", en *José Martínez Ruiz (Azorín). Actes du premier colloque international*, Pau, Université de Pau.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1987): "Azorín y la imagen de la realidad", en *Canelobre*, nº 9, pp. 33-36, recogido en *Imágenes del pesimismo*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria* (Base teórica y práctica textual), Madrid, Cátedra.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1978): "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", en *Romanic Review*, LXIX, pp. 1-14.
- PLETT, Heinrich F., ed. (1991): *Intertextuality*, Berlín / Nueva York, de Gruyter.

IMAGINAR LA MEMORIA: LOS RECUERDOS INVENTADOS DE ENRIQUE VILA-MATAS

Cristina Oñoro Otero
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción: la muerte de lo literario

Desde hace más de dos décadas se anuncia insistentemente la muerte del libro y de la novela. En estas proclamas un tanto repetitivas convendría distinguir tres significados posibles; por un lado, podríamos hablar de la desaparición más o menos real de la novela, abriendo una discusión sobre si en el futuro seguiremos reconociendo como tales los productos artísticos que aparezcan en las librerías bajo tal rótulo. Este tipo de análisis debería responder a dos preguntas distintas: ¿cómo se han visto modificadas la escritura y las formas de acceso al saber con la aparición de las nuevas tecnologías? y ¿qué dirección ha tomado el género novela tras la ruptura significativa que supuso el *Ulises* o *En busca del tiempo perdido*? Como vemos, la primera pregunta se inserta de lleno en los estudios del texto¹, mientras la segunda afecta a la teoría y estética de la novela². A pesar de que se trate de interrogantes de muy diversa naturaleza, ambos responden a una inquietud común: la desaparición *real* del libro o la novela, ya sea por sus variaciones *externas* (influencia de los nuevos medios) o *internas* (re-elaboración de criterios genéricos).

Aunque este debate no sólo es interesante sino tal vez urgente, no es el que quisiera desarrollar a lo largo de estas páginas, pues me gustaría reflexionar sobre el tercer sentido que podemos atribuir a la expresión “La muerte del libro y de la novela”; sentido que se pregunta por las consecuencias no tanto de la muerte del objeto-libro, o de las convenciones que regulaban el género novela, como por las de la desaparición de un paradigma, el literario, desde el cual hemos interpretado la realidad durante los últimos mil años. Este tercer sentido, más filosófico si se quiere, es deudor de los anteriores aunque no deba confundirse con ellos.

¹ Para un análisis completo sobre las relaciones entre escritura y nuevas tecnologías, véase Fiormente (2003).

² Véase Bajtin (1991), obra que sigue siendo la referencia clave para entender la evolución y transformación del género novela.

2. Escritura y poética de la ficción

La obra narrativa de Enrique Vila-Matas debe ser leída como respuesta a una de las cuestiones esenciales del fin del milenio, la desaparición de la novela, pues el intento último del escritor catalán es resolver la supuesta imposibilidad de la escritura a través de una escritura consciente de su propia impotencia. Aludiendo a las tres obras que hemos escogido para el análisis, José María Pozuelo Yvancos (2004) señala que se trata de novelas en las que la poética de la ficción vilamatiana se realiza estética y literariamente, pues su teoría de la novela se materializa “desde su literatura misma”(p.266). Por tanto, la implicación de la literatura de Vila-Matas con la pregunta por el futuro de la novela es total: sus obras se conciben como respuesta práctica a tal interrogante.

La novela clave que ilumina la lectura de la mayoría de sus textos es *Historia...*, pues en ella se ofrecen muchas pistas al lector sobre cómo está articulado el universo ficticio de Vila-Matas; a la manera de *62 modelo para armar* de Julio Cortázar, y no tan alejado de los principios compositivos que allí se postulan, el narrador nos explica la técnica que utilizó Blaise Cendrars para componer su libro *Antología negra*. Lo que en realidad nos está desvelando es no sólo la técnica que él mismo reconoce haber desplegado para escribir su *Historia...*, sino también la que Enrique Vila-Matas ha utilizado y va a utilizar de ahora en adelante en sus novelas:

Nada menos que una antología apócrifa, pues el proyecto de Cendrars contemplaba la idea de elaborar un libro en el que, simulando que procedían de una recopilación de historias populares africanas, esas leyendas fueran, en realidad, una interpretación muy personal de las historias que los shandys le contaron [...] cazar al vuelo dos o tres palabras de esas historias para construir con ellas, mentalmente, al azar de las ficciones abiertas, relatos muy diferentes a los que, en aquel momento, le contaban (Vila-Matas, 1985: 67).

En *Historia...*, el narrador, sirviéndose de esa misma técnica que consiste en utilizar textos reales o ficticios que luego se ofrecen en la bibliografía, se inventa las aventuras de una sociedad secreta compuesta por personajes del mundo del arte del siglo XX; personajes que hicieron de la exaltación de lo portátil la máxima y misión de todas sus acciones. La conspiración shandy, fundada en 1924 en el litoral africano y disuelta en el transcurso del homenaje a Góngora en Sevilla que daría nombre a la Generación del 27, se caracterizaba porque sus miembros, siguiendo la metáfora de la *boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, debían crear obras transportables o portátiles y tenían que funcionar como máquinas de soltería. El narrador se concibe a sí mismo como un *investigador* de dicha sociedad de conspiradores portátiles cuyas fuentes de información son los propios textos de los personajes implicados así como las conversaciones que dice haber tenido con Marcel Duchamp:

Debo a una breve conversación con Marcel Duchamp y muy especialmente a *Viudas y militares*, libro hasta ahora inédito de Francis Picabia, las informaciones más valiosas en torno al asunto de la decisiva participación de dos mujeres (p.17).

Los *shandys*, llamados también héroes saturninos, se caracterizan por su espíritu innovador, la sexualidad extrema, la ausencia de grandes propósitos, el nomadismo infatigable, la tensa convivencia con la figura del doble, la simpatía

hacia la negritud, y por cultivar el arte de la insolencia (p.13). Por lo tanto, dado el carácter artístico de los personajes y de la aventura, la novela se convierte en una *poética de la ficción* de Enrique Vila-Matas en la que los principios defendidos por los portátiles son en realidad un correlato literario de los principios que rigen la escritura del autor. Al igual que en las otras dos novelas seleccionadas, el interés por rastrear historias literarias secretas o marginadas por la Gran Historia de la Literatura responde a un intento por abrir nuevos caminos inexplorados por el arte finisecular y a la voluntad de ofrecer una respuesta —tal vez paradójica e irónica— a la supuesta desaparición de la novela en las postrimerías del siglo XX.

La conexión entre *Historia...*, *Bartleby y compañía* y *El Mal de Montano* puede estudiarse desde numerosas perspectivas, pues en estas dos últimas novelas se recogen motivos temáticos y estructuras compositivas ya desarrolladas en *Historia...* Los *bartlebys* y Rosario Gironde son herederos directos de la aventura literaria que los *shandys* habían iniciado, ya que también ellos tienen la misión de defender, rastrear y combatir los distintos males que asolan a las letras contemporáneas. En *Historia...*, al hilo de un excursus sobre el suicidio, se explican las razones por las que los *shandys* lo rechazan y se proponen una serie de conductas alternativas. Este párrafo, que reproduzco a continuación, funciona como eslabón entre las tres obras que analizo, pues a los personajes de *Bartleby y compañía* y *El Mal de Montano* les corresponde encarnar una u otra conducta recomendada por la sociedad de los *shandys*:

Pronto se vio que el suicidio no era solución ni era nada, y que sólo podría ser realizado en el espacio mismo de la escritura, ya fuera, como veremos, recurriendo al silencio más radical, o bien convirtiéndose uno mismo en personaje literario, o traicionando al lenguaje mismo (p.37).

Los *bartlebys* adoptan la solución del silencio radical, unidos por haber elegido la no-escritura, deudores como son del arte de desaparecer blanchotiano. El narrador se propone recoger en forma de notas a pie de página la historia de esa poética del NO, del silencio literario como respuesta a la pulsión negativa del síndrome de la agrafía. Rosa Rodríguez Fischer (2003), en un artículo dedicado a las tres novelas, ha tipificado la extensa “relación de razones y de sinrazones de un síndrome (el de *bartleby*) cuya etiología es muy variada”, exponiendo las causas fundamentales que se barajan para explicar la enfermedad:

la droga, en De Quincey; la bancarrota de la palabra en Hofmannstal; la defunción de un pariente, en Rulfo; el hallazgo de una identidad, en Gil de Biedma; la aspiración al olvido, en Walser; la sospecha de que la literatura es un juego demasiado fácil, en Enrique Branchs; el sentido del ridículo, en Cioran; la imposibilidad de hacer un arte superior, en el caso del barón de Teive (el heterónimo suicida de Fernando Pessoa); la disolución del yo, en John Keats; la muerte de la amada, en Juan Ramón Jiménez; el delirio de la inmortalidad, en Maupassant o —dejando el plano trágico y pasando a un registro *úbico*— el empacho de telequismo, en María Mendes y la alargada sombra de Saramago en Paranoico Pérez (p. 90).

Aunque los *bartlebys* puedan parecer la antítesis de los *shandys*, a los que siempre les vemos trabajando infatigablemente en su arte portátil e insolente, son en realidad hijos de un tipo de posicionamiento ante lo literario ya

presagiado por éstos; Rodríguez Fischer lleva más lejos la consanguinidad entre ambos libros, pues hace a los *bartlebys* (posteriores en el tiempo) antecesores directos de los *shandys*:

Los *shandys* arrancan del vacío que les legaron los *bartlebys*. Los *shandys* conspiraban para nada y desde la nada y aspiraban a hacer “una literatura que no existía, aunque paradójicamente eso era lo que posibilitaba la existencia de ese tipo de literatura a cuyo ritmo bailaban” los miembros de esa sociedad secreta (p. 89).

En cuanto a Rosario Gironde, su opción es la de convertirse en personaje literario, en *Quijote* de las Azores, llegando al límite de querer encarnar la historia misma de la literatura. Tal y como veremos en el apartado siguiente, la voluntad de convertirse en un *relato vivo* responde a un profundo replanteamiento de las relaciones entre memoria y tradición literaria.

Portatilismo, agrafía y encarnación de lo literario a través de la propia vida son, por tanto, las tres actitudes propuestas por los personajes vilamatianos ante el acecho constante del mal literario. A su vez, son tres formas originales de entender la escritura poética: como miniaturización del mundo, como silencio, como memoria viva de la tradición literaria.

3. Hacia una memoria no genealógica

En las primeras páginas de *El Mal de Montano* leemos un delirante episodio en el que, a partir de la reseña de una novela, se afirma que la memoria del escritor Julio Award ha visitado la memoria del joven escritor Montano. Este intercambio de memorias poéticas se repite en el segundo capítulo del libro, cuando Rosario Gironde recibe un cuento de siete cuartillas que Montano ha escrito para salir de la agrafía; el cuento, titulado *11 rue Simon-Crubellier* en homenaje a George Perec y a esa casa de París donde el escritor francés concentró la historia del mundo, también se propone *concentrar* en siete intensas cuartillas toda la historia de la literatura “enfocada como una sucesión de escritores habitados imprevistamente por la memoria personal de otros escritores que les antecedieron en el tiempo” (Vila-Matas, 2002: 70). Una vez que Rosario Gironde lo recibe, decide convertirse en ese *relato*, pasar a ser un manuscrito, “asumiendo la memoria de la excéntrica historia de la literatura en la versión libre de Montano”(p.75).

¿Qué tipo de memoria se propone? ¿Qué relación mantiene la memoria con la desaparición de lo literario en el horizonte del cambio de siglo? Gilles Deleuze y Félix Guattari (2003) distinguen entre dos tipos de memoria: la memoria larga y la memoria corta. La memoria larga sería aquella que está vinculada con la estructura familiar, la raza, la sociedad o la civilización. Es la memoria de los discursos históricos en tanto meta-relatos, memoria entendida lineal y progresivamente. Frente a ella, la memoria corta sigue los principios del *rizoma* que podríamos resumir de la siguiente manera:

1.º y 2.º “Principio de conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro.” (p.17).

3.º “Principio de multiplicidad [...] una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza”(p.19).

4.º “Principio de ruptura a-significante: frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una”(p.22).

5.º y 6.º “Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo”(p.27).

Por tanto, la memoria *rizomática*, opuesta radicalmente a la memoria genealógica típica de la Historia, es heterogénea, conectiva y múltiple; opera mediante la ruptura a-significante y sigue el principio de cartografía. Volviendo al cuento de Montano que Rosario Girondo quiere encarnar, reconocemos que la clase de memoria que se propone pertenece al tipo que hemos llamado *corta*. Al igual que el rizoma, que opera vinculando cosas entre las que aparentemente no habría una relación de causalidad, las memorias de los escritores que se conectan siguen el principio de conexión heterogénea, pues el nexo entre ellas es *imprevisto, involuntario* (Vila-Matas, 2002: 70). En cuanto al principio rizomático de la multiplicidad, el relato también persigue la relación de *agenciamiento* entre textos o autores; éste consistiría en entender que las multiplicidades se establecen en un *plano de consistencia* en el que, a modo de red, se interrelacionan las conexiones establecidas. La narrativa de Enrique Vila-Matas es una red de este tipo, poblada de conexiones múltiples que, según van en aumento, varían la naturaleza del plano. En cuanto al principio de ruptura asignificante, hay que entenderlo como una manera distinta de entender la *mimesis*, pues el rizoma no *imita* sino que captura un código, aumentando sus valencias a partir del devenir; este modo de operar a través de la puesta en circulación de intensidades es el que caracteriza al cuento de Montano, pues el circuito de memorias cerradas, de súbitos aires mentales, no persigue la semejanza, sino el “surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno” (Deleuze y Guattari, 2003: 24). Por último, el principio de cartografía y calcomanía se ajusta totalmente a la poética de la ficción formulada en el cuento y en toda la narrativa de Enrique Vila-Matas; según éste, se entiende que los *mapas*, y recordemos que Rosario Girondo está dibujando uno, tienen múltiples entradas, y, dada su apertura, son desmontables, alterables, conectables en todas sus dimensiones. En lugar de seguir la estructura de la *mimesis* o representación, la escritura vilamatiana hace rizoma con las novelas que cita, se agencia un código, *deviene* tradición. Al igual que el rizoma, la poética de la ficción finisecular es antigenealógica, basada por tanto en la “memoria corta”, aquélla que, al igual que las siete intensas cuartillas escritas por Montano, se caracteriza por *ser a distancia*, pues se manifiesta en condiciones de ruptura y discontinuidad.

La muerte de lo literario, observada desde este ángulo, adquiere nuevos significados, pues la desaparición del libro como horizonte desde el que interpretar el mundo supondría la caducidad de la memoria larga, lineal y progresiva que caracterizaba al antiguo paradigma; frente a ella, la poética

vilamatiana apuesta por un nuevo tipo de memoria que inevitablemente supone un modo diverso de entender la escritura y la tradición.

4. La imaginación literaria

La caída de los grandes relatos trae como consecuencia inmediata la crisis de uno de sus pilares fundamentales: la identidad del sujeto moderno. La desaparición de lo literario es solidaria de la desaparición de los discursos identitarios fuertes característicos de la modernidad, dando paso a un sujeto fragmentado, diseminado, desestructurado. En las tres novelas analizadas, la crisis de la subjetividad funciona como punto de partida para la búsqueda de la identidad a través de nuevas formas de entender el género autobiográfico y biográfico. José María Pozuelo Yvancos (1993), al hilo de su comentario sobre cómo el espacio de la ficción novelesca moderna se ha ganado en el debate-juego con el límite fronterizo de un género testimonial de veracidad como el autobiográfico, explica la relación existente entre la autobiografía y la crisis del sujeto:

La autobiografía no ha sido literaturizada sólo en el sentido apuntado por la picaresca, también hay una práctica actual de ficcionalización de toda ocurrencia del "yo", con la crisis de la idea de sujeto de discurso, que ha alimentado la modernidad y acentuado la posmodernidad estética (p.183).

Uno de los rasgos dominantes en las obras de Enrique Vila-Matas es esta ficcionalización constante del proyecto biográfico, ya sea a la hora de *contar* la propia vida, como en *El mal de Montano* o la de los otros. El ejemplo más llamativo sería el de *Historia...*, donde la novela es en sí misma la recopilación de lo que podríamos llamar *vidas imaginarias*, entendidas como la invención de hechos y sucesos de personajes reales, en este caso escritores³. Siguiendo la poética de las "ideas cazadas al vuelo" que señalábamos en el segundo epígrafe, el narrador reconstruye las vidas de los *shandys* a partir de textos presentados después en la bibliografía. La aparición de material documentado así como el título de *Historia* para la novela crea en el lector la expectativa de encontrar hechos narrados con verdad. Inmediatamente, la expectativa se revela como falsa. Tal y como ha analizado Túa Blesa (2003) en un original artículo, el narrador de la historia es en realidad un mentiroso, y la novela un fraude en toda regla, cuya lectura exigiría, de tomarnos en serio su naturaleza historiográfica, "un continuo ir y venir del texto al archivo, una labor incesante de cotejo de datos, de figurarse como historiador" (p.124).

Así como en *Historia...* nos encontramos ante un narrador que da vida imaginaria a hechos supuesta o parcialmente reales, en *El Mal de Montano* el movimiento sería a la inversa: las biografías de autores reales darían vida imaginaria a la personalidad del narrador, disolviendo la unidad del sujeto que habla. Según Michel Foucault (1986), la ficción occidental de nuestros días estaría caracterizada por revelar ese espacio neutro-vacío carente ya de subjetividad que lo sostenga, en el que lo que se intentaría mostrar es el ser mismo del lenguaje. La fórmula del "hablo" que ya ni siquiera remitiría a un

³ Para un análisis del microgénero de la "vida imaginaria" véase Hualde Pascual (1999: 217-226).

sujeto hablante, pues es el propio lenguaje el que habla, funcionaría como contrapelo al “pienso” cartesiano, reformulando radicalmente la construcción del Yo:

es que el “hablo” funciona como a contrapelo del “pienso”. Éste conducía en efecto a la certidumbre indudable del Yo y de su existencia; aquél, por el contrario, aleja, dispersa, borra esta existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío (p.13).

La poética de la ficción vilamatiana participaría de esa fórmula del “hablo”, o mejor, del “hablan”, para construir o para dispersar la vida del narrador y de los personajes; sin embargo, lejos de ofrecernos una vida *verdadera*, el proyecto autobiográfico, tal y como ha señalado Paul de Man (1984), condiciona y determina la propia vida:

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all aspects, by the resources of his medium? (p.69).

Lo interesante de la perspectiva vilamatiana consistiría en convertir la imaginación literaria en fuente biográfica y autobiográfica, reformulando el concepto tradicional de identidad fuerte a partir de la intertextualidad extrema. Desaparece lo literario y desaparece el sujeto entendido a la manera cartesiana, pero su lugar viene ocupado por identidades ficcionalizadas a partir de la imaginación literaria.

5. Conclusiones

Volviendo a la premisa de trabajo que se planteaba en el inicio de estas páginas, esto es, la caducidad del paradigma literario como horizonte explicativo del mundo, podemos comprobar cómo la obra de Vila-Matas, a través de su especial concepción de la escritura, la memoria y la imaginación, supone una respuesta práctica a dicho cambio epistemológico. Su concepción poética asumen el ocaso del libro y se sitúa en ese espacio amenazado o en decadencia. El resultado es una elegía a la novela en el horizonte mismo de su desaparición. Sin embargo, este territorio elegíaco es en sí mismo contradictorio: da paso a formas alternativas y liberadoras de entender la escritura, la memoria y la imaginación, al tiempo que recrea nostálgicamente viejas estructuras del pasado. De ahí que podamos identificar en la poética vilamatiana tanto la exaltación de la literatura *por venir* como una voluntad de dar testimonio, de guardar memoria de la tradición que está a punto de desaparecer.

La Teoría literaria, como área de conocimiento que reflexiona sobre el objeto literario, debe atender a los tres significados señalados a la hora de abordar la pregunta por la desaparición del libro y de la novela, dando respuesta teórica tanto a las modificaciones externas e internas de los productos artísticos, como a las consecuencias que comporta la caducidad del paradigma literario como modelo explicativo del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail (1991): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BLESA, Túa (2003): "Un fraude en toda regla: *Historia abreviada de la Literatura portátil*, 1", en *Homenaje a Gaudioso Giménez. Miscelánea de estudios lingüísticos y literarios*, eds. T. Blesa y M^a. A. Martín, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 123-133.
- CALVINO, Ítalo (1988): *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.
- DE MAN, Paul (1984): *The rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2003): *Rizoma (introducción)*, Valencia, Pre-Textos.
- FIORMONTE, Domenico (2003): *Scrittura e filología nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- FOUCAULT, Michel (2000): *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos.
- HUALDE PASCUAL, Pilar (1999): "Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna: Tradición de un microgénero (Schwob, Borges, Tabucchi)" en *El retrato literario. Tempestades y Naufragios. Escritura y Reelaboración*, eds. M^a.A. Márquez, A. Ramírez de Verger, P. Zambrano, Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Literatura Comparada, pp.217-226.
- POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- , (2004): *Ventanas de la ficción*, Barcelona, Península.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Rosa (2003): "Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 635, pp.85-92.
- VILA-MATAS, Enrique (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama.
- , (2000): *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.
- , (2002): *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.

NUEVA YORK EN LA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA CARRASCAL

Francisco José Peña Rodríguez
Universidad Autónoma de Madrid

A José María Carrascal, por su ayuda y cercanía

El escritor José María Carrascal (El Vellón —Madrid—, 1930) ha dedicado gran parte de su actividad profesional al periodismo. Tras realizar los estudios de Filosofía y Letras y Náutica en Barcelona, desde 1959 viene desarrollando una incesante carrera periodística, fundamentalmente fuera de España. Desde 1959 hasta 1966 fue corresponsal en Berlín de los diarios *Diario de Barcelona* (1959-1961) y *Pueblo* (1961-1966); este último año se trasladó a Estados Unidos para iniciar su carrera literaria combinada con la corresponsalía del mencionado diario *Pueblo*, además de trabajar para la Organización de Naciones Unidas.

Nueva York es, por un lado, la ciudad que acoge al escritor y que queda plasmada fielmente en su obra, pero también es, por otro lado, la ciudad en que vive gran parte del año —aún hoy— y que conoce hasta la anécdota. El escritor madrileño, cosmopolita y observador agudo de la actualidad y del transcurrir cotidiano de su entorno, deja constancia y el retrato de una ciudad que se incorpora a tres de sus novelas más importantes: *Groovy* (Premio Nadal 1972), radicada en Manhattan y el Village; *Mientras tenga mis piernas* (1975), que refleja Brooklyn y *Nunca podrás volver a casa* (1997).

José María Carrascal, tras un leve paréntesis televisivo en España durante la década de 1990, continúa dedicando gran parte de su actividad al periodismo, en donde destaca como columnista, actualmente en el diario *La Razón*; pero como observador de la idiosincrasia norteamericana, a sus grandes novelas hay que añadir dos ensayos que se ocupan de mostrar su conocimiento de esa realidad que vive cotidianamente: *USA Superstar* (1973) y *La aventura americana* (1982).

Groovy (Carrascal, 1973), la novela que le valió el Premio Nadal de 1973 y el Premio Ciudad de Barcelona 1973, trata la historia de una adolescente de New Hampshire llamada Pat Hultom; una muchacha de clase media que busca la evasión de su mundo convencional marchándose a Nueva York en busca de nuevas experiencias que se le tornarán negativas, puesto que entroncará con los ambientes marginales de la ciudad —concretamente la zona del Village—

hasta situarse al margen de la ley. La novela, además de retratar en un excelente *flash back* —mal entendido e interpretado por algún crítico académico de la época (Soldevila Durante, 1980: 374-75)—, refleja excelentemente la mentalidad adolescente de la protagonista y el mundo en el que se ve envuelta. Esta primera novela neoyorquina consagra y describe literariamente a un autor que mezcla agilidad narradora con la versatilidad de personajes y un inteligente y elaborado registro lingüístico que consagrará en las sucesivas novelas; Carrascal procura, tanto en *Groovy* como en el resto de su obra, adentrarse en lenguajes elaborados y adaptados al perfil de sus personajes. Es en esta primera obra —cronológicamente la segunda de sus novelas— en la que comienza a marcar los parámetros que regirán su obra.

El microcosmos que supone Nueva York en la narrativa de José María Carrascal se inaugura con los pasos que Pat da por Manhattan, Brooklyn y el Village, pero que luego irán configurando un espacio objetivo y patente como envoltorio para la psicología de los personajes de las novelas siguientes. Bien es cierto que, dentro de las características del *flash back* de *Groovy*, Nueva York queda, inicialmente, algo difuminada, lo que el autor modificará en adelante, pero a pesar de ello el microcosmos se hace presente:

Salió con él ya puesto y echó Saint Marks arriba. Nueva York parecía serenarse en aquella calle breve, una manzana sólo, tan llena de colores como un loro, con corros excitados en las aceras y pasivos espectadores en las escalerillas de todas las casas (Carrascal, 1981: 50).

En 1975 vio la luz *Mientras tenga mis piernas* (Carrascal, 1975), en la que el autor retrata a tres personajes, a lo largo de un tiempo extenso que se refleja de forma latente, cuyas historias se desarrollan en Nueva York —significativamente Carrascal la denomina el *Groovy* de Brooklyn—. De nuevo cobra importancia el enfoque espacial, dentro del microcosmos particular del autor y el análisis psicológico de los personajes. El mundo judío de Nueva York, en el que se encuentra presente también parte de la comunidad sefardí, cobra un significado importante —y su bien retratado lenguaje— que se prolongará en *Nunca podrás volver a casa*.

El autor no abandona sus parámetros costumbristas ni la necesidad de enfocar el relato a través del *flash back*, pero modifica la agilidad discursiva de *Groovy* ralentizando la acción. Nueva York también cobra mayor presencia descubriéndose de una forma patente:

Algo que la hacía irremediamente distinta a los italianos que empezaban a asentarse en la Canarsi y venían con sus carros de caballo a vender fruta y hortalizas a la Stone Avenue, o de los alemanes encastillados en sus casas rojas de la Fulton Street, o de los irlandeses, más allá en Flatbush, o de los rusos, que se pasaban los días y las noches discutiendo sobre política en los cafés de la Osborne Street [...] llenaba todo Brunzvil, regía sus vidas con la matemática precisión de un reloj invisible (Carrascal, 1975: 48).

El autor quiere envolver a los personajes en su particular entorno geográfico, pero como se ha señalado, el lenguaje no queda exento del retrato que Carrascal quiere presentar de Nueva York y de los acontecimientos que transcurren en ella. Pat es una adolescente entroncada con el mundo *hippy* y articula el lenguaje propio de ese mundo, usando como coletilla constante el

adjetivo “groovy” —“sensacional”, “fabuloso”, “maravilloso”...— que da título a la obra; en *Mientras tenga mis piernas* la comunidad sefardí mezclará, junto al inglés americano, la lengua con la que partieron de España en 1492:

—¿Está ya la cena?

—Sí, sí, colorada, viéndose mirar por tantos hombres.

—*Di a tu madre que agora mismo voy. O si no, meyor, espera. Acabo presto*¹
(Carrascal, 1975: 54).

José María Carrascal publicaría algo después, en 1997, *Nunca podrás volver a casa*, la tercera de sus grandes obras dedicadas a Nueva York. Esta trilogía resultará, en esencia, y a parte el resto de su obra, el reflejo y legado literario del autor madrileño. Los parámetros adelantados en las dos novelas de los años setenta continuarán vigentes en esta obra.

Simón Toledano, un judío neoyorquino, afincado en Brooklyn, como la comunidad judía de *Mientras tenga mis piernas*, intenta buscar sus raíces, su pasado, a partir de un momento en que él mismo percibe que ha pasado gran parte de su vida intentando adaptarse a la cultura americana, mentalizándose en pertenecer a la sociedad de Nueva York.

La geografía de Nueva York es reflejada de la misma forma que en las dos novelas anteriores, y la psicología del personaje —en constante contraposición con la de la abuela al inicio del relato— vuelve a resultar la de Pat o la de los judíos neoyorquinos de Brooklyn. La experiencia narradora de Carrascal configura un lenguaje más maduro, reflexivo en algunos pasajes, como significando que el *flash back* puede convivir con un lenguaje más pausado. El autor concibe un lenguaje en tres estadios: inglés neoyorquino (Carrascal, 1997: 44), el sefardí, fundamentalmente por boca de la abuela del protagonista y el español actual de la narración.

La ciudad desborda sus límites y eso desborda también al propio personaje en busca de su identidad:

Pero no paré hasta llegar aquí. Queens, Queens, Queens, lo importante era llegar a Queens. Hasta que uno no había salido de Brooklyn, llegado a Queens, no lo había conseguido, no era nadie. Pero ¿dónde coño está Queens? ¿Quiere alguien decirme dónde está Queens? Porque yo no lo veo. No irán a decirme que esto es Queens, que esto es Nueva York, que esto es algo. ¡Esto no es nada! (Carrascal, 1997, 37-38).

En *Groovy Pat* viaja desde New Hampshire hasta Nueva York, como un viaje en que el autor se introduce en Nueva York para convertirla en su microcosmos narrativo; Simón Toledano, en *Nunca podrás volver a casa*, saldrá de Nueva York para viajar al pueblo de sus antepasados, convirtiendo ese viaje en una escapada del autor de su espacio geográfico narrativo.

Groovy es la novela de José María Carrascal que más ha ocupado a la crítica. Si bien, como ya se ha señalado, no fue bien entendida —desde el lenguaje— por una parte de la crítica académica, desde el momento de su publicación contó con varios defensores que han plasmado acertadamente el

¹ El subrayado en cursiva es mío.

interés del *flash back* de las obras del autor madrileño en artículos de obligada referencia². Las características psicológicas de los personajes y el retrato del mundo en que se ven envueltos también han quedado suficientemente reflejados por la crítica literaria que ha acogido el estudio de la obra de José María Carrascal; sin embargo, la dedicación narrativa al reflejo de la ciudad de Nueva York, muchas veces un microcosmos trasunto de otra muchas ciudades anónimas de Estados Unidos —e incluso de los países occidentales—, apenas ha sido significada en el contexto de una obra que remarca de forma precisa y patente el espacio geográfico.

Carrascal, en palabras de Margarita M. Lezcano, “da una visión panorámica de la ciudad de Nueva York y de los diferentes grupos que la habitan” (Lezcano, 1992: 56), y ya en 1973 se percibía como un parámetro fundamental en la narrativa del autor: el crítico Salvador Corberó lo ponía de manifiesto señalando que “el Nueva York de su novela es la ciudad tétrica y triste, de calles sucias, con sus bares de “topless” en la Segunda Avenida, entre las calles Cuarenta y Cincuenta; con negros y blancos desarraigados y malolientes, beodos y peligrosos” (Corberó, 1973: 10). Pero si todo ello pudo entenderse como algo propio del Nueva York de *Groovy*, en *Mientras tenga mis piernas*, a partir de una recreación del paso del tiempo para la ciudad de Nueva York, vista por tres personajes generacionalmente distintos, Carrascal quiso definir la ciudad de los rascacielos como la más adecuada para interpretar el entorno en que se pueden ver envueltos personajes tan distintos como Pat Hultom, los judíos sefardíes de Brooklyn o Simón Toledano. Ángel Marsá escribiría en 1975 que Nueva York se convierte en la obra de Carrascal en “el escenario más vasto y complejo [...] el clima más candente y patético, radiografía de lo infinitamente abominable a la vuelta de la esquina” (Marsá, 1975: s.p.). Sin duda el autor estaba ya contribuyendo, con su punto de vista a través del *flash back*, con el mundo americano de Nueva York y unos personajes psicológicamente bien trazados, a renovar a su manera la novela española que se encontraba en plena crisis del realismo social.

En el retrato que José María Carrascal realiza de Nueva York no existe el idealismo. El autor madrileño es un fino observador de la realidad que le rodea, lo cual deja plasmado de forma patente en toda su actividad intelectual, y la ciudad de los rascacielos es un elemento que conecta, a modo de trilogía, las tres novelas que ocupan este trabajo, pero al mismo tiempo la ciudad cobra una dimensión inusitada en cuanto entra en contacto con el personaje. La ciudad “infrahumana” en que se ve envuelta Pat, con el trasfondo del mundo *hippy*, de las drogas y del choque cultural contra su New Hampshire originario, no es la gran Nueva York del turismo ni la panorámica que se encuentran los emigrantes que entran por barco a principios del siglo XX y que se asoman, de forma subjetiva, por las páginas de *Mientras tenga mis piernas*. El Village, el Nueva York idílico que existe en la mente de Pat:

² A este respecto véanse los trabajos de Bejel (1975), Corberó (1973), Marsá (1973 y 1975) y Valencia (1973).

ahora será distinto, en el Village tiene que ser distinto, con mi gente, seguro que encuentro a mi gente en el Village, allí está el bus, poca animación, claro, con este calorazo, aunque dicen que en Nueva York hace más (Carrascal, 1981: 8).

resultará luego radicalmente distinto:

Les despertó la sirena de una fábrica, tenía que ser una fábrica, el puerto quedaba lejos, se lo había dicho: "Éste es el centro de Brooklyn, bueno, un poco el Este, pero no el Este todavía, ya sabes que el este de Brooklyn es lo peor de Nueva York, peor aún que Harlem [...]Me refiero a peligroso, las distintas razas, ¿sabes?, al menos en Harlem hay sólo negros, aquí hay negros puertorriqueños, judíos, italianos, cada uno tiene su calle, su barrio. Don Lucio, el párroco, decía que era como estar en misión en África, en medio de tribus siempre en guerra" (Carrascal, 1981: 278).

El crítico Ángel Marsá, como se ha significado anteriormente, ponía de manifiesto en su artículo del *Correo Catalán* que Nueva York era en *Mientras tenga mis piernas* una Babilonia, "la urbe monstruosa, la violencia, el horror, todo revuelto [...] los infrahombres" (Marsá, 1975: s.p.); es decir, que los parámetros de la gran ciudad retratada en *Groovy* apenas varían en esta segunda obra espacialmente situada en la ciudad de los rascacielos:

el jodido se echaba a un lado de un salto cuando ya tenía el parachoques a un decímetro, a veces se apoyaba y todo en la capota, tengo que salir del East New York cuanto antes, en East New York no hay nada, negros, negras, ¿y qué hacen estos pintas que no están en la escuela? (Carrascal, 1975: 95).

pero tampoco el choque cultural, los desórdenes sociales, demográficos, que anteriormente habían quedado plasmados junto a los movimientos de Pat Hultom.

En *Mientras tenga mis piernas* el lector se adentra en el mundo judío de Nueva York, el mundo sefardí que intenta adaptarse a la gran urbe sin abandonar sus raíces culturales, pero eso también choca, al tiempo, con otras culturas y se lanza desde la visión de los propios judíos:

—Días después de las dose, dentro de poco, llamaráanos, ¿pero no recuerdas cuando los negros veían sólo en Livonia Avenue?

—Sí, al principio vivían sólo en Livonia Avenue, en casuchas de madera, barracas más bien, allí había habido huertas, ¿cómo habían llegado entonces al corazón de Brownsville, al bien guardado corazón de Brunzvil, a apoderarse de todo Brunzvil? (Carrascal, 1975: 125).

José María Carrascal emprendió en 1973, con *Groovy*, un estilo narrativo muy personal, un punto de vista que intercalaba en un bien reflejado *flash back*, como se ha significado abundantemente, al narrador omnisciente, las conversaciones y la agilidad de un lenguaje innovador. Esa particularidad no cesa cuando en 1997 la trilogía de Nueva York se cierra en *Nunca podrás volver a casa*. Ahora, algunos años después de las convulsiones neoyorquinas reflejadas en las dos novelas anteriores, el autor madrileño retoma Nueva York, a partir de un lenguaje aún más elaborado, aún más personal, y lo volverá a conectar con lugares —en este caso España— tan distintos a Nueva York como lo era el New Hampshire de Pat Hultom.

Al hilo de la evolución de la gran urbe, apenas se persigue que aparezcan los choques entre culturas, porque se busca la intensidad psicológica de Simón Toledano por encima del entorno específico, agobiante, en que se

había convertido la ciudad en las anteriores obras: “¡Aquella sí que era una cárcel! Se acabó. Se acabó lo de judío, lo de sefardita, lo de Brooklyn, todo. Si te he visto no me acuerdo. Yo soy un americano y punto” (Carrascal, 1997: 91); sin embargo, el retrato que el autor hace de Nueva York no diferirá en absoluto de lo entrevisto ni de lo visto en los dos títulos anteriores. A pesar de que Nueva York en 1997 no es la misma ciudad que en 1973 ó 1975, aparecen aún ciertos elementos de choque cultural:

—Ése puede enseñarle. Acaba de llegar del frente.

—¿De Livonia Avenue?

Livonia Avenue era la línea divisoria entre el Bronwnsville blanco y el de color. Las que se armaban allí los sábados por la noche no tenía nada que envidiar a las del paralelo 42 (Carrascal, 1997: 95).

La ciudad de los contrastes, de los choques culturales, aún queda entrevista en esta novela que cierra la trilogía que tiene en la ciudad de Nueva York su microcosmos. José María Carrascal se convierte, así, en un cronista de la realidad neoyorquina que afecta cotidianamente a sus habitantes, a los personajes que transitan por las páginas de estas tres novelas tan excelentemente trazadas:

Naturalmente que Brooklyn olía. Pero olía también Manhattan. Y el Bronx. Y hasta Queens. Los únicos barrios que no olían eran Westchester, Nassau, Manhasset y otros por el estilo, con sus campos de golf y sus country clubs. Pero ¿quién podía irse a ellos? Ni siquiera había estado allí en toda su vida. Trató de hacérselo comprender, pero resultó que quien no había comprendido era él (Carrascal, 1997: 72).

Nueva York, de esta manera, configura también la psicología de unos personajes que, sin la gran ciudad, no podrían ser entendidos en el fondo de sus complejas psicología y agobiantes situaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALPERI, Víctor (1973): “Nueva York en dos novelas”, en *Región*, 25 de mayo.
- BEJEL, Emilio (1975): “El lenguaje de Groovy de José María Carrascal”, en *Cuadernos Americanos* 6, México, pp. 222-36.
- CARRASCAL, José María (1973): “Novela y lenguaje”, en *Destino*, 4 de agosto.
- , (1975): *Mientras tenga mis piernas*, Barcelona, Destino.
- , (1981): *Groovy*, Barcelona, Destino, Destinolibro 138.
- , (1997): *Nunca podrás volver a casa*, Barcelona, Planeta.
- CORBERÓ, Salvador (1973): “El último vestigio del movimiento hippie”, en *Diario de Barcelona*, 31 de marzo, p. 10.
- LEZCANO, Margarita M. (1992): *Las novelas ganadoras del Premio Nadal 1970-1979*, Madrid, Pliegos.
- MARSÁ, Ángel (1973): “Con los hippy de Nueva York”, en *Correo Catalán*, 15 de marzo.

—————, (1975): “La Babilonia esa de Nueva York”, en *Correo Catalán*, 14 de agosto.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (2000): *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores*, Pamplona, Cénlit, pp. 987-990.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980): *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.

VALENCIA, Antonio (1973): “Hacia el mar abierto”, en *Arriba*, 25 de marzo, p. 20.

EL PESIMISMO EXISTENCIAL: DE *SIN RUMBO* A *EL ÁRBOL DE LA CIENCIA*

Joseba Pérez Moreno
Universidad de Deusto

1. Introducción

El objeto de la presente comunicación es poner de relieve las notorias semejanzas en dos novelas del ámbito hispánico a la luz de un acercamiento literario y filosófico, sin llegar a un estudio pormenorizado de las influencias comunes en ambas obras, la intertextualidad y las posibles interdependencias. Creemos que este que vamos a realizar sería el primer paso de un estudio más profundo y complejo. Por lo tanto, queda pendiente de realización para futuras ocasiones.

Efectivamente, advertimos la necesidad de contrastar las semejanzas de *Sin rumbo*, publicada en Argentina por Eugenio Cambaceres en 1885 y una de las obras más representativas de Pío Baroja: *El árbol de la ciencia*, que vio la luz por primera vez en España en 1911. Para ello nos centraremos en aquellos aspectos que más tienen que ver con el fondo que con la forma —donde difieren bastante—, seleccionando los que sean pertinentes para el estudio de ambas obras desde el punto de vista adoptado. En un primer momento, el análisis se realizará bajo una perspectiva literaria para, en un segundo instante, concentrarnos en cuestiones más filosóficas. Aún así, ambos planos son dependientes y recíprocos y únicamente los deslindaremos en aras de una mayor claridad expositiva.

2. Plano literario: hacia el fin del Naturalismo

2.1. Introducción

Las dos novelas se sitúan en una época muy concreta en la Historia de la Literatura: finales del siglo XIX y principios del XX, momento clave en el proceso de agotamiento de los modelos realistas y naturalistas —tal y como se entendieron en el origen de este movimiento—, pero que aún están muy vigentes de alguno u otro modo. Esta situación se concreta de diferente manera en ambos países: mientras que en Argentina los parámetros naturalistas van evolucionando y cambiando hasta llegar a su cenit con *La vorágine* (1924), en España el proceso sigue cauces distintos debido a una situación social muy concreta y determinante originándose lo que se denomina “Generación del 98”; sin embargo, parte de los autores de la generación cuya producción principal se centra en la novela nunca abandonarán las vías del Realismo como método de denuncia: entre ellos ubicaríamos a Pío Baroja.

De este modo, ambos autores tratarán de reflejar en sus obras la sociedad finisecular creando un mundo de ficción constituido por personajes y ambientes que formarán un mosaico de la realidad del momento. Es decir, ambas obras pertenecen a esa amplia corriente literaria llamada "literatura de compromiso".

2.2. La trama central

Sin Rumbo nos cuenta el destino trágico de un joven estanciero, Andrés, quien hastiado de la vida en el campo y de los placeres mundanos y artificiales de la ciudad, busca en la paternidad un refugio salvador y regenerador. En el momento en el que piensa haber encontrado en su hija el rumbo salvador, la muerte de la niña pone fin a sus esperanzas y a su propia vida. Se nos presenta una descripción desgarradora del hastío, una pintura descarnada y cruda de los instintos además de una descripción de los acontecimientos de la realidad contemporánea. El tema central que vertebra toda la novela es el hastío vital del personaje central —Andrés— ante el absurdo de la existencia. A pesar de que desde el comienzo de la obra se nos presenta esta imagen decadente del personaje, su instinto de supervivencia y la lucha por la existencia —darwinismo— le conducirá a buscar diversos estímulos que le hagan olvidar, aunque sólo de manera momentánea, su condición de ser estragado, solitario y sin rumbo. El personaje, determinado socialmente, emprenderá un viaje —interior y exterior— que le conducirá a diversos espacios en los que topará con diferentes personajes. De esta huída sin rumbo, podemos deducir otros motivos claves en la obra: la oposición entre campo y ciudad, la corrupción social, el amor —hacia otras mujeres y hacia su hija— y la muerte —trágicamente inseparables— presente en la obra desde sus primeras líneas. Ante las crueles respuestas del ambiente y los continuos desengaños el suicidio será la única salida.

El árbol de la ciencia desarrolla la vida de Andrés Hurtado, un personaje perdido en un mundo absurdo y en medio de circunstancias adversas que constituirán una sucesión de desengaños. Se siente solo y abandonado —el ambiente familiar está marcado por la tristeza—; a la vez, siente una sed de conocimiento espoleado por la necesidad de encontrar algo que dé sentido a su vida, pero sus estudios no colman tal ansia. Desde el comienzo de la novela emprende un viaje —interno y externo— que le conducirá, ante la insatisfacción universitaria, a descubrir nuevos aspectos de la sociedad —generalmente negativos—. La muerte de su hermano pequeño Luis vendrá a sumarse como un hecho decisivo que le conducirá ante el escepticismo ante la ciencia y las ideas más pesimistas sobre la vida. Las etapas posteriores de su vida constituyen callejones sin salida: Alcolea del Campo, Madrid... Andrés deriva hacia un absoluto pesimismo, aislándose progresivamente del mundo. Su matrimonio con Lulú le proporcionará una paz provisional, pero la muerte de ésta y de su hijo —último estímulo— le conducirá al suicidio. Del mismo modo que en la obra de Cambaceres, un personaje hastiado ante el absurdo existencial se nos presenta ante una serie de estímulos que derivarán en continuos desengaños, lo que condicionará negativamente al personaje en un proceso desde la abulia hasta el suicidio, una vez

agotados todos los estímulos¹. Al igual que en la novela argentina, aparecen otros motivos estructurales como la decadencia y deshumanización social, la oposición entre campo y ciudad, el amor —conyugal y filial— y la muerte —dos caras de la misma moneda—, aspecto muy presente desde el comienzo —en la universidad, la muerte de su hermano, Lulú y su hijo y la suya propia al final de la obra—.

Ambas novelas son la historia de un fracaso personal y la continua búsqueda de una salida. Ante la negación de toda escapatoria, ambos personaje se afirman personalmente en un acto de rebeldía a través de la negación de las circunstancias con el suicidio, única huida posible y verdadera. Si la única solución vital es la negación de la misma, el absurdo se impone de manera trágica pues la existencia carece de sentido alguno.

2.3. Los personajes y su caracterización

Este epígrafe constituye uno de los elementos básicos en la comparación de ambas obras. Analizaremos en profundidad ambos personajes protagonistas, considerando el resto únicamente cuando lo creamos necesario para la mejor comprensión de la figura principal: Andrés.

Debemos destacar inicialmente varios aspectos en relación con la caracterización de los personajes, quienes —salvo los principales— aparecen rápidamente esbozados. Por tanto, podríamos hablar de personajes colectivos que vienen a ser piezas de un ambiente, cuyo papel es constituir la atmósfera. Estos personajes secundarios son caracterizados mediante trazos rápidos y vigorosos —a modo de bocetos—, lo que nos conduce a hablar en ambas novelas del empleo de una técnica impresionista para la caracterización de los personajes.

Por el contrario, los personajes principales se van definiendo poco a poco, en situación —por su comportamiento, por sus reflexiones, por contraste con otros personajes...—, lo que nos permite hablar de una caracterización paulatina. Así, los clasificaríamos, según la teoría del profesor Foster, como personajes redondos en constante evolución, sobre todo, los dos protagonistas quienes van construyéndose a lo largo de la novela. Centrémonos en estas dos figuras.

Desde el comienzo de *Sin rumbo*, Andrés aparece como un personaje hastiado, sin rumbo vital, como un personaje que ha agotado todas sus metas: “seco, estragado, sin fe, muerto el corazón, yerta el alma, harto de la ciencia, de la vida [...] ¿en qué había venido a parar, qué era al fin?” (Cambaceres, 1999: 85-86). Determinado física y psicológicamente por el ambiente social, parece no existir ningún estímulo capaz de incidir positivamente en su figura: “nada, nadie...” (Cambaceres, 1999: 86). Siguiendo las fases del método científico y experimental —observación → hipótesis → experimentación → ley—, el narrador ha observado a Andrés y lanza su hipótesis a la luz de las teorías de Schopenhauer: si no existen

¹ En la novela barojiana este proceso es más acusado que en *Sin rumbo*, obra en la que el personaje actúa de forma más activa ante los estímulos negativos que recibe. Podríamos observar una evolución en los personajes, condicionados por la época literaria: de la lucha por la existencia —concepto puramente naturalista— a la abulia —seña de identidad del noventayochismo español—, aunque el resultado será el mismo: suicidio y negación vital.

estímulos positivos, lo mejor es no vivir porque es un sinsentido —suicidio—. A continuación, deberá comprobar su hipótesis inicial en la fase de la experimentación, sometiendo al personaje a diversos estímulos, que tendrán como denominador común a la mujer: Donata, Amorini y Andrea.

El primer estímulo nos presenta a Andrés con Donata —capítulo IV—, carácter monótono definido de forma onomástica: es un elemento pasivo de la naturaleza; ingenua e inocente, está atrapada por la violencia. De este modo, es un personaje que funciona como objeto sexual de Andrés, sin que esta relación le distraiga del hastío que le acosa. Por eso, abandonará a Donata —encinta— para huir a Buenos Aires con el objetivo de disfrutar de la cultura, donde conocerá a Amorini². Es un personaje casado que Andrés codicia y el adulterio será el segundo estímulo mediante el que intentará evadirse. El desmoronamiento del amor por la cotidianidad supone el fracaso del segundo estímulo y, así, asoma a su pensamiento la idea del suicidio como liberación del sufrimiento: “y la idea del suicidio, como una puerta que se abre de pronto entre tinieblas, atrayente, tentadora, por primera vez cruzó su mente enferma” Sin embargo, recuerda que Donata está embarazada y decide volver rápidamente al campo. Comienza la última etapa en la vida de Andrés. Nervioso y agitado en el viaje de vuelta, apremia a sus sirvientes a pesar de la climatología. La fuerte tormenta que presenciamos no parece ser una buena señal para comenzar la etapa de la paternidad —tercer estímulo—. Durante el trayecto observa que en él triunfa la lucha por la supervivencia y sus instintos vitales a pesar del menoscabo por su vida. Sueña con el hijo que va a encontrar y teme por no tener un hijo sano. A pesar de encontrarse con una hija —símbolo de debilidad para Andrés— y con la muerte de Donata, encontrará en Andrea, su hija, un motivo para sobrevivir, aunque teme por su destino debido a su condición de hembra. Llega incluso a ser completamente feliz, aunque el temor y el miedo continúan muy presentes en su vida, “horrorizado a la idea sola de la muerte, ese enemigo implacable y traidor que no se ve, emboscado entre las sombras del futuro” (Cambaceres, 1999: 208). Sus temores se hacen realidad y la hija, extensión de él —nótese la caracterización onomástica Andrés-Andrea—, muere enferma de difteria a pesar de las plegarias de Andrés y la fe depositada en Dios. Andrés se desmorona totalmente ya que ha muerto él mismo. Los tres estímulos —seducción, adulterio y paternidad— han fracasado y la hipótesis se verifica en palabras de Schopenhauer, su maestro predilecto: “el fastidio da la noción del tiempo, la distracción la quita; luego, si la vida es tanto más feliz cuanto menos se la siente, lo mejor sería verse uno libre de ella” (Cambaceres, 1999: 86). El destino está sellado y Andrés acaba suicidándose, como acto de rebeldía ante la humanidad y ante ese Dios que no salva a su hija inocente: “¡Dios, Dios mío, Dios eterno... sí, creo en ti, creo en todo, con tal de que me la salves!...” (Cambaceres, 1999: 232). Insurrección y ruptura que nos acerca a Nietzsche, pues con el suicidio se niega la figura de Dios, Ser injusto que “no se la salvó” (Cambaceres, 1999: 233).

² El personaje de Donata se opone al de Amorini, cuyos caracteres son contrapuestos: mientras que Donata representa el ser puro marcado por la Naturaleza, Amorini simboliza la mujer urbana, codiciosa, corrupta e impura (campo-ciudad).

Andrés Hurtado es el personaje central de *El árbol de la ciencia*. Su historia es la de un joven marcado por la soledad y la angustia, determinado por la herencia y por la sociedad en la que vive. Con el abandono del hogar y la huida a Madrid con el objetivo de estudiar medicina, el individuo comienza el viaje interior que le conducirá a enfrentarse continuamente con su existencia. A pesar de la soledad y el aislamiento del personaje desde el comienzo de la novela —simbolizado en la muerte de la madre— y a diferencia del Andrés de *Sin rumbo*, Hurtado va depositando sus esperanzas en diferentes objetivos y, a medida que estos se le van negando, su existencia evoluciona hacia un radical pesimismo existencial en un camino lineal hasta el final. En este sentido ambas narraciones difieren entre sí, pues mientras *Sin rumbo* es una obra redonda —el final de la obra enlaza directamente con el principio, a pesar de los estadios intermedios por los que pasará el personaje; además la obra comienza y finaliza con el enfrentamiento entre Andrés y el gaucho— condicionada su estructura por el ambiente literario en el que se inscribe: el Naturalismo. Tras la observación se establece una hipótesis que se cumplirá al final de la obra; la parte central se centrará en la comprobación de la hipótesis. La formulación de la ley pondrá fin al relato. La estructura de *El árbol de la ciencia* es diferente, pues la parte inicial se suprime: no existen los estadios de observación e hipótesis, aunque podríamos decir que sí existen los otros dos: experimentación y ley, donde confluirán ambos relatos. Es decir, las conclusiones a las que llegan son iguales a pesar de utilizar vías diferentes, aunque en cierto modo semejantes.

Los pilares de la existencia de Hurtado van a ser cuatro, a los que denominaremos de la siguiente forma: conocimiento, ciencia, sociedad y amor. Correspondería con el estadio de la experimentación en el relato anterior. Andrés Hurtado deposita esperanzas sin límite en el estudio, pero se encontrará con una universidad caduca y tradicional, con profesores egoístas y sin vocación. La universidad será un fracaso total. Todo es grotesco e hipócrita: comienza el proceso de desengaño de Andrés. Ante la negación del primer sustento, la vía de solución puede ser la ciencia; sin embargo, tampoco lo será: Luisito, su hermano pequeño y al que adora, muere de tuberculosis. Como agravante, Andrés no siente nada y permanece indiferente y abúlico: “Aquella indiferencia suya, aquella falta de dolor, le parecía algo malo [...] Él no experimentaba ninguna desesperación.” (Baroja, 1990: 161). Hurtado comienza a despertar y a darse cuenta de que no puede solucionar los verdaderos problemas de la existencia del ser humano. El segundo pilar se también se derrumba al ritmo que su existir se hace más escéptico y pesimista a medida que avanza la narración. Como doctor va a un pueblecito —Alcolea del Campo— a ejercer su oficio. Allí observa una sociedad egoísta, indiferente y abúlica, y se da cuenta de la necesidad de medidas sociales en esa España en la que vive. Sin embargo, ese cambio social se afirmará como una utopía, pues ¿quién realizará esa revolución si el pueblo —símbolo de España— se niega a cambiar su forma de ser? Se da cuenta de que lo primero es transformar al individuo, quimera existencial.

De esta forma, ni los conocimientos, ni la ciencia, ni el pretendido cambio social sirven para nada. En consecuencia, ¿qué le queda al personaje? Lo única vía posible es volverse sobre sí mismo, limitándose a su espacio interior. En este estadio aparece el personaje de Lulú, con el que sintoniza. Por primera vez se le ve

tranquilo y sosegado, en armonía consigo mismo. Además, parece completamente feliz. Comienza la última etapa de su existir, cuyo soporte será el amor. Lulú como mujer siente la necesidad de la maternidad, pero Hurtado piensa que el verdadero pecado del hombre es hacer nacer a la luz de las teorías de su tío Iturrioz, pues “el perpetuar el dolor en el mundo me parece un crimen” (Baroja, 1990: 288). A pesar de esta concepción negativa de la existencia Lulú le convence y queda embarazada. Surgen complicaciones en el parto y Lulú y el niño mueren. A Hurtado, ante esa soledad y angustia existencial, no le queda ninguna salida, ninguna razón para seguir luchando. Con el suicidio se afirmará personalmente a través de la negación de las circunstancias.

En esta narración se introduce un elemento que no aparecía en *Sin rumbo*: nos referimos a la dicotomía entre “Árbol de la Vida ↔ Árbol de la Ciencia”, dos actitudes vitales opuestas. Aceptar la primera de ellas significa buscar una razón para hacer justificable la vida, aunque sea una farsa. Lo importante es encontrar una razón que justifique el vivir, aunque sea una mentira. Se trataría de una proclamación de la vida en sí misma y por encima de todo. Abrazar el “Árbol de la Ciencia” implicaría buscar las razones profundas del existir y, por tanto, negar la figura de Dios ante la pérdida de la fe: “para llegar a dar a los hombres una regla común, una disciplina, una organización, se necesita una fe, una ilusión, algo que aunque sea una mentira salida de nosotros mismos parezca una verdad llegada de fuera” (Baroja, 1990: 187). Hurtado opta por la segunda vía y la consecuencia última de la misma será el suicidio ante la monotonía: “Siempre [...] la misma angustia hecha crónica, la misma vida sin vida, todo igual” (Baroja, 1990: 254), el absurdo: “¡Qué absurdo! ¡Qué absurdo es todo esto! [...] Y se refería a su vida” (Baroja, 1990: 241) y la nada más absoluta que son el universo y la realidad desde los postulados kantianos: “vio que todas las maravillas descritas por los filósofos eran fantasías, espejismos; vio que las galerías magníficas no llevaban a ninguna parte” (Baroja, 1990: 168) que va marcando progresivamente su existencia. Ese acto de rebeldía supone una oposición directa a Dios —anteriormente negado—, creador de nuestra existencia. Antes de su suicidio, Andrés exhorta a unas prostitutas “tened odio” (Baroja, 1990: 266) como rebelión ante Dios y la humanidad, enlazando —al igual que lo hacía Andrés en *Sin rumbo* al final de la novela— con la filosofía nietzschiana.

Después de este detenido análisis de los protagonistas de las novelas, podemos deducir caracteres y actitudes semejantes, aun partiendo de estadios distintos. Mientras que el personaje de *Sin rumbo* se nos presenta desde el comienzo de la obra como un hombre hastiado de su propia existencia, Andrés Hurtado parte desde su inocencia juvenil lo que le permite depositar grandes esperanzas en el futuro. A pesar de esta diferenciación inicial, ambos personajes experimentarán un viaje interior similar, además de físico, pasando por diversos estadios que supondrán sus asideras sincrónicas en un mundo por el que se ven agredidos. Estos pilares serán diferentes en cada caso, pero suponen una misma experiencia con las mismas consecuencias. La última etapa es la misma: la descendencia. Tras el fracaso de todo estímulo social —determinismo social—, ambos se repliegan hacia su interior como última vía de escape en lucha continua con su existencia —darwinismo—. El Andrés de *Sin Rumbo* entra en contacto con una nueva vida unido a él con vínculos sanguíneos. La muerte de Andrea supone el

fin de su existencia. Algo similar ocurre con Andrés Hurtado, aunque el contacto lo establece con un personaje femenino adulto, Lulú, y no llega a conocer su descendencia. Irónicamente, su existir muere en el parto —origen físico de la vida—. El final es el mismo en ambos casos: el suicidio como autoafirmación y rebelión. La lectura es enormemente pesimista: la vida es una lucha por la existencia donde se imponen los más fuertes —o inconscientes— y el hombre no tiene salvación. Veámoslo más pausadamente en el análisis filosófico.

3. Plano filosófico: el sentido de la existencia

3.1. Introducción

Los personajes y ambientes en ambas novelas constituyen un mosaico de la vida española y argentina de la época. Las lacras comunes serán numerosas. Por ejemplo, se pone el acento en la pobreza cultural de ambos territorios, aunque de diferente forma. Además, las visiones de la realidad se estructuran en la oposición campo ↔ ciudad, a partir de la cual observamos las diferentes lacras sociales como la mencionada pobreza cultural, la cultura urbana de las apariencias, la inmovilidad de la vida rural, las injusticias sociales sin solución práctica ninguna... Pero esta interpretación social no es sino un trasunto del verdadero alcance de ambas obras, de su significación existencial, pues creemos que estamos ante novelas filosóficas antes que cualquier otro tipo.

3.2. Kant, Schopenhauer y Nietzsche

Los conflictos existenciales constituyen el centro de la obra. En lo religioso, ambos personajes se despegan tempranamente de las prácticas y de la fe³. Las referencias a Kant son inmediatas pues afirmaba que los postulados de la religión son indemostrables, así como la imposibilidad de una metafísica del conocimiento pues delimitó el conocimiento al ámbito de la experiencia pues más allá la razón naufraga: “cuando el pensamiento teológico especulativo postula para el mundo y todo lo que hay en él una causa última que dé razón de su existencia, cae en el absurdo.” (Suances Marcos y Villar Ezcurra, 2004: 141). Ante el relativismo vital del conocimiento y la imposibilidad de establecer una verdad última que sirva como razón última de la existencia, Iturriz afirma que “el acuerdo de todas las inteligencias en una misma cosa es lo que llamamos verdad” (Baroja, 1990: 171), la vida humana no tiene explicación y en consecuencia todo carece de sentido. El pesimismo existencialista de Schopenhauer y Nietzsche marca el desarrollo de ambos personajes. La existencia carece de sentido y los personajes se caracterizan por la abulia. El narrador cuenta de Andrés: “nada en el mundo le halagaba ya, le sonreía, decididamente nada lo vinculaba a la tierra. Ni ambición, ni poder, ni gloria, ni hogar, ni amor, nada le importaba, nada quería, nada poseía, nada sentía” (Cambaceres, 1999: 144). Con este esclarecedor paralelismo de elementos negativos se nos deja muy claro la cercanía del abismo de la muerte ante el sinsentido de la vida. Los dos personajes sienten el dolor de vivir y la vida humana

³ Recordemos que el Andrés de *Sin rumbo* desde el comienzo aparece como un personaje vencido por el mundo y sin ningún tipo de asidero religioso. Este proceso lo irá sufriendo el joven Hurtado a medida que su personaje evolucione.

queda sin explicación pues el mundo tal y como aparece ante nuestros ojos es un fenómeno cerebral, una representación en relación interdependiente entre sujeto y objeto. Para Schopenhauer existen dos actitudes ante la vida: la vida como voluntad o como representación. La primera actitud estaría marcada por la voluntad de vivir, una voluntad ciega origen de todos los males, dolores y desengaños. Con ella se combina la idea de la lucha por la vida de Darwin. Por el contrario, Schopenhauer aconseja adoptar la segunda actitud —es la vía por la que optarán Andrés y Hurtado a medida que las novelas avancen— que postula situarse ante la vida como un espectador escéptico, libre de deseos e ilusiones, matando la voluntad de vivir: “Andrés estaba desconocido [...] en ese de perfección y de equilibrio intelectual que los estoicos griegos llamaron *ataraxia*, el paraíso del que no cree” (Baroja, 1990: 296).

Poco tienen de superhombres nietzschianos ambos protagonistas, pero sí hay un aspecto de la filosofía del pensador prusiano que nos interesa destacar por su importancia dentro de las obras: el concepto de Nihilismo, consecuencia de la muerte de Dios. El ser humano pierde la fe en los valores eternos e inmutables y, consecuentemente, nace la desesperanza, después el dolor, y finalmente, dominado por el nihilismo, se da cuenta de que el mundo no tiene explicación. Sin embargo, a diferencia del superhombre como ser evolutivo y mejorado generación tras generación, Andrés y Hurtado optarán por el suicidio, por la negación de su existencia y, consecuentemente, por la afirmación de su voluntad como filosofía última de la existencia. Es decir, que el punto de partida es el mismo que el del propio Nietzsche —Dios ha muerto—, pero las actitudes ante esta afirmación y sus consecuencias —sinsentido de la existencia— serán radicalmente opuestas. La línea seguida la marcará Schopenhauer; de ahí que ambos opten por el suicidio.

4. Conclusiones

A pesar de las diferencias que separan ambas obras, creemos haber expuesto de forma clara y estructurada los numerosos puntos en común que comparten ambas obras, desde la actitud vital de los protagonistas hasta la trascendencia social y filosófica de las novelas. Los presupuestos irracionalistas de Schopenhauer supondrán, a nuestro entender, el lugar común que abrace ambas obras y nos permitan hablar de grandes similitudes entre ambas. Pero en este análisis tan sólo hemos tratado de poner de relieve esos puntos en común, de dar a entender la posibilidad de realizar un análisis comparado. Pero aún quedan grandes interrogantes sin resolver como ¿conocía Baroja la obra de Eugenio Cambaceres?, ¿cómo llega hasta dos autores tan alejados en el espacio la inquietud de reflejar una misma situación, incluso condicionados por circunstancias históricas muy diferentes? Como ya advertíamos en la introducción del presente trabajo, creemos que únicamente hemos dado el primer paso de un estudio más profundo y complejo. Así, quedan pendientes nuevas aportaciones para futuras ocasiones.

BIBLIOGRAFÍA

BAROJA, Pío (1990): *El árbol de la ciencia*, Madrid, Cátedra.

CAMBACERES, Eugenio (1999): *Sin rumbo*, Madrid, Cátedra.

SUANCES MARCOS, Manuel y Alicia VILLAR EZCURRA (2004): *El Irracionalismo*, Madrid, Síntesis.

LAS TRAMPAS DE LA MIRADA EN *OFF-SIDE* DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

M^a de los Ángeles Portela Iglesias
Universidade de Vigo

A finales de la década de los sesenta, en 1969, cuando el panorama literario español caminaba hacia el experimentalismo y asimilaba el fenómeno de la narrativa hispanoamericana, Gonzalo Torrente Ballester publica *Off-side*, novela considerada por algunos una rareza en su trayectoria¹ pero que participa de esa coherencia narrativa que caracteriza la producción literaria torrentina, sólidamente aposentada sobre unos pilares básicos que van evolucionando desde los inicios hasta sus últimas obras².

En *Off-side* se traza una panorámica de la sociedad madrileña de los años sesenta, dando testimonio de una realidad con la que el autor no está conforme. El propio Torrente (1976: 108) explica su intención: "Quería presentar ese sector de la sociedad que no forma parte del cotarro, que no está, como ahora se dice, «establecida», sino que anda por los alrededores o, todo lo más, tiene un pie dentro, lo que implica tener fuera el otro pie".

A esta intención de crítica social se suma la crítica a un movimiento estético, el objetivismo. El autor se propone demostrar "la imposibilidad de describir una realidad suficiente sólo con lo que se ve" (Becerra, 1990: 34). Para ello utiliza un narrador ambiguo que fluctúa entre la impersonal mirada superficial y la sutil pero incisiva intromisión irónica y unos personajes que mienten y fingen constantemente.

La novela se construye entrelazando un conjunto de tramas protagonizadas por personajes pertenecientes a distintos grupos: pintores, prostitutas, críticos, ex presidiarios, financieros. Estos núcleos no tienen otra relación entre sí que la marginalidad, están todos "off-side", y comparten un objetivo común, "entrar en el juego" de una sociedad que los rechaza. Para conseguirlo se valen de engaños y del mantenimiento de falsas apariencias. La relación entre los distintos grupos y la imbricación de las diferentes tramas se establece a través de un personaje, Leonardo Landrove. A cada una de las tramas principales, que discurren de manera

¹ Francisco Satué (1982: 113) la considera en "oposición a los trazos definitorios de la obra de su autor".

² La coherencia en la obra de Torrente Ballester no se limita solamente a la novela, se extiende a su producción dramática. Sus primeros pasos como escritor, allá por los años cuarenta, los dio en el género teatral y en estos comienzos está ya el embrión de su obra posterior. En su teatro despunta su característico empleo del humor y la ironía, se manifiesta la concepción lúdica de la obra de arte, se esboza el tema del mito y su destrucción, se aborda la crítica a las estructuras de poder y se evidencia su interés por la Historia.

paralela, le corresponde una acción secundaria que funciona como contrapunto. De manera que la obra se estructura sobre el contraste en la sucesión de escenas, alternadas con otras contrapuntísticas que transcurren simultáneamente.

Torrente Ballester utiliza en *Off-side* la composición contrapuntística para presentar a unos personajes en “un medio falso, tentador, de brillantes fachadas y en realidad subterráneo, en que se ven obligados a desenvolverse” (Satué, 1982: 114). Tras esa lustrosa fachada de bonanza se esconde una realidad adversa que el autor pretende desenmascarar. Esta inadecuación entre lo que parece y lo que es preside toda la novela.

A este conflicto de apariencias subyace la crítica al objetivismo. El autor afirma que la novela:

Es un intento de visión lo más objetivo posible dentro de la posibilidad del objetivismo (teniendo en cuenta que está escrita dentro de la época en que el objetivismo está de moda) que, para entendernos, llamaríamos *la escuela de la mirada* que reduce el objetivismo a lo que ve un objetivo de cine: *L'école du regard*. Y es una respuesta a esto (Becerra, 1990: 33-34).

La escuela de la mirada es la denominación que recibe la corriente nacida en Francia a partir de 1950 con Robbe-Grillet como iniciador y también conocida como *nouveau roman*. Esta corriente postulaba como misión del novelista:

Limitarse a transcribir lo que ve, sensaciones y presencias, sin hacer comentarios personales, sin hacer interpretaciones de los objetos, a los que no tiene por qué atribuir un valor semántico: la mirada del narrador se pasea por las cosas sin interpretarlas, sin buscarles relaciones causales o explicaciones (se ha llamado escuela de la *mirada*). En la «novela nueva» todo es presente (tiempo) y todo está presente (espacio), en un cronotopo típico que está en convergencia de sentido con un narrador también presente que actúa como un observador exclusivamente testimonial, distanciado afectiva y semánticamente (Bobes Naves, 1998: 103).

En *Off-side* este narrador con pretensiones de objetividad transgrede por momentos su condición de observador externo con algún tipo de intromisión, convirtiéndose en un narrador representado en el discurso.

La categoría de narrador es fundamental en el análisis de un texto narrativo, “constituye sin duda alguna el elemento central del relato. Todos los demás componentes experimentan de un modo u otro los efectos de la manipulación a que es sometido por él el material de la historia” (Garrido Domínguez, 1993: 105). El contenido de la historia encuentra su expresión en el discurso, que llega al lector mediatizado, no directamente. La presencia de esa fuente transmisora puede ser más o menos acusada. Estudiaremos la figura del agente narrativo en función de su grado de audibilidad en el discurso: “No es tan importante clasificar en categorías los tipos de narradores como identificar las características que señalan su grado de audibilidad. Se aplica un efecto cuantitativo: cuantas más características de identidad, mayor es nuestra sensación de presencia de un narrador” (Chatman, 1990: 211). Trabajaremos, por tanto, con la distinción entre narradores no representados y narradores representados.

Siguiendo el criterio del grado de intrusión, el narrador no representado es aquel que se mantiene oculto, frente al narrador representado, audible en el

discurso. Es decir, el principio organizador está vinculado a la voz narrativa³. La índole de sus intromisiones —irónica, explicativa, etc.— permitirá una subdivisión en el tipo de narrador representado. Para que la clasificación resulte completa, es preciso incluir la referencia a la visión⁴ del narrador: ambas voces, neutra y subjetiva, pueden mantener una perspectiva superficial —percepciones sensoriales— o una perspectiva interior —acceso a la psicología de los personajes—.

La mayor o menor intromisión del narrador implica diferentes formas de narrar. Para definir las emplearemos la terminología que el propio Gonzalo Torrente aplica al *Quijote* en su sugerente estudio de la novela cervantina. El autor establece una distinción entre *referencia* y *presencia*. El primer modo de relatar es propiamente “narrativo” y puede incluir valoraciones. El segundo se aproxima al modo dramático, el yo del narrador permanece inactivo.

1. Narrador no representado

El nivel mínimo de representación del narrador en el relato es la transcripción directa del discurso de los personajes, tanto pronunciado —diálogo— como pensado —monólogo interior—. En este último caso, “a la función de taquígrafo se ha añadido la de adivinador de pensamientos. Pero nada más que eso. No hay interpretación. Sólo se han anotado las palabras: palabras, dicción y sintaxis exactas, tales como se han «pronunciado» en la mente del personaje” (Chatman, 1990: 195).

Este narrador no representado no equivale a un narrador “cámara”, por ello, no consideramos la omnisciencia incompatible con el ocultamiento del narrador, que “puede alternar su acceso mental de un personaje a otro y aún así permanecer relativamente no representado” (Chatman, 1990: 232).

El narrador no representado *presenta*, es decir, “ofrece textualmente lo que [el personaje] va pensando, sin comentarios ni otra clase de intervenciones” (Torrente, 1984: 68). Debido a la forma dialogada de la novela, este es el tipo de narrador predominante en *Off-side*, de la que su autor afirma: “ninguna otra novela mía es menos narrativa; en ninguna me tomé tanto tiempo ni tanto espacio, ni es tan fiel en la transcripción de los diálogos” (Torrente, 1976: 107-108).

El diálogo es un recurso de objetividad y una vía de acceso directo al conocimiento de los personajes que explota la novela objetivista:

El diálogo de apariencia espontánea [...] está tan controlado por el autor como cualquier otra forma de discurso que recoja su voz directamente. Sin embargo, la novela objetivista, la dialogada, o el texto dramático, parecen dar la impresión de

³ Nos referimos a la categoría genettiana de voz que se estudia a partir del *tiempo de la narración*, del *nivel narrativo* y de la *persona* con la finalidad de delimitar la posición del narrador respecto a la historia que cuenta.

⁴ Es decir, recurriremos a la categoría de *modo*, para cuyo estudio Genette (1989) parte de la *distancia* a la que se mantiene el narrador de lo que cuenta y de la *perspectiva*, «visión» o «punto de vista» adoptado respecto a la historia.

que no hay un filtro interpretativo de la realidad, de que el texto ha eliminado toda instancia mediadora y que el discurso fluye con independencia y por sí mismo, sin que nadie esté detrás (Bobes Naves, 1992: 162).

Esa apariencia de objetividad que transmite inicialmente la abundancia de diálogos se quiebra con las intromisiones del narrador representando.

2. Narrador representado

El modo de narrar utilizado por el narrador representado en la *referencia*. Si el narrador no representado se encarga fundamentalmente del relato de palabras, el narrador representado es el responsable del relato de acontecimientos⁵. Asimismo, si la condición del narrador no representado es «informativa», la del narrador representado es «valorativa» (Torrente, 1984: 32), es decir, puede introducir juicios y opiniones en su narración. Los sistemas valorativo e informativo se caracterizan respectivamente “por la subjetividad de unos juicios y la objetividad (relativa) de unos informes” (Torrente, 1984: 99). La subjetividad del narrador representado de *Off-side* se delata tanto en su voz como en su perspectiva.

Uno de los medios a los que recurre el narrador representado de la novela para hacer oír su voz es la apostilla entre guiones. Esforzándose en subrayar su presencia, introduce pequeños añadidos en la narración para no pasar desapercibido. El abundante uso de los guiones es caracterizador de su estilo. Estos son algunos ejemplos: “Domínguez se detiene ante el escaparate de la viuda de Peláez «Compra y venta». A través del cristal la ve —frescachona, despampanante— en diálogo con una mujer (Torrente, 1998: 27)⁶; “Miguel conserva el aliño —un tanto romántico— del peinado y la barba” (p. 296); “algunas miradas se dirigen al lugar donde Landrove permanece —el hocico en alto, la mirada en las estrellas” (p. 451)—.

Además de estas anotaciones escuetas, los indicadores de intrusión que más acentúan la sensación de presencia del narrador son los comentarios. Los analizaremos siguiendo la clasificación propuesta por Chatman (1990: 245-246):

Los actos de habla de un narrador que se salen de lo que es narrar, describir o identificar van a resonar con alusiones a la *propia persona*. A tales declaraciones sería mejor denominarlas comentarios (aunque abarcan toda una serie de actos de habla) [...] El comentario puede ser implícito (es decir, irónico) o explícito. Este último incluye la interpretación, el juicio, la generalización y la narración «auto-consciente». Entre los comentarios explícitos, los tres primeros lo son de la historia. La «interpretación» (en este sentido especial) es la explicación manifiesta de la esencia, la relevancia o la significación de un elemento de la historia. El «juicio» expresa opiniones morales o de otros valores. La «generalización» hace referencia, yendo del mundo ficticio al mundo real, bien a «verdades universales» o a hechos históricos reales. La narración «auto-consciente» es un término creado

⁵ Nuevamente utilizamos la terminología de Genette. Para el estudio de la distancia, dentro de la categoría de *modo*, el autor diferencia el *relato de palabras* (que engloba una serie de procedimientos para reproducir el discurso de los personajes, ya sea hablado o interior) y el *relato de acontecimientos*.

⁶ Utilizaremos a lo largo de todo el trabajo la misma edición de *Off-side* del año 1998, por ello tras cada cita textual de la novela se indicará(n) únicamente la(s) página(s) correspondiente(s).

recientemente para describir comentarios sobre el discurso en vez de la historia, ya sean serios o graciosos.

De los tipos de comentarios señalados nos interesan para el estudio del narrador en *Off-side* básicamente dos: la ironía y los juicios.

Son variados los recursos formales para que la voz del juicio explícito se haga oír. Quizá los más comunes sean la adjetivación y las frases descriptivas: “Señala el bulto con un gesto del morrito, más bien chatungo. El chofer con la gorra en la mano, dirige a las mujeres una mirada calibradora y se detiene en la jamona” (p. 12); “El chal le resbala y pende de un solo hombro: no precisamente vertical, sino con la inclinación necesaria para cruzar, diagonal, las imperiales nalgas de la viuda” (p. 183); “La voz de Anglada viene desde el fondo del despacho, con acento de dios condescendiente” (p. 112).

Otra forma de introducir juicios es mediante las comparaciones apreciativas: “Largo, escueto, desmadejado, Vargas vacila en el salón inmenso como un espantapájaros, y sale pitando hacia la puerta” (p. 87); “entra don Leopoldo Allones: cara de santo románico en presencia de un milagro” (p. 95).

La ironía es una constante en la producción literaria de Torrente Ballester. Debido a su complejidad y a la gran variedad de formas en las que se manifiesta, nos aproximaremos superficialmente a la cuestión, dadas las restricciones de extensión impuestas a un trabajo de estas características.

Interesa destacar, respecto a la ironía, la complicidad y colaboración por parte del lector que requieren estos comentarios implícitos:

La ironía dispone de signos lingüísticos para comunicar un significado diferente al que las palabras expresan literalmente. Esto puede ocurrir a nivel de frase o de secuencias narrativas más complejas. La ironía presupone una percepción crítica, que se expresa mediante un discurso polivalente (Benítez, 1985: 254).

Son múltiples los ejemplos de comentario irónico que se pueden extraer de *Off-side*. Veremos una serie de ejemplos referidos a un personaje particularmente maltratado por el narrador representado, Fernando Anglada. Este rico banquero es ridiculizado por su vanidad y por sus aspiraciones desmedidas:

Aparece en el marco del ascensor: erguido, dominador, impresionante. Le brota una sonrisa que alcanza los nevados aladares, juega con ella unos instantes y la abandona, como si la regalase. La sonrisa flota y recae en los presentes todas las mañanas. La señorita Rosario desearía quedar embarazada de aquella sonrisa (p. 85);

“Una aureola dorada, como halo de santidad, envuelve la cabeza gris de Anglada. Se siente protegido, amparado, enmascarado por ella. Entonces, da la vuelta y deja que las luces de la habitación iluminen su rostro” (p. 535). El mantenimiento de una falsa personalidad, lo que él llama su “leyenda personal”, se recalca con la tendencia a la teatralidad en sus ademanes. Cuando otro personaje, Landrove, desbarata parte de la farsa, le recrimina con dramatismo: “¡Anglada no tiene picadero; lo asegura uno de sus confidentes! Y la personalidad de Anglada queda desgarrada, queda como un globito de goma al que han hecho un agujero por donde se escapa el aire” (p. 404). A continuación

interviene irónicamente el narrador representado, riéndose del banquero: “Por un momento parece efectivamente oírse el silbido del aire al salir por el agujerito, pero sólo se trata de una ráfaga de viento que roza el alféizar de los ventanales” (p. 404).

El narrador representado incluso imita la forma de hablar de Anglada, plagada de galicismos, burlándose de su pedertería: “Fernando Anglada ha vuelto la cabeza y sonríe a una dama espigada y caballuna, muy *racée*” (p. 19).

Una vez analizadas las manifestaciones del narrador representado a través de la voz, acometeremos el ámbito de la perspectiva. La ironía, un poderoso indicio de la presencia del narrador en el texto a través del comentario, es especialmente devastadora aplicada a los productos mentales de los personajes.

La subjetividad del narrador representado se manifiesta tanto desde una perspectiva externa —caricaturización de los personajes por su aspecto, su actitud, sus palabras...— como en acceso a las conciencias.

La audibilidad del narrador alcanza un grado extremo en su transmisión del discurso mental de los personajes. No *presenta* porque no permite al personaje expresarse con su propio lenguaje. Los pensamientos llegan al lector indirectamente, con las palabras del sujeto narrativo, por tanto, *refiere*:

El ensueño tiene puertas abiertas que permiten el paso a toda suerte de imágenes, de bacanal pagana o de drama burgués con marido. Cuando está a punto de violar a la menor, cuando despoja a la adúltera de la última prenda y el último escrúpulo, suena el timbre del teléfono, y las imágenes huyen, como sopladas por el frenético viento de la realidad: su alma, de pronto, es un desierto (pp. 500-501).

Los ejemplos en los que, como en este caso, se previene al lector del cambio de nivel exterior / interior son escasos. Generalmente, se pasa de un nivel a otro abruptamente.

Este narrador representado no se limita a deslizar valoraciones subjetivas en la transcripción de los pensamientos de los personajes, sino que se los apropia por entero y los distorsiona con la intención de ridiculizarles. Y lo hace sin previo aviso, sin indicios que marquen la transición, de manera que crea una incertidumbre en torno a la atribución de las palabras que leemos. Crispin (1970: 640) explica esta “técnica de deliberado equívoco”:

En el análisis psicológico, la visión omnisciente del autor admite la presencia simultánea de varios niveles de consciencia. Pero al pasar sin indicación de cambio de un nivel a otro, no es siempre fácil la distinción entre realidad, ensoñación o memoria, dentro del proceso mental de un personaje. El novelista entonces se interpone entre personaje y lector con una interpretación. No se trata de un comentario: la visión es del personaje, pero el lenguaje y el estilo son del observador.

John Crispin explica el cambio realizado por el narrador tomando como ejemplo la descripción de las oficinas de la editorial que dirige Noriega. En este caso, explica Crispin (1970: 639): “el proceso de deformación evoluciona en dirección opuesta, y el inofensivo tono de humor se convierte en sarcasmo. [...] La mirada objetiva ha dejado paso sin transición a la visión esperpéntica”:

También suena el dictáfono en las oficinas de «Pragma S.A.», Ediciones Modernas, en cuya construcción se han empleado con preferencia el cristal, la madera, el hierro negro, el níquel resplandeciente. Persianas de materia plástica regulan la transparencia de los mamparos; el pavimento de espuma de nylon anula el ruido de los pasos; ventanas simuladas convierten en supuesta luz solar la que desde su escondrijo envían tubos de neón. En las paredes maestras, grandes fotografías [...] Un mostrador de madera contrachapada divide en dos el enorme salón. A la derecha, conforme se entra diez o doce mecanógrafas, trabajando ocho horas diarias, ayudan a la prosperidad de la casa. [...] Entre las doce máquinas trabajando al unísono meten un ruido que no hay quien las aguante. Pero, escuchando con atención, se acaba por descubrirle el ritmo, e incluso música, a cuyo compás las doce mecanógrafas bailan un ballet con coreografía de Maurice Béjart, en el que don Luis María Noriega, con mallas negras, casco de plumas estilográficas y alas de pájaro de mal agüero, actúa de primer bailarín. Las mecanógrafas, pimpantes, con tutús que imitan corolas y cálices de flores, hacen alardes de agilidad sobre las puntas de los pies mientras el macho las seduce con el resplandor metálico de sus plumas y les succiona la plusvalía (pp. 89-90).

Crispin (1970: 639-640) añade su interpretación simbólica de este cambio de nivel:

El lenguaje refleja primero la impersonalidad del mundo de los negocios y la sumisión de la literatura a exigencias comerciales. Pero la actividad de la editorial, vertida en estilizado ballet, puede también aludir a todo el ritual vacío de la cultura contemporánea, y el arte bien podría encontrar ahora su más adecuada materia de inspiración en esa vulgar prostitución del talento.

Esos saltos repentinos y sin interrupción de la realidad a la imaginación, además de ridiculizar al personaje cuyo pensamiento es usurpado o a aquél que suscita la ensoñación, suelen esconder una intención crítica más seria, como señala Crispin.

Veamos otro ejemplo. En las primeras páginas de la novela, “la radio de transistores” pone en marcha la fantasía de Moncha:

La voz dengosa de Sarita Montiel deja el aire transido de cachondeces insinuadas que alcanzan al mismo tiempo la médula de Moncha y ese lugar secreto de su alma donde yacen los deseos reprimidos. A la viuda de Peláez, «Compra y Venta», se le levanta el pecho pausadamente, mientras entorna los ojos y balancea la mecedora con leves, aunque enérgicos, empujoncitos del pie derecho. «Señora, si usa “Perfil” en su colada, montañas de espuma limpiadora dejarán su ropa suave y fragante como la piel de un niño, como un pétalo de rosa en una mañana de primavera. “Perfil”, el rey de los detergentes...» La señora viuda de Peláez inicia un paseo, en bikini y con sombrilla, por las rubias, por las cálidas arenas de la playa. Largos, ávidos dedos abisales surgen de la rompiente y acarician sus hechuras. La señora viuda de Peláez sale a todo color, y envuelta en espuma limpiadora, en la contraportada de «Life»; un coro de nudistas escandinavos canta a su alrededor «Tápame, tápame», mientras allá a lo lejos, a caballo de las olas, Afrodita Anadyomena tripula un fueraborda (pp. 10-11).

La voz narradora alterna su posición externa, de testigo, con el acceso a la conciencia del personaje. Describe los sonidos que originan la fantasía de la viuda —la música y el anuncio de detergente, transcrito literalmente—, se introduce en su mente para comprobar los efectos de lo que escucha y proporciona al lector su particular visión del paseo de Moncha por la playa. Una visión no exenta de ironía y de burla, que ridiculiza los deseos ocultos de la solitaria viuda, degenerando la voluptuosidad de la ensoñación de partida en una escena grotesca.

Por otro lado, el fragmento contiene una crítica a la publicidad avasalladora, que tanto molestaba al autor, en particular la anunciante lavadoras y detergentes. Así lo manifiesta en un artículo periodístico⁷:

La promesa de dicha es el gran truco de la propaganda comercial, y está basada en la creencia de que la gente es desdichada por la carencia de algo. Cuando la radio ofrece a las mujeres la lavadora de tal marca, el inventor del eslogan publicitario parte del hecho de que a las amas de casa les preocupa hondamente la colada, y que una ropa interior limpia, limpiísima, librará de congostas sus corazones y de quebraderos su cabeza (Torrente, 1997: 79).

Por tanto, la intención de esta “técnica de deliberado equívoco” basada en la alternancia de varias focalizaciones narrativas, es incidir en la confusión entre realidad y apariencia sobre la que se construye la novela. El acceso a la conciencia de los personajes completa la información que ellos mismos aportan con sus actos y palabras, demostrando que la perspectiva externa resulta insuficiente para conocerlos a fondo porque mienten y fingen. Pero esta voluntad de ofrecer un conocimiento completo se quiebra con el juego de equívocos y ambigüedades. Las intromisiones del narrador en los pensamientos y recuerdos de los personajes, los comentarios irónicos, las burlas y caricaturas anulan la fiabilidad de la pretendida visión total, desde todos los ángulos. Para criticar la perspectiva incompleta del objetivismo, producto de su postura externa, se adopta una actitud subjetiva que, en lugar de arrojar luz sobre el texto, lo oscurece y desconcierta al lector. Si la visión “objetiva” —exterior, sensorial— de una realidad resulta precaria por sesgada y limitada, la mirada excesivamente subjetiva deforma esa realidad y el resultado es igualmente incompleto y parcial.

No solamente la figura del narrador está destinada a demostrar la imposibilidad del objetivismo. El objetivismo se ataca desde la misma estructura de la novela, pensada para destapar las apariencias falsas y los engaños a los que son propensos los personajes. A este fin también apunta la forma dialogada sobre la que se construye la obra. Los personajes se presentan a sí mismos y unos a otros mediante sus actos y palabras. Las limitaciones de su visión, la determinación de algunos de ellos de sustentar personalidades falsas y sus prejuicios desautorizan la información que llega al lector y menguan su fiabilidad.

En las novelas de Torrente se codifica una actitud existencial, cuyo punto de partida es la suspicacia hacia todo criterio de autoridad y el reconocimiento de la naturaleza ambigua de la realidad y de la experiencia. Desde esa perspectiva, sus obras exploran los problemas de la España contemporánea, los problemas del quehacer literario, la equívoca relación entre lo literario y lo real, y los esfuerzos del hombre moderno por precisar en qué consiste su identidad, su libertad y su compromiso con su circunstancia (Benítez, 1985: 255).

Con *Off-side* Gonzalo Torrente Ballester no pretende ofrecer un testimonio fidedigno de la realidad que lo circunda sino retratarla desde una

⁷ El cotejo de las colaboraciones periodísticas realizadas por Torrente Ballester en fechas próximas a la redacción de *Off-side* permiten comprobar cómo sus preocupaciones sociales y políticas se proyectan en sus ficciones. Muchos de los temas sobre los que el autor manifiesta su opinión o comenta en la prensa, son también abordados o aludidos en la novela.

posición subjetiva, con una mirada crítica y una voz irónica que refleje su disconformidad con dicha realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BECERRA, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra*, Barcelona, Anthropos.
- BENÍTEZ, Margarita (1985): "Gonzalo Torrente Ballester", en *Cuenta y razón*, 21.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1992): *El diálogo*, Madrid, Gredos.
- , (1998): *La novela*, Madrid, Síntesis.
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- CRISPIN, John (1970): "Off-side, o los espejos cambiantes de Gonzalo Torrente Ballester", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 248-249, pp.633-641.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- SATUÉ, Francisco (1982): "La frontera de la marginación", en *Nueva Estafeta*, 45-46, pp. 113-115.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1984): *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino.
- , (1976): "Intervención de Gonzalo Torrente Ballester", en *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 93-113.
- , (1997): *Memoria de un inconformista*, Madrid, Alianza.
- , (1998): *Off-side*, Madrid, Alianza.

LOS BORBONES EN PELOTA Y LOS BÉCQUER: REVISIÓN CRÍTICA DE SU POSIBLE RELACIÓN

Begoña Regueiro Salgado
Universidad Complutense de Madrid

Han sido muchos los estudiosos que se han acercado a la obra y a la figura de Gustavo Adolfo Bécquer, muchos los estudios que versan sobre él. Sin embargo, al acercarnos a una obra como *Los Borbones en pelota*, comprobamos lo poco que sabemos acerca del poeta sevillano al advertir cómo los distintos críticos, a partir de parecidos datos y razonamientos llegan a conclusiones opuestas. Este trabajo tratará de revisar las acuarelas de Sem y hacer un recorrido crítico por las diferentes hipótesis.

1. ¿Qué son las acuarelas de Sem?

En 1986 la Biblioteca Nacional de Madrid adquirió ochenta y nueve acuarelas, distribuidas en dos portafolios: *Los Borbones en pelota. Serie político-satírica* y *Los Borbones en pelota. Serie político-satírica-escandalosa*. Las acuarelas estaban firmadas por Sem, V. Sem, y, en alguna ocasión, V. Semen y aparecían datadas en la mayoría de los casos entre los años 1868 y 1869. Dado que en 1972 Rubén Benítez había probado la colaboración de los Bécquer en el periódico satírico *Gil Blas* bajo el seudónimo de Sem, parecía forzoso ver a los dos hermanos tras estas acuarelas de corte crítico y en muchos casos pornográfico. Las obras de Sem conocidas habían sido aceptadas, pero la atribución de dibujos y textos de la dureza de los descubiertos, provocó entre los estudiosos la discusión sobre la coherencia de la ideología y personalidad de Bécquer con su contenido.



Las imágenes que encontramos representan el carácter circense de la monarquía de Isabel II y el gobierno de la época: “figuras palatinas, pintadas con frecuencia como títeres, [...]. Cumplen los requisitos [...] de figura satírica”, nos dice Lee Fontanella (Sem, 1996).



En ellas resulta interesante la observación de dos fenómenos: aparecen figuras de distinta procedencia e ideología y no todas tienen el mismo tamaño. El primero de estos hechos nos va a servir para hablar de una crítica universal y el segundo para

hacer una distinción entre aquellas acuarelas cuyo destino era la publicación y aquellas que nunca se pensó llevar a la estampa. Parece que, mientras que en las de mayor tamaño se busca una crítica eficaz con riqueza de matices, las menores buscan el desahogo mediante un humor de sal gorda que muestra la lujuriosa corte isabelina. Nos situamos en el campo de la sátira, que además de representar la realidad y difundir esta representación, recurre a la risa "satánica y humana" de Baudelaire para mostrar una humanidad que no es bondadosa ni positiva, sino grotesca, sólo soportable a través de la risa, que conjura el patetismo y corrige nuestra pretensión de superioridad.

Es conveniente tener en cuenta que el escándalo originado por el hallazgo de las acuarelas se debe a la posible participación de los hermanos Bécquer y no a la obra en sí misma, que se encontraba dentro del lenguaje de la época y hallaba antecedentes tanto en el contexto europeo como en la misma España. En el siglo XIX, en el que las imágenes aumentan su condición informativa y empiezan a ser fundamentales en la vida cotidiana, la caricatura ha de estar presente, y en efecto lo está en todas sus vertientes. Los autores de estos dibujos únicamente estaban tomando lo que estaba en uso, con la intención de resultar más impactantes. Lo problemático es su identidad.

2. ¿Quién es Sem?

Sólo sabemos con seguridad acerca de esta firma que aparece al pie de varias viñetas cómicas del periódico Gil Blas desde el año 1865, que reconoce como suyas las obras de los dos portafolios de *Los Borbones en pelota*, que vuelve a aparecer en una acuarela de 1873 y que admite variantes como Sem, V. Sem o V. Semen.

¿Por qué este nombre? ¿Quién se oculta tras él? Son preguntas a cuya respuesta sólo podemos aproximarnos.

En lo tocante a su significado, María Dolores Cabra Loredó (Sem, 1996) aventura la hipótesis de un juego de palabras con *Semmel*, que en habla popular alemana significa "panecillo", y sería obra de *Bécquer*, que, con distinta grafía, significa en esta lengua "panadero"¹. Si esta hipótesis fuera cierta, la participación de Valeriano y Gustavo Adolfo estaría probada, otorgándoles además un papel prioritario, pero sólo es una posible interpretación, pues no hay referencias que nos permitan afirmar nada.

Aquello que los críticos han discutido más desde la aparición de los portafolios es la participación en ellos de los Bécquer, especialmente de Gustavo Adolfo. A partir de la obra del poeta y de los datos biográficos que de él conocemos, han adoptado posturas enfrentadas respecto a si sería coherente o no con él la realización de esta obra.

Uno de los más acérrimos defensores de la "inocencia" de Bécquer respecto a las acuarelas es Joan Estruch Tobella, que parte de la destrucción

¹ Recordemos que, a pesar de la ascendencia flamenca del apellido Bécquer, a Gustavo Adolfo le gustaba presumir de un confuso origen alemán.

del arquetipo de “el soñador en las nubes” (Bécquer, 2004) y defiende que, a diferencia de lo que los amigos editores del ya muerto Gustavo Adolfo nos quisieron hacer creer, la relación del poeta con el político moderado González Bravo no habría sido sólo de mecenazgo, sino de afinidad ideológica y así, los artículos políticos del escritor no se limitarían a ser una fuente de ingresos económicos, sino una manera de defender sus ideales. De acuerdo con esto, Estruch Tobella reconoce la colaboración de Bécquer con el dibujante anarquista Ortego en el periódico antiunionista *Doña Manuela*, así como la participación junto a su hermano Valeriano en algunos de los dibujos publicados en *Gil Blas* bajo la firma Sem destinados a la crítica del partido de O'Donnell, pues serían coherentes con la ideología conservadora manifiesta ya en álbum de acuarelas que sí realizó Gustavo Adolfo en 1854 bajo el título *Diario de un patriota*. Sin embargo, le parece impensable la participación de Bécquer en un álbum de ideología revolucionaria, antimonárquica y anticlerical.

Otros hechos que no podemos desestimar, a pesar de que los críticos que los señalan no los consideren problemáticos, son la fuerte crítica realizada a protectores y amigos del poeta —como González Bravo y Narváez—, y la publicación de acuarelas de la misma temática y bajo el mismo seudónimo en fechas posteriores a la muerte de los dos hermanos. Del primero de estos hechos nos habla Lee Fontanella (Sem, 1996), desposeyéndole de toda importancia al considerar las acuarelas una broma entre los hermanos, que “podían satirizar *in camera* a quienes quisieran”. A pesar de ello, en caso de ser tuyas estas acuarelas, no dejarían de mostrar el poco afecto de los Bécquer por sus benefactores.



El segundo problema, se refiere a la lámina número 18, firmada por Sem, en la que se hace referencia a la recepción de la reina por el Papa Pío IX en Roma en 1873. Según Cabra Loredo (Sem, 1996), se trataría de una secuela de la obra de los Bécquer cuya temática y obra trascendió más allá de su muerte.



Entre las objeciones que ofrece Estruch Tobella para probar el carácter apócrifo de esta obra, no parecen tan definitivas como el crítico pretende, y podemos encontrar argumentos que las rebaten. La primera trampa en la que él mismo cae es la de creer que ahora sí sabemos cuál era la verdadera personalidad de Bécquer. En efecto, Gustavo Adolfo no era el hombre apolítico que se ha querido ver. Nadie puede abstraerse de su tiempo, y él tampoco. Bécquer se declara inmerso en la política en muchos de sus escritos, y la publicación de artículos de este tema también lo demuestra. El error consiste en asociar el ser político de Bécquer a una actitud conservadora inamovible —la obra de Sem también sería un juicio político—. Además, no podemos obviar el desengaño propio de los románticos que percibimos en muchas de sus obras y no parece muy prudente obviar todos

los testimonios de la época situando al escritor en el polo opuesto al que hasta hace poco se encontraba. Bécquer no es un hombre apolítico, no es “un soñador en las nubes”, pero esto no nos legitima para quitarle el carácter de soñador, y no nos autoriza a desestimar el testimonio de todos sus amigos. No sólo es juicio de Rodríguez Correa, también Julio Nombela, en la misma obra que Estruch cita como fuente para declarar el carácter político del cargo de censor del poeta, repite hasta la saciedad que Gustavo se dejaba llevar y no tenía voluntad con respecto a los actos vulgares². En efecto, será al acercarnos lo más posible a la verdadera personalidad del poeta, cuando seamos capaces de dar luz a este tema, pero tan empobrecedor resulta el quedarnos únicamente con el “soñador en las nubes” como el atender sólo a su faceta de hombre político-conservador.

Conviene también hacer referencia a otros hechos concretos que rebaten las afirmaciones de Estruch, o que, al menos, hacen tambalear un poco su certeza absoluta. El primero se basa en la falta de pruebas. En la obra que nos ocupa, a diferencia de los apócrifos de Fernando Iglesias Figueroa, no encontramos ningún elemento lingüístico que pruebe la falsa atribución, no han sido firmados con el nombre del poeta para llevarnos a error y la variedad de estilos en los dibujos y lo escueto de los versos, así como la posible autoría múltiple, no nos permiten afirmar o negar la participación del poeta. Hoy por hoy, toda argumentación a este respecto se basa en consideraciones de la ideología del sevillano, donde cada cual toma la parte que le resulta más creíble. Por eso, es preciso tener en cuenta todos los datos, aunque nos descubran a un personaje que no termina de cuadrar con ninguno de los arquetipos que le hemos fabricado.

Ya hemos hablado del Bécquer soñador que se veía rico en Madrid haciendo caridad (Nombela 1976: 218-219), el Bécquer indolente ante cualquier cosa que no sucediese en el ideal de sus sueños; pero también hemos visto al Bécquer preocupado por su tiempo, que escribe artículos de política en tono doctrinal³ y espera anhelante la llegada del periódico en Veruela⁴, el que siendo aún un adolescente elabora un álbum satírico sobre la revolución de 1854 y da unidad de acción a *Hamlet* en torno al conflicto político. Del mismo modo, junto al poeta del amor platónico e ideal que nos muestra en las *Rimas* o en sus *Pensamientos*, y del que el mismo Nombela en sus *Impresiones y recuerdos* (Nombela, 1976) nos habla, tenemos que considerar la existencia de otro Bécquer que se deja llevar al casarse con la hija de su médico, y de un Bécquer inmerso en el erotismo, tanto en su vida como en su obra. Seguramente a aquel que haya leído en el *Libro de cuentas* poemas como los que comienzan por “¡Oh!, coño entre los coños escogido,” o “El si era virgen o no” (Bécquer, 2004: 1142), ya no le extrañará tanto que el mismo autor de *El libro de los Gorriones*

² “Bécquer [...] jamás tuvo voluntad respecto de los actos vulgares de la vida, dejándose llevar con apacible resignación como la hoja del árbol a merced del viento”; “Él no salía ni un sólo instante de su esfera, se conformaba con su suerte [...] ni las necesidades físicas le apremiaban, ni siquiera le molestaban” (Nombela, 1976: 210 y 478).

³ Véase Bécquer (2004: 877-888).

⁴ Véase Bécquer (2004: 393).

haya estado vinculado a la serie *político-satírica-escanda-losa* de los *Borbones en pelota*. Nos interesa también la faceta caricaturista del poeta sevillano. Ya hemos hablado de *Los desastres o álbum de la revolución de julio de 1854 por un patriota*, que, como Navas Ruiz, más que opuesta a la postura de Sem, consideraríamos un antecedente que muestra la temprana actitud satírica de los hermanos Bécquer. Asimismo encontramos actividad caricaturesca en el diario satírico *Doña Manuela*, y tenemos dos textos que testimonian la predilección por parte del poeta de la caricatura como instrumento de crítica: *La Creación* para Ilie es el ejemplo becqueriano que más conduce hacia lo grotesco y los artículos *Madrid, 27 de junio* y *Madrid, 28 de junio* (Bécquer, 2004: 892-898) nos muestran la caricaturización, por medio de palabras, de O'Donnell. ¿Por qué, ante una situación política difícil no iba a realizar este tipo de caricaturas el mismo autor que en otro momento crítico había elaborado el *Álbum de la Revolución* y que había escrito versos de alto contenido erótico? ¿A quién puede ahora sorprender o escandalizar esta obra? Parece que no se puede negar de forma tan tajante su posible autoría.

En cualquier caso, para defender la participación de Bécquer en estos portafolios, necesitamos recurrir a otros aspectos, entre los que encontramos datos objetivos extraídos de testimonios de la época que algunos críticos han querido poner en tela de juicio y para los que se ha buscado explicaciones bastante distantes de las que en un primer momento podríamos entrever. El primero de ellos es el testimonio de Eduardo Luis de Palacio, hijo de Manuel de Palacio, colaborador con los Bécquer, Roberto Robert y Eusebio Blasco en *Gil Blas*. Eduardo Luis afirmó que los Bécquer hicieron conjuntamente los dibujos que firmaron como *Sem*. En efecto, no menciona en concreto la obra de *Los Borbones en pelota*, pero ¿por qué pensar que fueron otros los que usaron el mismo seudónimo que los hermanos acostumbraban a emplear? Y, si es así, ¿no sería más lógico pensar que lo hicieran con el permiso y la anuencia de los mismos, dado que ya existía una asociación entre los Bécquer y *Sem*? En la misma línea la defensa que *Gil Blas* realiza cuando Bécquer es acusado por la excesiva benevolencia y el escaso rigor demostrados en su trabajo de censor. Resulta cuanto menos extraño que defendiera este periódico en sus páginas al “conservador” Gustavo Adolfo, si tenemos en cuenta que el “anticlerical y liberal” *Gil Blas* se caracterizaba por el rechazo a todos aquellos que se dedicaban a hacer lírica en tiempos de transformación social radical. Las explicaciones que busca Lee Fontanella (Sem, 1996) no me parecen convincentes en absoluto, ¿no parece una base de argumentación endeble el decir que Bécquer realizó las acuarelas en pago a la defensa que le había hecho *Gil Blas*? Incluso si así fuese, no explicaría la defensa que el periódico le había hecho antes de que Bécquer tuviese ningún contacto con ellos. Si a todo esto añadimos que Manuel de Palacio, colaborador y amigo de los Bécquer, escribió poemas satírico-republicanos contra los Borbones en los que además criticaba a “tanto adulator servil” (*Poema satírico republicano contra los Borbones. Coplas*, Palacio, recogido en Sem, 1996: 33-34) ¿no sería más lógico pensar que los Bécquer tenían buenas amistades dispuestas a dar la cara por ellos entre los círculos republicanos y liberales? Y, partiendo de esta idea, ¿no resultaría más lógico pensar que, lejos de la actitud de conservador recalcitrante que nos presentan,

Bécquer tuviese una actitud más flexible que le permitiese moverse a ambos lados de la línea? —recordemos el elogio que hace a los políticos que fueron capaces de cambiar su actitud conforme al desarrollo de los acontecimientos (Bécquer, 2004: 889-901). Puede que tuviese afinidad ideológica con González Bravo en algunos aspectos, o siguiendo el mismo razonamiento resbaladizo de Lee Fontanella, que agradeciese al político su protección con sus artículos políticos, pero tampoco podemos desdeñar el hecho de que el trabajo en un periódico y la fundación de uno propio fueron sueños de Bécquer durante toda su vida y fue González Bravo el que le permitió cumplirlo ¿iba a desdeñarlo sólo por qué en algunos presupuestos ideológicos no coincidieran? No olvidemos la capacidad de adaptación de los Bécquer, que tras la Revolución de 1868 también mostraron que encajaban perfectamente en el mundo que afloraba tras “la Gloriosa”.

Los distintos estudios sobre el tema ofrecen también otros argumentos a favor de la autoría, algunos de ellos absolutamente faltos de base. No ocurre esto, sin embargo, en el hecho que apunta Cabra Loredó (Sem, 1996) al recordarnos que, ninguno de los otros colaboradores de Gil Blas a los que se ha querido ver tras la firma de *Sem* —Ortego, Manuel de Palacio, Ferrán...— tenía ningún motivo para esconderse tras un seudónimo, dado que ya firmaban textos o viñetas tan comprometedoras como la obra de *Sem*.

En cualquiera de los casos, el dato más relevante es, sin duda, el testimonio del propio autor. Ya hemos dado antes algunas notas acerca de su personalidad, pero hemos dejado hasta ahora el aspecto de su carácter en el que encontraríamos la clave de la posible autoría de las acuarelas de *Sem*: el desengaño, el choque contra la realidad del soñador que busca un ideal y que al sentirse estafado por la vida expresa su frustración por medio de la poesía, la narración o, como en el caso que nos ocupa, la sátira brutal. Decir que en Bécquer encontramos uno de los exponentes del llamado “desengaño romántico” no es algo nuevo, gran parte de su obra —de la reconocida— nos serviría de ejemplo. Así, *El rayo de luna* (Bécquer, 2004: 154-161), la rima xLI, o sus propias palabras dentro de la tercera de las *Cartas desde mi celda*: “Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones ni engaños, no es tan mala como dicen algunos” (Bécquer, 2004: 406). De acuerdo con esto, ¿no puede ser que Bécquer, como Manrique, corriese tras un ideal político que le hubiese llevado a defender en su adolescencia ideales que luego descubrió inexistentes? ¿No es posible que, igual que con las mujeres rubias o morenas, ninguno de los dos partidos que se disputaban el poder fueran satisfactorios? Tal vez este desengaño, este darse cuenta de que toda la política española era como la carpa de un circo fuese lo que llevase a Bécquer a beneficiarse de lo que unos y otros le ofrecían, cobrándoles tal vez un verdadero cariño en el campo personal, mientras que en su interior sentía la amarga sátira que vemos en alguna de sus obras donde la crítica estaría dirigida a todo el panorama político: moderados, liberales y carlistas, monarcas y gobierno postrevolucionario... a *Sem*, como dice Lee Fontanella (Sem, 1996), “le parece ridícula la realidad española entera” igual que al Bécquer que, en las *Cartas semi-políticas* califica la situación de “teatro incomprensible para mí, donde se representa no sé si una comedia de gracioso

o un drama terrible” (Bécquer, 2004: 880), y al que el mundo entero le parece una broma de mal gusto en *La Creación* (Bécquer, 2004: 285-291).

Hay que añadir a esto la coincidencia temática entre la obra reconocida del poeta y la obra de *Sem*. En ambas encontramos la crítica a la censura⁵, a la política realizada en Cuba⁶ o a la ineptitud para gobernar, ya sea encarnada en O’Donell (Bécquer, 2004: 882-883) o en Isabel II. Asimismo, parece vincular a los Bécquer con *Sem* la coincidencia de las apariciones y desapariciones de la



firma con los avatares vitales y políticos acaecidos a los hermanos. Es significativo que la mayor parte de las acuarelas correspondan a un periodo postrevolucionario, en el que, ya sin mecenas, se verían en la necesidad de buscar un nuevo sitio en la sociedad.

Podría considerarse un sentimiento de abandono a la vista de ciertas acuarelas que critican la huida de la familia real, González Bravo, Marfiori..., aunque también sería posible que, tras el desarrollo de los acontecimientos, el nivel de desencanto de los hermanos hubiese llegado a un grado máximo.

Un momento previo en el que vemos como los destinos de los Bécquer y de *Sem* caminan de la mano es el periodo entre los años 1865 y 1867. En 1865 encontramos algunos grabados firmados por *Sem* con cierto contenido político y, sin embargo, estos mismos reaparecen en 1867 desprovistos de tal sentido y con inocentes comentarios de tipo lúdico. La explicación nos la da Cabra Loredó (Sem, 1996) y apoya nuestra hipótesis: el trabajo de los hermanos corría peligro si seguía saliendo su firma en un periódico demócrata. Por eso, la firma *Sem*, que había cobrado vigencia durante el año 1865 y con el *Almanaque de Gil Blas de 1866*, va desapareciendo, y en el *Almanaque de Gil Blas para 1868* no encontramos más dibujo de *Sem* que el de la portada de todos los años, en la que además la firma ha sido tapada por una mancha negra. Como dice Cabra Loredó, es posible que esto hubiese sido suficiente para hacer a los hermanos aborrecer la política moderada. En nuestra opinión, sólo contribuyó a acentuar su sentimiento de desengaño. Tras la Revolución, las cosas vuelven a la normalidad, el *Almanaque de Gil Blas para 1869* vuelve a presentar la firma de *Sem*, y en su interior volvemos a encontrar viñetas conocidas en la que de nuevo se ha cambiado el texto, esta vez para endurecerlo. Si como decíamos antes, el resto de los colaboradores de *Gil Blas* ya arriesgaban poniendo su nombre en otras viñetas y caricaturas corrosivas, ¿qué les hubiese importado seguir figurando como *Sem*? Los vaivenes de la aparición y desaparición de la

⁵ Lo encontramos en los artículos políticos ya mencionados, (Bécquer, 2004: 880): “El correo llega en este momento y no me trae *El Contemporáneo*. Esto mismo me sucede muchos días. Yo le echaba la culpa a la administración, pero ustedes dicen que es cosa del Sr. Roberts” y en la lámina 67 de *Los Borbones en pelota*, (Sem, 1996: 234).

⁶ *Artículos políticos* y lámina 10, de *Los Borbones en pelota*, (Sem, 1996: 132)

firma parece indicar que estaba vinculada a autores cuya situación sí cambiaba según apareciese o no. Parece justificado pensar en los hermanos Bécquer.

No obstante, no parece que sean ellos los únicos que participan, sino, más bien, que *Sem* es un grupo de escritores y dibujantes que realizaba acuarelas para denunciar aspectos de la política de la época, divertirse juntos y aliviar así la impotencia ante la situación. Su amistad sería la causante de que, ante el peligro de uno o dos, la firma desapareciese. Considerando la autoría múltiple, además quedarían explicados muchos otros aspectos, como el de que tras la muerte de los Bécquer el seudónimo siga apareciendo o los diferentes estilos de la obra. Asimismo, dado que Ortego tiene obras en las que la crítica a González Bravo es feroz y su estilo en muchas obras parece afín al de *Sem*, podríamos pensar que las acuarelas especialmente hirientes contra el político son obra suya, de modo que Bécquer no habría mordido la mano que le daba de comer.

A la vista de todo esto, podemos concluir que las acuarelas de *Sem*, ancladas absolutamente en su época, son el trabajo de un grupo de amigos desengañados de la sociedad y el momento histórico que les ha tocado vivir, dispuestos a enfrentarse a él algunas veces y amargamente rendidos otras. Amigos que publican críticas afinadas y complejas y que se ríen dolorosamente en privado de un gobierno circense. Con casi absoluta certeza Valeriano Domínguez Bécquer se encontraba entre ellos, y es probable que, como en otras ocasiones, contase con la colaboración de su hermano. Puede chocarnos encontrar al poeta “del amor y del dolor” detrás de tan obscenas imágenes, pero después de acercarnos al hombre que plasmó su disgusto de tantas maneras, el hombre enigmático que quemó antes de morir las cartas que nos descubrían lo que no quería que supiésemos de él; al conocer un poco más a Gustavo Adolfo Domínguez Bastida Bécquer, podemos afirmar, que estuviese o no detrás de *Sem*, como dice Lee Fontanella (*Sem*, 1996) las acuarelas no desmienten la espiritualidad de las *Rimas*.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1995): *Obras Completas*, ed. R. Navas Ruiz, vol. I y vol. II, Madrid, Biblioteca Castro, Turner.
- , (2004): *Obras Completas*, ed. J. Estruch Tobella, Madrid, Cátedra.
- BOZAL, Valeriano (2000): *El siglo de los caricaturistas*, coord. A. Blanco Ferreiro, Madrid, Historia 16, Historia del Arte.
- NOMBELA, Julio (1976): *Impresiones y recuerdos*, ed. J. Campos, Madrid Ediciones Giner.
- SEM (1996): *Los Borbones en pelota*, ed. R. Pageard, L. Fontanella y M^a D. Cabra Loredó, Madrid, Compañía Literaria.

APROXIMACIÓN A LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE PARDO BAZÁN. EMILIA PARDO BAZÁN Y LA DIMENSIÓN INTERIOR DE LO FANTÁSTICO

Eva Soler Sasera
Universitat de València

Dentro de la narrativa breve de Pardo Bazán, los cuentos fantásticos ocupan un lugar discreto en cantidad, aunque de gran relevancia por su originalidad y capacidad de aglutinar influencias. De los cerca de 580 cuentos publicados entre 1866 y 1921 que reúne la edición de Juan Paredes Núñez (1990), tan sólo veintisiete de ellos (Pozzi, 1997: 84) merecen el calificativo de fantásticos al introducir al lector, según la definición clásica de Todorov (1970) en el espacio de la incertidumbre, provocando la interrogación sobre la posible interpretación del fenómeno extraño.

Un pequeño grupo de estos mismos resultan de interés por el tema que introducen: se trata de la dimensión interior de lo fantástico, del tema de la conciencia y de la percepción de lo fantástico como manifestación de los miedos y pasiones del ser humano, la vivencia del fenómeno como una amenaza y, sobre todo, como una duda, como una incertidumbre. Como indica Ángeles Ezama (1994: 77) “la formulación de lo fantástico requiere la presencia de algunos principios compositivos, así como el tratamiento de determinados temas, entre los que tienen particular interés los que se orientan a la indagación psíquica del ser humano”. Este tema será el que Todorov (1972: 144) englobe en “temas del yo” que define como “cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu”. Para Todorov, los temas del yo, caracterizados por la “estructuración del hombre y el mundo”, ponen de manifiesto la problemática de la conciencia y de la percepción y, en la mayoría de casos, la del sentido fundamental de la vista como vía hacia lo fantástico. Dentro de esta misma temática, R. Caillois (1970: 27) introduce como uno de los rasgos del género “la inversión de los dominios del sueño y de la realidad”. Por otra parte, para Vax (1980) cabe reseñar los temas de lo fantástico interior; entre estos, incluye el tema de la alucinación como “hermana del fantasma” (1980: 90), pero también el de la angustia producida por la visión fantástica: “el fantasma debe turbar el ánimo como una imagen nacida de la angustia, y convencer al espíritu como una aparición verdadera” (1980: 90).

Más recientemente, de los temas de la locura y el doble, emparentados con la dimensión interior de lo fantástico, se ha ocupado Remo Ceserani (2000: 113-128) calificándolos de dos “sistemas temáticos recurrentes en la literatura

fantástica". Para Ceserani, el tema de la locura, presente en una larga tradición, "parece asumir un aspecto distinto en el imaginario fantástico" puesto que "se vincula con los problemas mentales de la percepción" (2000: 121). Muy relacionado con este tema de la locura, hallamos el del doble, donde "el tema está vinculado con la vida de la conciencia, de sus fijaciones y proyecciones [...]. Los textos fantásticos —prosigue Ceserani— arremeten contra la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana" (2000: 122). Tomando esta cuestión de la unidad de la subjetividad y desde una postura psicoanalítica más discutible, Rosemary Jackson afirma:

Los textos fantásticos que tratan de negar o disolver las prácticas de significación dominantes, especialmente la representación del "carácter" personal, llegan a ser, desde este punto de vista, radicalmente turbadores. Las subjetividades parciales o desmembradas rompen con la práctica de significación "realista" que representa el ego como unidad indivisible. Las fantasías tratan de trastocar o interrumpir el proceso de formación del ego que se ha realizado durante la etapa de desarrollo "en espejo", es decir próximo a volver a entrar en lo imaginario. Dualismo y desmembramiento son síntomas de este deseo de lo imaginario (1981: 90).

Tres autores se erigen como principales modelos de lo fantástico en el XIX en España: se trata de E. T. A. Hoffmann, quien ejercerá sobre todo su influencia en el periodo romántico (Roas, 2002: 142), E. A. Poe a partir de los años sesenta y Maupassant desde los noventa. Según A. Ezama, serán los dos últimos los que logran una "más perfecta recreación del tema de la locura en sus relatos". En el caso de E. A. Poe, sus *Historias extraordinarias* serían traducidas al castellano por primera vez en 1859. A esta traducción seguirán otras seis desde 1860 hasta 1900¹: Tanto Paredes Núñez (1983: 114) como más tarde A. Ezama (1994: 78) evidencian la difusión que adquiere Maupassant a partir de 1892 tanto en la prensa periódica como en revistas. Pero será la misma doña Emilia quien ofrezca continuos testimonios en su obra ensayística del conocimiento y lectura de los autores a los que nos referimos: por una parte, manifestará su interés por el psicologismo de Hoffmann y Poe (1973: 862), comprobando en este último su influencia sobre Dostoievski; por otra parte, su lectura de Maupassant queda patente, además de su obra narrativa a la que más abajo haremos referencia, en *La literatura francesa moderna. El Naturalismo* (1912), donde doña Emilia subraya el interés suscitado por Maupassant en un momento propicio para el cuento. Para plasmar todo este conjunto de intereses, doña Emilia introducirá pasajes fantásticos recurriendo constantemente a los sueños, alucinaciones o estados anormales de la mente.

Un cuento de 1880 es quizás el primer testimonio en la narrativa breve de Pardo Bazán que nos empieza a mostrar dentro del papel de la dimensión interior de lo fantástico, la percepción del fenómeno sobrenatural, el juego entre sueño y realidad, materia y espíritu. En este cuento, *El rizo del nazareno*, lo fantástico se convierte en una idea que ronda obsesivamente la mente del protagonista: la disyuntiva aquí aparece desde el primer momento, puesto que

¹ Ezama (1994: 78) nos ofrece las fechas concretas: 1860, 1871, 1887, 1890, 1899 y 1900. Por otra parte, también refiere la existencia de ediciones exentas de algunos cuentos y de imitaciones de los mismos en los casos de Barrantes, Salvador Rueda y la misma Pardo Bazán.

la lectura nos devuelve la incertidumbre de saber si lo que percibe el protagonista es una alucinación o, por el contrario, un fenómeno sobrenatural. El personaje protagonista, Diego, observando detenidamente las joyas artísticas de una iglesia durante el Jueves Santo, pero sin mostrar el más leve asomo de devoción, se queda encerrado en el templo durante toda una noche. Si bien Diego acude pronto a la reflexión para tranquilizarse: “podría dormir a sus anchas, sin temor de que ningún importuno viniese a interrumpirle” (1990: I, 131), el ambiente va creando en Diego poco a poco una intranquilidad, un desasosiego que lo lleva a percibir “cosas inexplicables e incomprensibles”:

Quejas ahogadas, silabeo de oraciones en voz baja, grave salmodia de respuestas, abrasadoras lágrimas de arrepentimiento, sofocados suspiros flotaban en el ambiente como seres incorpóreos, como moléculas del incienso evaporado en el aire, como átomos de mirra quemada ante el ara; dijérase que las almas de cuantos allí imploraron del Cielo paz o perdón se habían quedado cautivas en el círculo de los altos muros de la capilla. (1990: I, 132)

Diego se figura que no se halla solo y sus visiones provocan en él un verdadero conflicto entre razón y percepción: “Por mucho que combatiese tan ridícula suposición, no podía arrancarse de la mente el pensamiento de que allí había alguien, o, mejor dicho, mucha gente, muchos ojos que le miraban atentos, muchos cuerpos vueltos hacia él” (1990: I, 132). De repente, parece recuperar la tranquilidad y se dirige, de entre todas las efigies que pueblan el templo, hacia la imagen del Nazareno. Nuestro protagonista cree observar “unas gotas” que saliendo de los lagrimales llegan a la negra barba de la imagen. Como escéptico que es rechaza el supuesto prodigio: “No creía en lo sobrenatural, y mejor que admitir que llorase un Nazareno de madera tuviera a sí propio por demente y visionario” (1990: I, 132). A partir de entonces el personaje es objeto de visiones y audiciones insospechadas que lo llevan de repente a otro escenario, a otra realidad, Diego parece haber traspasado un umbral²: “No estaba Diego ya en la capilla, ni le alumbraban pálidos blandones, sino que se encontraba en un camino que, naciendo en las puertas de torreada ciudad, faldeaba un montecillo, trepando por él hasta empinarse a la cumbre” (1990: I, 132). Entre el bullicio de la gente y en este otro escenario, Diego descubre la figura de un hombre moreno, cubierto de polvo y sangre, descalzo y con una pesada cruz a los hombros, pero lo que es más se descubre a sí mismo como soldado romano: “Entonces convirtió la vista a sí propio, y advirtió con espanto que tenía la propia semejanza y figura de uno de aquellos feroces javanes” (1990: I, 134). Introduce aquí doña Emilia el tema del desdoblamiento de la personalidad. Nuestro protagonista es y no es uno de los guardias que lleva a Cristo al calvario, puesto que, si bien se identifica como uno de esos javanes y sigue la comitiva mecánicamente, intenta, por todos los medios desasirse de la cuerda, ayudar al reo cuando tropieza. El narrador aquí no escatima en la descripción del martirio del Nazareno, pero dirige, de pronto, su atención otra vez hacia Diego, quien, de repente, descubre entre sus dedos un rizo arrancado de la frente de Jesucristo. El texto concluye con el despertar de Diego: todo ha sido un sueño. Súbitamente, abre los ojos en su cama rodeado

² Remo Ceserani (2000) identifica los pasos de umbral y de frontera como un procedimiento narrativo y retórico típico del modo fantástico.

de amigos que lo habían encontrado sin sentido en el suelo de la capilla y reconoce como “pesadilla” lo que ha vivido; sin embargo, descubre algo en su dedo índice: “Sus ojos quedaron fijos y dilatados, abierta su boca y paralizada su lengua. Aquella fina sortija era el rizo”. Encontramos uno de los temas que refiere Remo Ceserani (2000): se trata del objeto mediador, testimonio de que el personaje protagonista ha efectuado un viaje hacia otra realidad.

Sobre la percepción de espectros o seres hallamos una serie de cuentos, que son aprovechados por E. Pardo Bazán para introducir imágenes totalmente grotescas. *La calavera* (1893), cuento que podríamos incluir dentro de la temática de la locura y relacionar con algunos de los cuentos de Maupassant, nos introduce en el tema de la percepción alucinatoria desde la perspectiva del personaje protagonista quien nos narra su particular obsesión por una calavera que ha instalado en un zócalo en su habitación y que, poco a poco, va cobrando vida, convirtiéndose en objeto de visiones terroríficas hasta transformarse en su más severa espía e instructora:

Apenas empezaba a conciliar el primer sopor entre el grato calorcillo de las amorosas mantas, La calavera, antes campechana y bromista, mudaba de registro, se ponía trágica y balbucía —en honda y cavernosa voz, que sonaba cual si girase entre las descarnadas vértebras por falta de laringe— cosazas pavorosas y tremendas. De las cuencas llenas de sombra parecía brotar diabólica chispa (1990: I, 175).

La calavera resulta la más terrible pesadilla para el personaje protagonista durante sus horas de sueño, pues, de todas las maneras posibles, intenta atormentarlo aludiendo a sus culpabilidades, ambiciones y miserias: “Por eso me echarás al pozo; porque soy una vocecita misteriosa que te habla de lo que hay por esos mundos desconocidos..., y, mal que te pese...¡chúpate esa!, reales, reales..., reales.” (1990: I, 176). Obviamente el protagonista intenta deshacerse de ella arrojándola cerca de unas yeserías, pero sobre la resolución de la historia no sabemos hasta que la narración queda suspendida y aparece un diálogo entre la narradora y el personaje protagonista, quien cuenta a la misma el regreso de la calavera, regreso que no es físico sino mental:

—¡Ay, señora! —contestó a mi interrupción el chillado—. La calavera ya no estaba en su zócalo de terciopelo...¡Pero si viese usted! De la habitación no había salido. Estaba más cerca de mí, estaba precisamente en el sitio de donde yo quise arrojarla. ¡Aquí, aquí! —repitió, golpeándose la frente y el pecho (1990: I, 177).

Otra visión turbadora es la que asalta a Jenaro en el cuento *La máscara* (1897). El cuento está introducido por la conversación entre la narradora y el personaje protagonista, quien intenta convencerla, a pesar de su escepticismo de “una especie de visión” que tuvo en un baile. Desde el principio, Jenaro aparece presentado por la narradora con las huellas de la locura, de la inquietud mental:

respondí sonriendo y fijándome involuntariamente en el rostro del solitario, cuyos ojos cercados de oscuro livor y cuyas demacradas mejillas delataban, no la paz de un espíritu que ha sabido encontrar su centro, sino la preocupación de una mente visitada por ideas perturbadoras y fatales (1990: I, 379).

La narradora aboga por la creencia en la imaginación y el espíritu como principales constructores de fenómenos con ningún correlato externo que se podrían eliminar con “un régimen fortificante, una higiene sabia y severa, de esas que desarrollan el sistema muscular y aplacan el nervioso” (1990: I, 379). A partir de este diálogo, Jenaro emprende su narración, que es además, para él, la historia de su conversión. El personaje protagonista aparece seducido por las distracciones de un Madrid “donde reina el espíritu de la disipación y donde se diría que la vida no tiene más objeto que deslizarse arrastrada por la corriente del goce” (1990: I, 380). Jenaro se presenta, pues, junto con unos amigos en uno de los bailes del lunes de Carnaval, no sin antes haber apurado “algunas botellas de vino espumante” que le habían producido un “estado de excitación humorística”. En el baile, el joven se retira a una sala más pequeña donde halla una Locura vestida de negro, una dama de esbeltísima figura con un disfraz hecho a medida y cortado a la perfección, totalmente desconocida entre “todas las mujeres algo visibles de todos los círculos de Madrid”. Tras bailar y beber con ella y totalmente encantado por su conquista, el joven lleva a la dama a un gabinete, donde encarga que le traigan lo más selecto para aquella dama que parece “a todas luces aristocrática, desdeñosa, mordaz”. Jenaro no puede apartar sus ojos de la máscara, pues totalmente fascinado por sus pies, sus brazos, su cuello y su pelo, “ebrio de amor, trastornado, loco” (1990: I, 382) anhela ver la cara que permanece oculta tras la máscara. Ante la negativa de la dama a quitarse la máscara, el joven súbitamente arranca el antifaz y descubre una cara difunta “color de cera, con los ojos cerrados, la nariz sumida, la boca lívida” (1990: I, 382). Medio desmayado sobre el sillón y apagadas las bujías por la mano de no sé sabe quien, oye la revelación: la dama no es sino la muerte, su propia muerte que no ha ido todavía a reunirse con él. El joven pierde el sentido y al volver en sí, se encuentra, de repente, solo en el gabinete con las dos copas y las bujías ardiendo; huye y se retira del mundo. El relato concluye con la opinión de la narradora, quien ha olvidado ya el argumento de la locura del joven y propone una solución más fácil: la conjunción de una borrachera con una broma de algún compañero quien podía haber pagado a alguna *cocotte* pálida y con el cabello teñido.

En *La charca* (1919) la visión de fantasmas se produce en el mismo contexto: un baile de máscaras. Desde un primer momento, la narración insiste en señalar la incertidumbre producida por el fenómeno a través de las dudas sobre la percepción real del suceso:

Se discute si fue ilusión de fantasías acaloradas por libaciones, alucinación singular de los ojos [...]. Los que afirmaron haber visto, visto por sus ojos, no duró más que, según unos, media hora, y según otros, veinte minutos. Empezó a las tres en punto, y cesó cuando hubo sonado la media.
A tal hora, si bien es la más animada de locuras, hállase ya cansado el cuerpo, turbia la vista, no quedando en el salón los que van «a dar una vuelta», sino sólo los verdaderos aficionados incorregibles (1990: IV, 131).

El cuento describe la irrupción, durante el baile, de un grupo de máscaras que parece llevar la ropa como si se tratara de perchas, flotando. Los presentes van observando como debajo de sus guantes no hay carne, sino hueso, pero el efecto más terrorífico aparece cuando las máscaras comienzan a beber champán y éste empieza a caer por su cuello. En ese momento, los muertos se

quitan las máscaras y descubren unas caras sonrosadas y reconocibles para el público, elemento que provoca el pánico de los asistentes, quienes huyen enloquecidos al reconocer en ellas a difuntos. La incertidumbre provocada por el suceso sobrenatural es reconducida por dos personajes que comienzan a dialogar sobre el hecho. El primero de ellos afirmará, aportando mayor incertidumbre a la percepción de lo fantástico: “habrá que suponer que fue todo un espejismo de la imaginación, que sufrimos sin darnos cuenta. Puede que el champán tuviese alguna composición que trastornase los sentidos” (1990: IV, 32), mientras que el segundo recurrirá a la prueba más evidente y paradójicamente más objetiva y tangible: la charca de champán que habían dejado las máscaras al beber.

Para finalizar, debemos hacer referencia a aquellos cuentos que imitan directamente a los clásicos del cuento fantástico como son, en este caso, E. A. Poe y G. de Maupassant y no pasan por alto su preferencia por los estados mentales que nos ocupan. Entre el considerable número de cuentos de doña Emilia inspirados en los de Maupassant (Patiño, 1993-94), hallamos una imitación de la novela corta³ *El Horla* (Paredes Núñez, 1983) llamada *Eximente* (1905), que, a pesar de no situarse a la altura de la imitada, no carece de una hábil construcción. En ambos cuentos encontramos un idéntico motivo: una imaginación que crea fantasmas o seres invisibles, un terror de origen desconocido que lleva a la alucinación y a la muerte⁴. En el caso del cuento de doña Emilia, es el narrador quien introduce la historia no sólo para tratar de presentar e indagar en el objeto principal del relato: el suicidio de Federico Molina, sino para presentarse como transcriptor del diario del protagonista. Del mismo modo que ocurre en *El Horla* de Maupassant iremos descubriendo el origen del pavor, de la locura del protagonista a través de las hojas de su diario, sólo que en el caso español con la coordinación de quien las transcribe: “Así pude penetrar en el espíritu del suicida, y creo que nadie traducirá sino como yo las traduje las indicaciones que extracto coordinándolas” (1990: 380).

A diferencia del protagonista de Maupassant, Federico Molina se nos presenta, desde un principio, en un estado de alteración mental: “Mi inteligencia está perturbada, mi cerebro no rige, mi corazón es un reloj descompuesto. Ni aun sé si voy a conseguir notar con exactitud lo que me pasa” (1990: II, 380) Aún así, como indica C. Patiño (1993-94: 519) intenta analizar introspectivamente lo que sucede: “Se me figura que el origen de esto ha sido la mala costumbre de leer de noche, en cama, a altas horas” (1990: II, 380). Pero, ¿cuál es el objeto del pavor de Federico Molina? Se trata de un “misterioso alguien” que siente a sus espaldas, con su mano fría y marmórea y su respiración: “Es que detrás de mí he sentido, ya claramente, un respirar lento, un hálito de fatiga, un soplo perceptible, y me enojo, y no acierto a

³ Según indica Paredes Núñez (1983), Pardo Bazán se sirvió de la segunda versión de *Le Horla* aparecida en 1889.

⁴ Como evidencia además Patiño (1993-94), este tema aparece también en el cuento de Maupassant *Lui?* que constituye el germen fantástico de *Le Horla*.

incorporarme, y permanezco así, oyendo siempre el respiro del otro mundo, que, en ondas largas sutiles, me envuelve” (1990: II, 382).

En un acceso de rabia, Federico dispara hacia atrás, lo que causa únicamente un pequeño alboroto entre las gentes que lo rodean. Más adelante, el destino trágico que comparte Federico Molina con el protagonista de *El Horla* será conocido por el lector a través del papel del narrador-transcriptor: “el miedo insuperable hizo su oficio, y Federico Molina no disparó contra una sombra” (1990: II, 382).

El espectro (1909) recuerda a *El gato negro* de E. A. Poe (Paredes Núñez, 1990: 507; Ezama, 1994: 78) y, sin duda, mantiene el terror psicológico que el cuento de Poe contiene. El relato de doña Emilia es una narración en primera persona del caso de Lucio Trelles, quien, en apariencia “normal y equilibrado”, sostiene la teoría de que no hay quien no sea desequilibrado, quien no padezca manías, supersticiones o extravagancias, en suma, que el equilibrio mental perfecto no existe. Según el narrador, Lucio confunde el desequilibrio con los estados pasionales, que pueden desequilibrar momentáneamente a cualquiera. No obstante, a pesar de sus afirmaciones, Lucio se caracteriza por llevar una tranquila existencia, sin asomo de desequilibrios, aunque, según el narrador, las pupilas de Lucio revelasen extravío: “No era que bizcase: la expresión respondía a un espacio íntimo sin relación con los objetos exteriores” (1990: III, 74). Un día, cuando pasea por la calle con el narrador, Lucio se desploma entre gemidos, murmurando frases confusas. Nada, en apariencia, justifica el terror de Lucio, se trata de una alucinación. Cuando vuelve en sí, pregunta a su amigo: “—¿Y el gato? ¿Y el gato?”. El narrador cree haber visto una forma blanca a la que no había prestado atención, pero no consigue entender cuál es la relación entre el terror de su amigo y la visión del gato blanco, por lo que Lucio refiere las causas que lo han llevado a ese terror insuperable. Lucio cuenta como, desde la niñez, tenía una verdadera repulsión por los gatos y, estando en su juventud en el campo en compañía de su madre y de su tía Lucy, influenciado por esta fobia cogió verdadero odio hacia el gato blanco de su tía, hasta tal punto que llevando consigo una pequeña arma no veía el momento de dispararle. Una noche oscura sale de su cuarto al jardín y observa, entre el follaje, un bulto blanco, que él obviamente cree que se trata del gato. Súbitamente dispara y su terror aumenta cuando, en lugar de encontrar al gato blanco, encuentra a su madre, que tenía en la cabeza una toquilla blanca, herida, con una rozadura en la cabeza. Como consecuencia, la madre de Lucio desarrolla un terrible horror hacia él hasta que muere “de una enfermedad cardíaca, originada probablemente por la emoción” (1990: III, 75). Ante las preguntas del narrador, quien intenta saber si él habría sido capaz de matar, Lucio se demuda, vacila y se marcha. El narrador concluye: “Nunca más, en ocasión alguna, volvió a hablarme del caso, por el cual un gato blanco es para él un espectro” (1990: III, 76). El relato de Pardo Bazán conserva no sólo el terror psicológico de E. A. Poe, sino dos de los motivos fundamentales: el de una fobia y el odio enfermizo hacia los gatos y el de una inteligencia totalmente alterada, una imaginación que crea lo fantástico, que dota de incertidumbre a la realidad objetiva. Lo fantástico aquí se convierte en un fenómeno completamente subjetivo, una percepción

particular de la realidad: el fantasma, tomando las palabras de L. Vax (1980), es una imagen que nace de la angustia y convence al espíritu de que se trata de una aparición verdadera.

A través de los cuentos hemos ido encontrando distintos tratamientos de lo fantástico interior; por una parte, algunos de ellos, como *La charca* o *La calavera*, intentan socavar la veracidad de los hechos fantásticos y producir la incertidumbre en el lector mediante una explicación psicológica introducida a partir del encuentro y exposición de dos puntos de vista: el que expone un discurso científico mediante pruebas empíricas y datos objetivos y, que, por tanto, remite a la explicación psicológica o, incluso, psicopatológica y el centrado en la experiencia personal del que vive el fenómeno, quien se adentra en la conciencia perceptiva de lo fantástico quedando envuelto hasta quedar completamente convencido de la existencia del fenómeno extraño; por otra parte, encontraríamos otros relatos como *El rizo del nazareno* o los que beben directa o indirectamente de la tradición literaria fantástica como *El espectro* o *Eximente*, donde lo fantástico no es sino otro sesgo de lo psicológico, un rincón donde poner la mirada que descubre y revela realidades desconocidas o encubiertas de la conciencia. El fenómeno, en estos casos, importa menos que las consecuencias que despierta; no importa qué es, sino cómo llega, cómo nos envuelve.

BIBLIOGRAFÍA

- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes...*, Barcelona, Edhasa.
- CESERANI, Remo (2000): *Lo fantástico*, Madrid, Visor.
- EZAMA GIL, Ángeles (1994): "Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910", *Anthropos*. 154/155, pp. 77-82.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: the literature of subversion*, Londres, Routledge.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1990): *Cuentos completos*, 4 vols., ed. de J. Paredes Núñez, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- , (1912): *La literatura francesa moderna. El naturalismo*, Madrid, Prieto y Compañía.
- , (1973): *Obras completas*, Vol. III, Madrid, Aguilar.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1983): "Paralelos de lo fantástico decadentista. Un caso de proyección de Maupassant en España", 1616, pp.113-120.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina (1993-94): "Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos de estudios gallegos*, XLI, 106, pp. 511-523.

- POZZI, Gabriela (1997): "Usos de la histeria, el discurso científico y la sexualidad en tres cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXXIII, pp. 83-95.
- ROAS, David (2002): *Hoffmann en España: recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- VAX, Louis (1980): *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus.

EL ARTE SEDUCTOR DE LAS MUJERES REFLEJADO EN LA OBRA *LA SEDUCIDA* DE W. FERNÁNDEZ FLÓREZ

Eva Tizón Zas
Universidade da Coruña

En nuestros días ser capaces de comprender el concepto de la seducción resulta una tarea difícil aunque no tanto, quizá, ponerla en práctica, pues la seducción, entendida como forma de conquista en el plano amoroso, aparece casi de manera innata en la mayoría de las personas y no sólo en el siglo XXI sino desde la Antigüedad. Ya los dioses mitológicos eran grandes seductores y seducidos.

El término “seducir” procede del étimo latino *seducere*, que significa entre otras acepciones: atraerse, llevarse, llevar consigo / seducir, corromper, pervertir. Observamos por lo tanto una doble vertiente semántica, ya que el verbo originario latino podría referirse tanto a seducir de forma positiva como a embelesar o engatusar con intenciones negativas. Para definir la seducción en términos teóricos también podemos acudir a la idea del signo y del ritual, porque seducir implica entrar en el mundo de las apariencias ya que viene a resultar ser un engaño hecho con arte y maña. ¿Por qué un “engaño”? Porque quien seduce tiene la intención de convencer, de ganarse la voluntad del sujeto amoroso, con independencia de la verdad, y uno de los medios más empleados para seducir en el tema del amor es el cuerpo, especialmente el femenino, por tanto, la “fuerza de lo femenino es la [fuerza] de la seducción” (Baudrillard, 1989: 15).

Desde siempre los signos de seducción amorosa han estado vinculados a los convencionalismos de cada época, adaptándose a las formas y cánones establecidos por una determinada sociedad, pero los ardides y trucos básicos para llevarla a cabo se han transmitido con el paso de los años. Generalmente en la literatura —y sin olvidarnos de los grandes conquistadores como el don Juan— son las mujeres quienes mejor llevan a cabo esta arte de convicción. En la psicología moderna se explica que existen dos tipos de mujeres seductoras: las que enamoran de forma pasiva, simplemente por su belleza y acatamiento, que se dejan llevar, y las mujeres que hechizan, cuyo objetivo no es el amor sino el dominio, conseguir que el hombre haga lo que ellas desean.

Para poder comprender el artificio de la seducción hemos escogido una novela corta de Wenceslao Fernández Flórez en la que se destaca una mujer —del segundo tipo que mencionábamos— que lleva a cabo ciertas artimañas de

seducción que a simple vista parecen ser de lo más natural y habitual en la sociedad española de principios del siglo XX.

El objetivo de Fernández Flórez es mostrar, a través de su personaje masculino, cómo las mujeres seducen a los hombres y no viceversa, a pesar de que los convencionalismos sociales consideren que quien ejerce el poder de la seducción sean los varones.

En el primer cuarto del siglo pasado, el encuentro y comunicación entre jóvenes urbanitas se desarrollaba principalmente en torno a los casinos y lugares de tertulia donde los caballeros charlaban sobre temas de actualidad, negocios o discrepaban sobre las “bellezas” que se encontraban en su entorno. Por su parte, las mujeres refinadas y de buen gusto también acudían a dichos lugares en los que esperaban encontrar al hombre de su vida. Ellas cuchicheaban con las amigas sobre sus prendas de vestir, sus aficiones y sobre todo sobre sus amores, a los que veían dialogar a pocos metros de distancia.

En este tipo de ambiente es en el que se desarrolla principalmente la novela *La seducida*, en la que encontramos a dos jóvenes que interpretan el papel de seductora y seducido. La historia versa sobre el encuentro casual de un joven representante que intenta cerrar un negocio, la compra de un automóvil, en el *hall* de un lujoso hotel y una mujercita, sentada a pocos metros del joven, que desprende todos sus encantos ante los ojos del muchacho.

Nuestro protagonista, llamado Emilio Bárcena, echa una ojeada al salón y, entre la multitud, vislumbra la figura de una fémica que lo observaba disimulada y complacidamente: Paloma Montero. Observamos que se ha producido el primer contacto entre los futuros novios, un contacto visual en el que el amor —o más bien esa primera atracción— penetra por los ojos. Así, podemos considerar que podría tratarse de un amor platónico.

Este tipo de amor, como su nombre indica, procede de las teorías planteadas por el filósofo Platón, quien escribió varias obras alrededor de este tema en las que discutía sobre el origen del amor, sus características, actuaciones, modos de ser... sobre todo en su obra *El Banquete*, la cual será comentada posteriormente por otro autor destacable: Marsilio Ficino, que es el creador del neoplatonismo. Junto a ellos, numerosos escritores reflexionaron sobre el dios Cupido, y en todas sus opiniones vienen a concluir que las relaciones entre los enamorados comienzan gracias a una visión inicial, generalmente cuando el amante ve a su dama y queda prendado por el esplendor de su belleza. Por tanto, el protagonista de nuestra novela parece, en principio, que sí se enamora platónicamente. Con esto, el amor que entra por los ojos llega al alma, y gracias a ello el amante ya no olvidará jamás a su amada. A partir de aquí, comienza a idealizarla y la belleza es el instrumento para llegar a la Belleza suprema: a Dios, es decir, la amada es considerada como un dios, hay que alabarla e idolatrarla porque es el medio que llevará al amante hasta el verdadero Dios.

Pero estas escuetas características del amor platónico sólo se muestran en nuestro protagonista al principio porque Emilio, aunque realza y se

impresiona con la belleza de su dama, no llegará nunca a convertirla en una divinidad.

A partir de este primer encuentro y en días continuados comienza la conquista, pero... ¿de él o de ella?

Podremos comprobar que en este caso la seducción es femenina y ha comenzado ya en esa mirada, pero no a la manera platónica de un amor eterno sino una mirada seductora, ya que la seducción de los ojos es, como dice Baudrillard:

La más inmediata, la más pura. La que prescinde de palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, a espaldas de los demás, y de su discurso: encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso. (Baudrillard, 1989: 75)

Como hemos adelantado más arriba, la seducción se desarrolla en un orden simbólico donde el objetivo no es el acto sexual o la reproducción, necesariamente, sino que el fin se encuentra en conseguir seducir, el objetivo está en la propia acción. La mujer, como experta en este campo, muestra un mundo de apariencias e incluso ella “se encanta a sí misma al ser una ilusión en la que los demás caerán a su vez” (Baudrillard, 1989: 69), y así, la persona seducida encuentra en su seductor lo que la seduce, es decir, su propio ser lleno de encantos. El hombre queda seducido no por la belleza natural sino por una belleza ritual. A partir de esta cita podemos traer a colación el mundo mitológico clásico; veamos como ejemplo el mito de Narciso, que se seduce a sí mismo.

Como ejemplo de ello, en la novela encontramos a Paloma, que se presenta como mujer seductora ante Emilio pues muestra su cuerpo de gran belleza que consigue mediante ciertos artificios físicos: tiene una “risa musical” y son sus “dientes iguales y blancos entre los labios de un dibujo perfecto”, su carne es “dura y prieta” y sus brazos son “morenos, curvos y suaves”, en fin, poseía un “cuerpo de maravilla”. En otra ocasión, Paloma viste una falda que llegaba “hasta algo más arriba de las rodillas”, un “breve pie y unas piernas irreprochables” (Fernández Flórez, 1932: 109-110).

Observamos que la joven realiza una serie de gestos, miradas, risas, cruce de piernas... con el objetivo de llamar la atención y de sentirse observada a la vez que admirada.

También tenemos que tener en cuenta los vestidos de la muchacha, pues el primero es rojo, color del amor, la pasión, el deseo..., que mostraba sus brazos desnudos; otro de los modelos es color violeta, color del duelo con el que enseñaba las piernas hasta una altura conveniente; cuando van a la nieve, viste un traje blanco, de castidad y pureza, que resalta su cara rosada... En definitiva, la ropa que ciñe su cuerpo realza todavía más la belleza de la joven y no deja ver “todo”, sino lo justo para insinuar. Paloma no aparece desnuda —pero casi—, esconde bajo sus prendas lo prohibido y, desde siempre, la prohibición atrae, seduce.

En un nuevo encuentro, Emilio ve que algo brilla en el cuello de la joven: se trata de un collar de perlas de color blanco y estratégicamente situado, pues nace en la nuca, remonta los hombros y se detiene “allí donde el pecho iniciaba su arrogante discordia” (Fernández Flórez, 1932: 116). Observamos reiteradamente los ardides que Paloma muestra con su cuerpo para seducir y realmente lo consigue, ya que Emilio le presta toda su atención, aunque

En la seducción la mujer no tiene cuerpo propio, ni deseo propio. Pero, ¿qué es el cuerpo, y qué es el deseo? La mujer no cree en ellos, juega. Sin cuerpo propio, se vuelve apariencia pura, construcción artificial donde se adhiere el deseo del otro. Toda seducción consiste en dejar creer al otro que es y sigue siendo el sujeto del deseo, sin caer ella misma en la trampa (Baudrillard, 1989: 84).

Otra de las grandes figuras de la seducción es la ausencia, la no presencia del seductor, que causa mayor deseo en la persona seducida. En el desarrollo del argumento novelesco, en una de las visitas del señor Bárcena al hotel, su seductora no está. La primera reacción del joven es caprichosa e iracunda emocionalmente, pero la razón le hace cavilar en que es lo mejor para poder olvidar a Paloma. A pesar de sus razonamientos no abandona el hotel pues “en vez de salir inmediatamente, se dirigió con pasos remolones a un cercano salón donde estallaba el estrépito de un jazz-band” (Fernández Flórez, 1932: 118); necesitaba ser seducido. En esto, observa a su joven Paloma “apenas envuelta en un traje blanco, dejándose llevar apretadamente por un bailarín” (Fernández Flórez, 1932: 118). Nos encontramos ante otro ejemplo de seducción, ya que ante la inicial ausencia, ahora el seducido no es él, Emilio, sino otro; y además con un vestido que “apenas” la cubre.

A esta angustia de dejar de ser el objeto seducido se une el desprecio que la muchacha le ofrece cuando sus miradas se cruzan: ella lo observa con frialdad. Este es otro de los juegos seductores, pues la joven se muestra esquiva y distante para hacerle ver que no es un objeto de fácil adquisición, que es ella quien lleva las riendas del juego y que se entregará si lo considera oportuno; además pretende darle celos en los brazos de otro hombre.

Una nueva prueba de las tretas de Paloma tiene lugar en el momento en que decide pedirle consejo a Emilio, porque lo considera un buen amigo, sobre si le conviene o no un chico que la ha pretendido. Confuso, se decide a revelarle a Paloma que es él el único novio que debe tener y ante tal revelación Paloma muestra cierta turbación. Pero... ¿no era realmente lo que buscaba?: la declaración de Emilio.

Este juego de seducción todavía no tiene un fin.

Cuando ya los pretendientes se convierten en novios, Paloma sigue actuando día tras día y, en cierta ocasión, muestra una nueva treta amorosa: el canto. Conocemos desde siempre en la literatura las increíbles seducciones que realizan las mujeres a través de su voz, por ejemplo, recordemos la historia de Ulises que se vio realmente ensimismado por el canto de las sirenas. De este modo, nuestra protagonista también le dedicará a su novio una canción de amor, que interpreta de forma catastrófica, aunque Emilio parece no escuchar la melodía desafinada que reproduce su dama sino que exclama:

¡Qué melodioso es esto que canta Paloma! Y seguramente tiene razón. El amor es lo más bello, lo único bello de la vida. Acaso no haya más que eso... Yo nunca pensé así; pero oyéndolo decir con esa música tan conmovedora, me parece una grande verdad. ¡Hermosa voz tiene esa chiquilla! (Fernández Flórez, 1932: 123).

Nuevamente, la apariencia nubla, en este caso el oído del enamorado, es decir, el embelesamiento por parte de Emilio llega al máximo extremo.

Otra artimaña seductora consiste en la indecisión femenina. El proverbio popular de que cuando una mujer dice “no” quiere decir “quizá” y, cuando dice “quizá”, quiere decir “sí” parece convertirse en realidad en el caso de Paloma, pues ante la indecisión de su novio para darle un beso —indecisión masculina motivada por las reglas sociales— la joven se enfada por la escasa iniciativa del muchacho pero también reconoce que si llegase a darle un apasionado beso, ella lo amenazaría con el abandono. Entonces, ¿cómo actuar en dicha situación? Paloma concluye que “una mujer puede perdonar que la ofendan; pero no perdona que la desprecien” (Fernández Flórez, 1932: 127). Así le sugiere a Emilio que cuando hay una ocasión para el roce, debe aprovecharla, y esto es lo que el joven hará a continuación.

Llegamos pues a la culminación del proceso seductor.

Un día en que Paloma se encuentra de vacaciones con sus padres y hermanos en la finca donde veranean, se produce el suceso que desencadenará la rápida unión matrimonial de los novios para cumplirse así el objetivo perseguido por la joven desde el principio.

La resolución de la trama se produce una noche en que la muchacha se encuentra sola en casa —ella misma lo confirma—, Emilio salta la tapia del jardín y consigue llegar a su amada para darle un beso. Ella, alarmada por tal atrevimiento, comienza a protestar intentando convencer a su novio de que es una locura pues entiende que la intención de Emilio es querer perderla, es decir, perder su honor. Pero al final acaba cediendo y queda complacida por el beso de su amado. En esta ocasión se vuelve a mostrar la característica de la indecisión, del estado en que la joven “no come ni deja comer” pues desea recibir ese beso pero mantiene las normas sociales a pesar de todo, aunque al final, el poder de la “carne” vence al poder moral.

Este acontecimiento concluye sin más, pero pasados tres meses se produce la desgracia para el joven ya que se entera por carta de que su novia ha confesado el atrevimiento de aquella noche y el padre de ella lo cita para resolver el asunto. La única manera de recuperar el honor será que en quince días se case con su hija pues la ha engañado y lo acusa de “vil seductor”, de abusar de la inocencia y debilidad de una mujer que apenas tiene veintitrés años. Si no acepta, promete que lo matará o lo entregará a la justicia.

Tras las amenazas, Emilio acepta el casamiento y pasa a convertirse en un seductor, pero no en un seductor-vendedor de automóviles, sino en un seductor amoroso, “un miserable seductor que va a casarse sin estar verdaderamente enamorado, sin dinero bastante para sostener una familia; en justo castigo a su culpa y para reparar su felonía monstruosa” (Fernández

Flórez, 1932: 137-138). El pobre hombre, tras meditar durante los quince días anteriores a la boda, se da cuenta, abre los ojos ante el entramado amoroso que le tendió su novia y reconoce que realmente la seductora es ella. Pues con todas las artimañas empleadas ha creado un mundo aparente en el que ella era la reina y él su vasallo, un simple ente que se dejaba llevar por los encantos —bien trabajados— de una joven mujer.

El narrador desde el principio nos describe a Emilio como un hombre apartado del prototipo de conquistador, preocupado por sus negocios y sin ninguna pretensión amorosa, es decir, se trataba de un hombre vulgar. Ante él aparece Paloma, jovencita bien arreglada que acude al hotel, al igual que sus amigas, para enamorar. Para ello se viste y maquilla con gran cuidado y enseña su cuerpo de forma sugerente y todo con el objetivo de llamar la atención del hombre que la mira. Esta consigue que por la belleza de su cuerpo un hombre sea capaz de olvidar sus quehaceres para centrar su atención en su figura y llegar a actuar como la chica le dice. Paloma pretende conquistar a Emilio y convertirlo en su marido pero no sincerándose con él sino llevándole a cometer actos que los convencionalismos sociales consideran pecaminosos.

En definitiva, esta breve novela corta muestra uno de los temas recurrentes en la narrativa de principios de siglo, y no sólo en el género narrativo, sino que también en el panorama teatral de la época podemos localizar temas de problemática burguesa como es el caso de la conquista amorosa. La visión de la mujer burguesa joven se manifiesta en el papel de sumisa y responsable, acatadora de las reglas familiares y por extensión, de las sociales pero que ante esa poca libertad de expresión y entretenimiento, busca métodos en los que distraerse y uno de ellos es la conquista amorosa. El objetivo de muchas de ellas, era encontrar un buen marido con el que crear una familia y dedicarse a la casa y el cuidado de los niños. Así, nuestra protagonista es una de esas mujeres vulgares, sacadas del montón, que sólo lleva a cabo aquello que su reducida educación le ha proporcionado: el arte de la seducción.

BIBLIOGRAFÍA

- REAL RAMOS, E., ed. (1995): *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, Valencia, Universidad de Valencia.
- BAUDRILLARD, Jean (1989): *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1932): *La seducida*, en *Por qué te engaña tu marido*, Madrid, Editorial Pueyo.
- FICINO, Marsilio (1986): *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, Madrid, Tecnos.
- HEBREO, León (1986): *Diálogos de amor*, Madrid, Tecnos.
- IBN HAZM DE CÓRDOBA (1971): *El collar de la paloma*, traducción de E. García Gómez, Madrid, Alianza Editorial.
- PLATÓN (1985): *El Banquete / Fedro*, Madrid, Sarpe.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1993): *Arte de amar*, traducción de J. A. González Iglesias, Madrid, Cátedra.

VII. literatura hispanoamericana

UNA NUEVA MIRADA DE LA OTREDAD: LA REPRESENTACIÓN DE LAS MASCULINIDADES EN LA "GENERACIÓN McONDO"

Henri Billard
Université Sorbonne - Paris IV

En 1996 se publicó en Barcelona la antología de cuentos *McOndo*, en la que se incluyó solamente a escritores hispanoamericanos nacidos con posterioridad a 1959 y cuya primera publicación había tenido lugar antes de haber cumplido treinta años. El título inducía a pensar que se trataba de un guiño u homenaje al Macondo de Gabriel García Márquez, lugar que vino a transformarse con el tiempo en la "patria" del realismo mágico. Sin embargo, al leer el "prólogo-manifiesto" de los compiladores, Alberto Fuguet y Sergio Gómez, se constata que este grupo de escritores busca llamar la atención sobre una imagen externa de América Latina que ya no corresponde a su realidad social ni menos aún política. En oposición al Macondo tropical, mitológico y mágico que tanto fascinaba a los lectores de Estados Unidos y Europa, los autores de *McOndo* buscan reflejar en el plano narrativo las experiencias urbanas de las ciudades latinoamericanas. Para ello utilizan como trasfondo el retorno a la democracia tras décadas de dictaduras militares, la implantación del neoliberalismo y la globalización de la cultura. He aquí un buen ejemplo del pensamiento que inspiró el libro:

No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y mucho más cercano al concepto de aldea global o mega red (Fuguet y Gómez, 1996: 14-15).

Hasta ahora, los estudios sobre esta antología no han abordado los aspectos de género y sexualidad. Llama especialmente la atención la falta de análisis sobre la ausencia de escritoras en *McOndo* y la convivencia en una misma publicación de personajes literarios homo y heterosexuales. A través de este trabajo intentaremos responder a este vacío crítico, poniendo el énfasis en el modo en que a partir de los cuentos de esta antología emerge una cacofonía de voces masculinas que cuestiona las exigencias que la masculinidad tradicional ejerce sobre el varón latinoamericano. Para ello tomaremos los cuentos "Extrañando a Diego" del escritor peruano Jaime Bayly y "La verdad o las consecuencias" del autor chileno Alberto Fuguet.

El primer personaje que abordaremos es Felipe, narrador-protagonista del cuento “Extrañando a Diego”. Se trata de un joven de veintidós años, perteneciente a la burguesía limeña. La acción se desarrolla en Lima, más precisamente en los barrios acomodados de esta ciudad y en Miami. La historia comienza cuando Felipe ve un día a Diego y decide conocerlo para seducirlo, sin saber nada ni de su vida ni menos aún si éste es gay o no. En realidad se trata de un popular actor de telenovelas que tiene novia y que, por lo tanto es, al menos en apariencia, un hombre heterosexual. Sin embargo, la ficción está construida de tal manera que ambos hombres terminarán por establecer una relación de pareja sometida a múltiples vicisitudes y conflictos dados los códigos morales de la sociedad limeña.

Desde la publicación de su primera novela *No se lo digas a nadie* en 1994, Jaime Bayly ha abordado el tema de la homosexualidad como una muestra de los cambios que han experimentado las sociedades latinoamericanas a partir de la caída de las dictaduras a finales de los años ochenta. Los protagonistas de Bayly son un reflejo de la ruptura de los jóvenes de los noventa con respecto a los ideales y conductas heredados de sus padres. Una constante temática en el autor peruano será precisamente la negativa del protagonista a aceptar el modelo de masculinidad tradicional que busca transmitirle su medio social. Bayly incluso va más allá, al establecer como eje conflictivo de sus relatos no tanto la homosexualidad sino la búsqueda de su reconocimiento público. Así, desde las primeras líneas, Felipe expresa “naturalmente” su deseo por Diego: “Me pareció un chico precioso. Si hubiese tenido una bicicleta a la mano, lo hubiese perseguido” (Bayly, 1996: 223).

Una particularidad de Bayly es que no intenta explotar la condición “periférica” del personaje gay. Lo que el autor peruano busca es llevar a su protagonista desde el margen para situarlo en el centro del relato y desde allí insertarlo en la vida urbana. En este caso, por ejemplo, Felipe buscará encontrar a Diego en diferentes sitios públicos de Lima para poder seducirlo. Finalmente, Felipe lo encontrará en un lugar nocturno en compañía de su novia y, pese a todos los convencionalismos, lo seguirá con la mirada, de manera evidente, buscando que el otro se dé cuenta de sus insinuaciones. Al cortejarlo, lo que anhela es una respuesta para establecer contacto. La tan esperada señal vendrá cuando Diego deje de bailar y vaya al baño:

Me dio su número:
 –Llámame.
 –De todas maneras.
 Se subió la bragueta y salió apurado (p. 225).

Un baño público es un lugar anónimo en el cual un hombre gay puede acceder a cierta cercanía física con otros hombres. Lo habitual es que en el interior sólo se crucen personas desconocidas, sin historia ni pasado en común. Este ir y venir favorece el encuentro entre hombres, debido a una serie de “atractivos particulares”, como bien lo señala el ensayista argentino Juan José Sebrelli (1997: 348): “es una oportunidad más rápida que la calle de encontrar un partenaire [sic] sexual, brinda una variedad infinita de posibilidades que permite la satisfacción simultánea de distintos deseos, el exhibicionismo, el voyeurismo, la relación por pareja, trío o grupo”. Es además un lugar en el cual

el deseo borra o atenúa las diferencias, haciendo posible el contacto físico entre personas de medios, edades y gustos diferentes.

El encuentro entre Felipe y Diego podría haberse concebido en un sitio de encuentro para gays. Pero Bayly prefiere situar a ambos personajes en un lugar periférico al interior de una disco heterosexual, precisamente para poner de relieve la imposibilidad que tiene un hombre homosexual de expresar su deseo en público. En este contexto, el baño remite al famoso *closet* en el cual viven muchos hombres que no pueden compartir su orientación sexual ni con su familia ni en el trabajo. La doble vida que lleva Diego quedará de manifiesto cuando Felipe lo llame al día siguiente:

Me contestó una voz de mujer. Casi cuelgo. Me corté. Era su abuela. Vivía con ella. Diego estuvo frío. Quedamos en vernos en la cafetería de un hotel de Miraflores (p. 225).

Una vez frente a frente, los dos hombres sólo hablarán de "tonterías". De una situación trivialmente erótica —el baño—, están pasando, sin darse cuenta, a dar inicio a una relación. Ambos saben lo que quieren, pero pasada la oportunidad que les brindó el anonimato, ahora, mirándose, no saben cómo actuar para expresar sus sentimientos. Finalmente, será Diego quien sacará la situación del punto muerto en que se encontraban:

Al salir, me preguntó si estaba en carro. Le dije que no. Se ofreció.
—Te jalo.
—¿No te jode?
—Para nada.
Subimos a su VW blanco. Un poco viejo, pero coqueto.
Me llevó a mi departamento. Manejó rápido.
Llegó a mi depa. Cuadró. Apagó el motor (pp. 225-226).

Obviamente, el gesto de Diego aparece como una manera de decir que será él quien "conducirá" la relación. Es decir, Diego replica la conducta de dominación propia del proceso de socialización del varón en los países latinoamericanos. Y la respuesta "¿No te jode?" aparece como una expresión retórica que trasunta coquetería o tal vez incredulidad por parte de Felipe. Al idealizar a Diego, Felipe se ha puesto en una posición inferior, desde donde un simple gesto de atención de Diego aparece como algo que él no se siente seguro de merecer. Una vez en el auto sólo hay lugar para la contemplación: "Yo miraba sus manos. Preciosas manos" (p. 226). No hay diálogo. Felipe no se atreve a expresar su deseo. El intuye que Diego no asume completamente su orientación sexual. Teme que una palabra o un gesto suyo pudiesen ahuyentarlo: "Quería darle un beso. No me atrevía" (p. 226). Finalmente, Felipe y Diego terminan por tener una relación sexual:

Subimos a mi depa. No bien entramos, nos besamos.
Sin decir una palabra, nos quitamos la ropa y me hizo el amor.
No se puso condón. No me importó (p. 226).

Felipe establece claramente sus prioridades: amar a Diego y fusionarse con él, definido sin ambigüedades como "un dios" (p. 224). El deseo de pertenecer y de ser reconocido supera el temor de la muerte. En alguna medida, esta situación se hace posible porque Bayly la construye con andamios de

folletín, donde lo imposible es posible, lo risible tierno y lo arriesgado tolerable. La historia de Felipe y Diego está construida como una telenovela en la cual el conflicto no es la protección frente al VIH sino la dificultad que conlleva para un hombre amar a otro hombre en las sociedades latinoamericanas. Bayly se muestra crítico de cara a estos valores y lo enfatiza mediante la postura que Diego adopta. Este, al igual que la mayoría de los hombres latinoamericanos, siente temor a deconstruir la masculinidad tradicional y se muestra incapaz de expresar afecto a otro hombre. La presión social que se ejerce sobre el varón es tan desmesurada que éste se ve obligado a reprimir todo aquello que se asocia a “lo femenino”, entendido esto como la demostración de cualquier asomo de afectividad:

Diego venía a mi departamento en las tardes, después de grabar la telenovela. No perdíamos tiempo. Cerraba las cortinas, nos quitábamos la ropa y hacíamos el amor en mi cama.
Era él quien me hacía el amor a mí, nunca yo a él. Decía que no le gustaba que se la metiesen. Sólo se la habían metido una vez (un brasilero en Nueva York) y le había dolido como el carajo.
Nunca se ponía condón. Yo veía historias del sida en la tele, pero me olvidaba de todo cuando él estaba desnudo frente a mí.
Después de hacer el amor conmigo, se daba una ducha rápida y se iba apurado a la casa de su enamorada.
Nunca le pregunté si ella sabía que a él le gustaban los chicos. Era obvio que no. Tampoco quería hacerle problemas (p. 226).

Las ideas contenidas en este pasaje traducen la asimetría de la relación entre ambos hombres. Al cerrar las cortinas, Diego busca establecer una separación inconsciente entre los encuentros con Felipe y su vida junto a su novia. Actor de profesión y también en su vida privada, Diego lleva en todo momento la doble piel que oculta sus preferencias, sus sentimientos. Su negativa a compartir los roles en la relación sexual es una muestra clara de que no está dispuesto a menoscabar lo que él entiende por hombría. Aquí es necesario poner de relieve que en Estados Unidos y Europa, un hombre gay construye su identidad independientemente de su rol sexual y que no existe la vinculación que las sociedades latinoamericanas atribuyen a la homosexualidad con el afeminamiento.

Con el tiempo, Diego comienza a desinteresarse: “ya no me llamaba ni venía en las tardes a meterse en mi cama” (p. 229). El nivel de compromiso en la relación, que nunca existió o fue mínimo, se hace evidente al decaer el acicate sexual de la novedad. La dificultad que encuentra Diego para asumir su identidad, sea esta bisexual u homosexual, le impide involucrarse afectivamente. Lógicamente, un día termina por romper con Felipe:

Tosió, bajó la voz.
—No me llames más —dijo—. No puedo estar con Gabriela y contigo (p. 229).

La actitud de Diego turba y conmueve a Felipe: “Entendí. Me sentí pésimo [...] Me sentía muy solo” (p. 229), pero al mismo tiempo Bayly introduce acertadamente la cuota de humor que hace tolerable esta “tragedia gay”, y que transforma el lirismo patético del relato en un verso de bolero kitsch y sentimental: “Los chicos guapos de Lima son así, siempre se van con un mujerón. Y uno se queda solo, llorando sus penas” (p. 229). Este comentario

camp le permite hacer tolerable el abandono de Diego. Pero un cuento que tiene como protagonista a un actor de telenovelas no puede estar lejos de la dinámica propia de esta manifestación cultural latinoamericana. Así Felipe y Diego vuelven a encontrarse y reconciliarse, para volver a terminar en varias oportunidades. Diego al igual que otros hombres de su condición optará por ocultar su verdadera orientación sexual y se quedará con Gabriela. Lo más probable es que se case y se pliegue a la norma social. Y así parece querer dejarlo en claro el mismo Bayly, quien irónicamente al final del relato, hace que ambos protagonistas se encuentren una vez más en una fiesta de matrimonio: "Nos saludamos de paso, un apretón de manos, qué tal [...] Muy machitos los dos. Como para que nadie sospechase" (p. 235). Con esta cita queda en evidencia el rechazo que genera la homosexualidad en este medio social, pero lo interesante es que Bayly parece sugerir que de no existir tal presión la relación entre Felipe y Diego tal vez hubiese tenido al menos una posibilidad de concretarse.

Otro de los autores que forman parte de *McOndo* es el escritor chileno Alberto Fuguet, de quien hemos tomado para nuestro análisis a Pablo, el personaje principal del cuento "La verdad o las consecuencias". El relato presenta un narrador en tercera persona que describe el viaje del protagonista por Nuevo Méjico en los Estados Unidos. Evidentemente este recorrido es una metáfora del viaje mental de Pablo. Se trata de un chileno, que estudió cartografía pero que aún no se ha titulado. Se desconoce su edad pero el texto sugiere que debe tener alrededor de treinta años: "Eso fue lo que vio de Tucson: The University of Arizona y demasiados jóvenes que, a pesar de no tener tanta diferencia de edad con él, lo hicieron sentirse terminablemente viejo" (Fuguet, 1996: 111). También se sabe que Pablo está casado con Elsa, pero que la abandonó al igual que dejó su trabajo en la empresa de su padre. El texto ofrece pocos indicios para explicar su conducta, pero sí deja en claro que el protagonista se encuentra viviendo un "paréntesis" (p. 109) que lo tiene "a la deriva, atento, aterrado, inmóvil" (p. 109). Al igual que otros personajes de Fuguet, Pablo pertenece a un medio social acomodado sin que esta seguridad material haya podido compensar ni su desencanto existencial ni su vacío vital. De hecho, este autor define a sus personajes como "hombres que no están preparados emocionalmente para enfrentar un mundo super complejo" (Fuguet, 2004: 6).

En la obra de Fuguet una gran mayoría de los personajes buscan partir fuera de Chile, característica que también aparece de forma recurrente en las novelas de Jaime Bayly. Del mismo modo, ambos construyen la ficción de manera que el regreso del protagonista coincida con una metamorfosis. En el cuento de Fuguet, Pablo ha dejado Chile para recorrer el estado de Nuevo Méjico en los Estados Unidos. Zona altamente simbólica por constituir una frontera en más de un sentido entre la América "Latina" y la otra, la sajona y protestante. La palabra "nuevo" sugiere que algo está ocurriendo en la vida del protagonista: "Ya no es el de antes. Su cuerpo ha cambiado" (p. 114).

Fuguet tiene un interés particular por los jóvenes urbanos que vivieron su adolescencia en los años ochenta. A este grupo etario le correspondió vivir una

serie de cambios a nivel político, social y cultural. Son los primeros niños que crecieron viendo la televisión y, que por consecuencia, recibieron la influencia cultural de las series estadounidenses. Además ellos tuvieron que madurar y descubrir su sexualidad bajo una dictadura y, lo que también resulta una experiencia fundamental, llegaron a la vida adulta en el momento en que el país recuperaba el cauce democrático. En medio de todas estas transformaciones, el lugar de la mujer también se vio afectado. Mientras la mayoría de las madres de los años setenta permanecían en el ámbito doméstico, la mujer de los noventa sale al mundo exterior y trabaja, aportando un ingreso que viene a mejorar el nivel de vida del grupo familiar. Este fenómeno puede provocar una crisis de identidad en el hombre cuando éste vive la experiencia del paro y es la mujer la que viene a sustentar las necesidades de toda la familia. Por lo tanto, los años noventa trajeron una nueva dinámica de relación entre los géneros para la cual los hombres no se encontraban preparados.

Fuguet ventila una serie de pistas en el relato que dan cuenta de estos cambios, por ejemplo, “[a] Pablo no le gustaba esto de perder el control y ser dirigido” (p. 121) y por otra parte, Elsa corresponde al prototipo de la mujer de los noventa: “—Es ejecutiva en un banco. Ejecutiva de cuentas” (p. 127). Así, el personaje de Pablo aparece como un ser contradictorio, que se refugia en su individualismo para protegerse de este mundo en el cual él ya no encuentra su lugar: “No le dio la oportunidad. De alguna manera, eso fue lo que hizo con Elsa. Y con él” (p. 111). Esta temática de la pérdida de las referencias es remanente en todo el cuento: perdido en el espacio indiferenciado de la frontera, Pablo es además un cartógrafo que no ha obtenido su título y que, por lo tanto, todavía no es capaz de fijar los límites de su identidad social, profesional y de género. La cuestión de la construcción de un personaje de transición entre la masculinidad tradicional: “Pablo [...] no tolera que un hombre llore” (p. 123) y otra, una nueva, distinta, en que el hombre aparece capaz de cuestionar dicho modelo, se ofrece como la forma más radical de esta indefinición de sus propios límites.

—Embaracé a una chica. Hace años...Tenía quince. Yo diecisiete. No me atreví a decirle a mis viejos. Fabio me prestó plata. Pero no la acompañé, la dejé sola.
—¿Eso es todo?
—Pude haber hecho más, Adrián. Pude apoyarla. La dejé sola. Claro que yo no sabía mucho, me asusté (p. 126).

Cabe explicar ahora la presencia de Adrián en el relato. Desde el comienzo, Fuguet quiere dejar en claro que Pablo se encuentra en un estado crítico de su existencia: “Pablo piensa que su vida no es como quiso que fuera” (p. 113) y que algo debe suceder para romper “este tiempo muerto” (p. 109): “El problema es que su presente es igual a su pasado y que si algo no cede, el futuro no se ve muy promisorio” (p. 113). Pablo lleva una semana encerrado en la habitación de un hotel: “No hay tele; sólo su imaginación, sus recuerdos y sus carencias” (p. 114). Entonces se produce el cambio físico del personaje: “Se ha cortado el pelo” (p. 114), que anuncia la aparición de la figura del doble: “Hace dos días que vaga por los pasillo un tipo latino de más o menos su edad. De anteojos redonditos y pelo casi al rape” (p. 116).

El cuento está construido de tal forma que Pablo “no ha tenido contacto humano real en mucho tiempo” (p. 110) porque se encuentra en un país rodeado de europeos —no latinos— y de estadounidenses. Esta barrera cultural acentúa la soledad de Pablo. Obviamente, él se encuentra solo porque no logra alcanzar un equilibrio existencial. En esta perspectiva, tanto su fracaso matrimonial como el hecho de que llevara mucho tiempo sin tener relaciones sexuales con Elsa, pueden interpretarse como un conflicto que le impide asumir lo que hay de femenino en él. Más aún, podría decirse que Fuguet está mostrando a través de este personaje las dificultades que encuentran los hombres latinoamericanos de los noventa para determinar qué es la masculinidad y qué se espera de un hombre en esta nueva realidad, en este *McOndo* globalizado. De hecho uno de los elementos que ha provocado este cambio en la relación entre los géneros en América Latina, ha sido la influencia cultural de Europa del Norte y de los Estados Unidos.

La aparición de Adrián, a quien el narrador identifica insistentemente con el adjetivo de “latino”, vendrá a confirmar su función de doble de Pablo en la historia (Rank, 1992: 25). El encuentro entre ambos se producirá cuando Pablo se despierte al interior de un tren. Adrián convencerá a Pablo para que éste cambie sus planes de viaje. En otras palabras, Adrián, es un “latino”, que alivia a Pablo porque ambos pueden hablar el mismo “idioma”, porque comparten códigos culturales comunes. Fuguet construye este personaje según los estereotipos que suelen asociarse a la figura del hombre latinoamericano promedio: es decir un machista: “Era una piba, pero no sabés cómo era en la cama” (p. 122). Bebe sin control y es un padre irresponsable:

- Yo tengo dos pibes.
- ¿Estás casado?
- No hay que casarse para tener nenes, Pablo. No aprendiste tu lección.
- ¿Y dónde están?
- Uno está en Tucumán. El otro, no sé. En Buenos Aires, creo.
- ¿Madres distintas?
- Uno nunca aprende (p. 128).

Pero en el encuentro entre estos dos hombres no hay cambio posible para Pablo, o al menos no el sentido que Fuguet quiere transmitir. Así, lentamente Adrián irá transformándose en un símbolo de inquietud contra el cual Pablo tendrá que protegerse. Primero le sugiere salir: “del circuito para gringos” (p. 121) para perderse “en el barrio malo” (p. 121). El uso de las palabras “malo” y “perdersé” viene a reforzar la función de “yo opuesto” que irá tomando Adrián a medida que avance el relato. Esta oposición radica en el choque de dos modelos de masculinidad diferentes. Pablo ha recibido los emblemas de la masculinidad tradicional, pero es un hombre que no ha podido “encontrarse” porque por un lado rechaza la masculinidad que representa Adrián pero al mismo tiempo teme asumir el “nuevo” modelo que viene del norte.

Fuguet tiene una predilección por estos personajes urbanos en conflicto, llegando incluso a identificarse con ellos: “Yo veo en mi generación ese tipo de *losers*, que me dan un poco de risa pero también piedad. Es gente que me cae bien, el tipo de personajes al que yo me siento cercano, con el que hicimos

viajes juntos, aunque suene New Age” (Fuguet, 2004: 6). Por medio de ellos el autor transmite las ambigüedades y las contradicciones de una América Latina que se encuentra en proceso de cambio, de redefinición que forzosamente implica el surgimiento de una nueva realidad.

Ya casi al final de la historia, Pablo y Adrián llegan a un pueblo llamado “La verdad o las consecuencias”, que por lo demás es el título del cuento. La ficción hace que se encuentren en un mismo lugar Pablo, Adrián y los “noruegos, alemanes, daneses [...] y un par de chicas holandesas” (pp. 129-130). Se trata de un sitio donde el “fuego se ve azul” (p. 130) y el “cielo está saturado de estrellas” (p. 130). En este nuevo “paraíso” todos están desnudos, todos salvo Pablo, que vacila y finalmente se desnuda pero “se deja sus calzoncillos” (p. 130). Hombres y mujeres se sumergen en tinas con agua burbujeante y cada cual hace lo que le place. El relato insiste en esta sensación de libertad y de tolerancia, pero establece un límite interesante entre los dos “latinos” y los demás: “cuesta diferenciar un chico de una chica” (p. 130). Con esta alusión al paraíso perdido, Fuguet muestra que las cuestiones de género y de códigos predeterminados de masculinidad y feminidad pierden de su vigencia en el mundo de la “aldea global”.

Tanto Bayly como Fuguet cuestionan por medio de sus personajes el modelo tradicional de masculinidad, presentándolo como una “camisa de fuerza” de la cual el varón latinoamericano puede liberarse. Esta liberalización induce la deconstrucción de los emblemas de la masculinidad latinoamericana, revisables al igual que los códigos culturales y los valores tradicionales que fundamentan estas sociedades. Bayly aparece más vinculado con la estética camp mientras que Fuguet se singulariza por una escritura más parca en cuanto a la utilización de la ironía, pero ambos contribuyen de manera clara a dar forma a esta “nueva” voz masculina que busca mostrar que existen otras formas de vivir la masculinidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BAYLY, Jaime (1996): “Extrañando a Diego”, en Alberto Fuguet y Sergio Gómez, eds., *McOndo*, Barcelona, Mondadori, pp. 223-238.
- FUGUET, Alberto (1996): “La verdad o las consecuencias”, en Alberto Fuguet y Sergio Gómez, eds., *McOndo*, Barcelona, Mondadori, pp. 109-132.
- , Alberto (2004): “Mi tarea como narrador es crear mitos” en *Revista de Libros, El Mercurio de Santiago*, 15 de octubre, pp. 6-7.
- FUGUET, Alberto y Sergio GOMEZ (1996): “Presentación del país McOndo”, en *McOndo*, Barcelona, Mondadori, pp. 9-18.
- RANK, Otto (1992): *Don Juan et le double*, París, Payot.
- SEBRELI, Juan José (1997): “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, en Juan José Sebreli, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 275-370.

TEMAS POSMODERNOS EN LOS CUENTOS DE ROBERTO BOLAÑO

Chiara Bolognese
Universidad Autónoma de Madrid

1. El personaje *bolañano* perdido en el mundo posmoderno

Roberto Bolaño encierra en su arte un interesante estudio sobre la condición vivencial del hombre actual: creador y víctima de nuestro mundo.

Este autor tiene la gran capacidad de crear atmósferas y personajes intrigantes y fascinantes a través de un lenguaje simple y cotidiano. También el ambiente donde se desarrollan los hechos es la realidad de cada día, descrita a través de elementos que resultan familiares al lector, pero todo es difuminado, vago, impreciso. Son los estados de ánimo de los personajes lo que le interesa principalmente al escritor chileno, quien quiere investigar los meandros de la conciencia humana para averiguar si todavía existen valores para los que merezca la pena intentar construir nuestra identidad. En sus cuentos los personajes se repiten si no con los mismos nombres, por lo menos con las mismas características. Bolaño crea un universo en el que sus personajes se mueven como excluidos del mundo real, del mundo de los lectores: los lugares donde se desarrollan los hechos son casi *no lugares*, los grandes sitios anónimos de la posmodernidad. La habilidad impresionante de este autor es la de saber crear un mundo creíble, con sus reglas y sus valores —mejor dicho, su falta de valores— que se acerca, por su semejanza y a la vez se aleja, por su exageración, de nuestro universo.

La búsqueda del sentido a la existencia, el problema de la construcción de la identidad en un mundo que ya no ofrece valores en los que basarse, la soledad y la marginación, y, finalmente, la importancia de la literatura, en cuanto arte que crea algo que permanece en el tiempo: todos estos son los temas que encontramos en los cuentos de *Putas asesinas*.

Los hombres de los cuentos de Bolaño están condenados al fracaso y por mucho que se esfuercen para salvarse no lo lograrán nunca. Han desaparecido las certezas y los puntos de referencia, nunca crean nada definitivo y duradero. La mayoría de ellos parece vivir al día, no se preocupan por nada: son errantes por la vida y para toda la vida. Los personajes se fragmentan según los modelos que presentan los medios de comunicación; viven en una realidad fantástica hecha de cosas artificiales y falsas; ya no tienen modelos positivos ni ideales en los que inspirarse, están desorientados y

reaccionan con increíble pasividad frente al continuo bombardeo de información, propuestas y posibilidades que se les ofrecen. La vida de los personajes de Bolaño se caracteriza por la ausencia de acciones que podrían modificar el estado de las cosas: ellos se mantienen entre el miedo y la apatía, sin un pasado ni un futuro, y sobre todo sin la capacidad de asimilar la infinidad de posibilidades que les rodean. La dificultad se hace aún más evidente en la relación con los demás: los personajes carecen de una identidad propia, no saben quiénes son, y ello conlleva la imposibilidad de una interacción con sus semejantes. Pero es justamente esta interacción la base para la construcción del concepto de identidad, de sociedad y, por lo tanto, de realidad.

El hombre de Bolaño se ha extraviado, afectivamente también, es bombardeado constantemente por imágenes y emociones, y es incapaz de apostar por algo importante en las relaciones humanas. La inestabilidad emocional que caracteriza a nuestros personajes muestra con claridad lo que Jean Baudrillard describe como “muerte del sujeto” (Baudrillard, 1972: 206); y es que los personajes de Bolaño son un fiel reflejo de la sociedad en la que se mueven, que crea individuos siempre iguales, indefinidos, encerrados en el peligroso narcisismo que bien describe Lipovetsky (1995).

La literatura de Bolaño es una búsqueda para comprender en qué consiste la identidad latinoamericana y qué relación tiene ésta con la identidad de cada persona. El autor mismo, como sus personajes, está buscando al propio ser. Sus descripciones del mundo evidencian la dificultad de conciliar la situación existencial y la situación social externa. Los personajes viven conflictos que son causados por la sociedad, pero que esta misma sociedad no parece entender ni ayudar a solucionar. Los protagonistas acaban por ser víctimas de mecanismos que condicionan sus vidas, que las empeoran y que nadie sabe parar. Esta situación convierte las vidas de nuestros héroes en algo distorsionado, fragmentado que tiene dificultad para encontrar una dirección; más que de héroes casi parece más adecuado hablar de antihéroes.

2. Análisis de los cuentos

Los 13 cuentos de la colección se desarrollan en distintas partes de Europa e Hispanoamérica. Es importante subrayar esta costumbre de Bolaño de elegir distintos lugares para el desarrollo de una sola obra o novela, como hace en *Detectives salvajes* e, incluso más, en *2666*. Ello evidencia también que todo lo que él quiere expresar va más allá de las fronteras y de los límites nacionales: habla de temas y dramas que afectan a toda la humanidad postmoderna. Los personajes siempre parecen y se sienten extranjeros en todos los lugares donde están, ello porque no se sienten parte del mundo en el que les ha tocado vivir.

Sus protagonistas ponen de manifiesto los problemas y las dudas de nuestra época. Son personas que no saben hacia dónde ir, que no tienen una meta hacia la cual dirigir sus esfuerzos; desilusionados de un mundo en el que la identidad misma y la existencia como personas, es puesta en duda. Es el vacío de nuestra sociedad, la incomunicación que nos separa, lo que Bolaño quiere analizar. Los protagonistas son siempre gente que ha vivido una infancia o una adolescencia triste y destrozada por la soledad. Han conocido la vida con

todas sus complicaciones y tristezas, saben que vivir conlleva muchos problemas y, están convencidos de que “nadie que haya existido en el mundo está tranquilo. Ni en esta época ni en ninguna” (Bolaño, 2001: 91)¹. El peso de vivir es muy fuerte en estas historias. Los protagonistas se cuestionan a menudo sobre el sentido más profundo de la vida, ya que a muchos de ellos les parece algo de poca importancia, como evidencia el protagonista de *Dentista* cuando declara tener sólo “la certidumbre de que te mueres y de que te mueres por nada, por estupideces, y de que tu vida, la vida que estás a punto de perder, es también una sucesión de estupideces, es nada. Ya hasta la certidumbre carece de dignidad.” (p. 178).

Los personajes se pierden en conversaciones que casi parecen monólogos, ya que no tiene importancia la reacción del interlocutor, sino la posibilidad que la pseudo-conversación ofrece para desahogarse, la posibilidad de contar las terribles experiencias padecidas como para exorcizarlas. El simple hecho de poder hablar ya proporciona una forma de alivio que, desafortunadamente, no dura mucho, como reflexiona también Lalo Cura, protagonista de un cuento, cuando dice: “la felicidad desapareció en algún lugar de la tierra y sólo queda el asombro. Un asombro constante, hecho de cadáveres y de personas comunes y corrientes” (p. 112).

2.1. *El Ojo Silva*

Mauricio Silva, fotógrafo homosexual, más conocido como el Ojo, vuelve a encontrarse con un amigo, el narrador del cuento, tras muchos años de separación. Durante este encuentro, el Ojo le cuenta al narrador de un viaje a la India, donde había visto la condición en la que vivían los niños que trabajaban en los burdeles, decidiendo entonces adoptar a dos de ellos. Su vida, a partir de aquel momento, se había organizado sólo en función del bienestar y de la serenidad de los pequeños, hasta que éstos murieron. El Ojo, por su homosexualidad, se sentía más madre que padre de los niños, viviendo con mucha inquietud su ambigua posición. Por ello, no se encontraba a gusto —y menos aún hoy, en Berlín— con el papel que representa ante la sociedad llamada normal; no sabe quién es, y simplemente deja que sea el cariño hacia los niños el que le guíe en sus acciones. Para garantizar la incolumidad de los niños, inicia una vida de fugas continuas sin tener claro hacia dónde dirigirse, hasta que al final del cuento, comprende que, en realidad, el sitio donde más había permanecido con los niños no distaba mucho del sitio de donde los quería alejar. Esta conclusión es interesante porque evidencia la imposibilidad de fugarse de la desesperación, como bien se puede leer en esta frase que encontramos al principio del mismo cuento: “Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar” (p. 11). El Ojo y su interlocutor encarnan muy bien la situación vivencial del hombre actual: no tienen puntos de referencia seguros, no tienen certezas ni

¹ En adelante los números entre paréntesis harán referencias a esta edición.

valores en los que basar la construcción de su identidad. La imagen que tienen de ellos mismos es muy confusa y vaga. Están desilusionados, y ya no tienen ni razones ni principios por los que luchar; son personas que se van apagando lentamente en una atmósfera de agobio que les quita las ganas de vivir.

El autor no establece ni juzga si los personajes han ganado o perdido la lucha por la supervivencia contra el fracaso. Me atrevo a decir *perdido* por la evidente desesperación que incumbe a sus vidas pero, también, *ganado* porque el simple hecho de seguir vivos es ya en sí una victoria. El Ojo es un personaje fragmentado, luchador inquieto y desilusionado al mismo tiempo. Al narrador casi le parece un fantasma:

Parecía traslúcido. El Ojo parecía de cristal, y su cara y el vaso de vidrio de su café con leche parecían intercambiar señales, como si se acabaran de encontrar, con fenómenos incomprensibles en el vasto universo, y trataran con más voluntad que esperanza de hallar un lenguaje común (p. 13).

Toda esta crisis de identidad no sólo afecta al protagonista del cuento; para Bolaño es la condición que les toca a muchos de sus compatriotas:

los *luchadores chilenos errantes*, una fracción numerosa de los *luchadores latinoamericanos errantes*, entelequia compuesta de huérfanos que, como su nombre indica, erraban por el ancho mundo ofreciendo sus servicios al mejor postor, que casi siempre, por lo demás, era el peor (pp. 13-14).

Los personajes *bolañanos* son seres que vagan para buscar el sentido de su existir y que, a pesar de todo, nunca lo encuentran. Son desterrados ya que no tienen un lugar que realmente consideren su casa, pero también sufren un destierro interior ya que no se entienden a ellos mismos. Pasan por la vida sin dejar rastro, como individuos inasibles que han existido y que pueden desaparecer y dejar de existir sin que nadie se dé cuenta. El narrador, incluso, dice que se había prácticamente olvidado de la existencia de este amigo suyo, si no hubiera sido por el recuerdo de la tristeza que llevaba consigo:

empecé a olvidar hasta su rostro, aunque siempre persistió en mi memoria una forma de acercarse, un estar, una forma de opinar desde cierta distancia y desde cierta tristeza nada enfática que asociaba con el Ojo Silva, un Ojo Silva que ya no tenía rostro o que había adquirido un rostro de sombras, pero que aún mantenía lo esencial, la memoria de su movimiento, una entidad casi abstracta pero en donde no cabía la quietud (p. 14).

La vaguedad de la identidad de los protagonistas hace que no se perciba una gran diferencia entre realidad y sueño, ya no se sabe lo que es realidad y lo que es sueño. La realidad se hace cada vez menos concreta, pierde su consistencia, mientras la fantasía va adquiriendo fuerza e importancia. Las cosas son indefinidas como la misma identidad de las personas:

El Ojo recordaba el rostro de los niños mirando por la ventana el paisaje que la luz de la mañana iba deshilachando, como si nunca nada hubiera sido real salvo aquello que se ofrecía, soberano y humilde, en el marco de la ventana de aquel tren misterioso (p. 22).

En esta confusión entre realidad y fantasía, entre mundo concreto y mundo de los sueños, está claro que tampoco hay mucha diferencia entre ser o no ser, entre tener una identidad definida o caracterizarse por la falta de ésta.

Ser y no ser se confunden, son conceptos que se oponen pero que también se integran y completan: los personajes prefieren relacionarse de manera ficticia con alguien de su invención —un no ser en último análisis, de quien no nos importa la verdadera identidad—, que no relacionarse.

3.2. *Putas asesinas*

Este aspecto contradictorio de las relaciones humanas es evidente también en el cuento *Putas asesinas*, en el cual Bolaño nos cuenta que una prostituta se enamora de un chico visto en la televisión, y empieza a buscarlo hasta la obsesión. Cuando lo encuentra, aunque éste niega ser el Max de la emisión, la prostituta lo lleva a su casa, le amordaza, y le empieza a explicar su vida. La prostituta también le hace entender que su intención es matarle pero le dice que no tiene que preocuparse por eso.

Evidentemente todo el cuento nace de una imagen vista en televisión y, a la vez, muestra la falta de comunicación entre individuos. El cuento está estructurado como una conversación, pero en realidad es un monólogo de la prostituta dirigido a la persona que ha decidido matar. Este pseudo-diálogo muestra el deseo de vencer la soledad que ahoga a los seres humanos contemporáneos, quienes nunca logran compartir la vida con sus semejantes. Es justamente a causa de esta incapacidad de comunicarse con los otros, que nace la dramática imposibilidad por parte del individuo de construirse a sí mismo; no sabe quién es ni cómo quiere ser, porque le falta la confrontación con su próximo. Carece de la imagen de referencia y esto le impide llegar a la unidad de su Ser. Son personajes que nos aparecen como supervivientes de algo, pero que nunca parecen haber vivido de verdad una vida llena y auténtica; son supervivientes de las persecuciones, del exilio, de la marginación y de la pobreza, pero más bien se podría decir supervivientes de la vida misma.

La prostituta no es un ser malvado, es simplemente una víctima más del mundo en el que le ha tocado vivir, una persona frágil en busca de cariño. Ella cree estar enamorada de este hombre que ha visto en la televisión, y cuando por fin logra estar con él, lo mata; la mujer es una víctima del vacío de nuestra sociedad, que sólo ofrece los modelos de los *media* que brillan por su falsedad y obligan a una felicidad forzada y fingida que es irrealizable:

atravieso las calles en donde gente más extraña que tú y que yo se prepara para pasar un sábado divertido, un sábado a la altura de sus expectativas, es decir un sábado triste y que no llegará jamás a encarnarse en lo que fue soñado, planeado con minuciosidad, un sábado como cualquier otro, es decir un sábado peleón y agradecido, bajito de estatura y amable, vicioso y triste (p. 116) .

Como comprendemos al leer esta cita, es evidente que las expectativas de los protagonistas siempre son desilusionadas por la realidad, que promete mucho pero nunca permite obtener lo que ellos esperan. Resulta evidente así el típico miedo posmoderno a perder lo que se espera alcanzar.

Este cuento también pone en evidencia la falta de definición de la identidad: la protagonista se enamora de alguien que en realidad no conoce, y poco le importa si la persona con la cual al final logra estar sea o no el Max del cual ella dice estar enamorada. La necesidad de compartir algo con otra

persona es tal que nadie se cuestiona la identidad del otro, es como si la protagonista se inventara a alguien que, con su existencia, confirmara la suya propia. Es ella misma quien define su estado como la “más pura soledad” (p. 120), rota sólo por relaciones ficticias y esporádicas. El elemento que acerca a los dos protagonistas es justamente esta soledad: “Tú no sabes nada de pintura, Max, pero intuyo que sabes mucho de soledad.” (p. 120). De hecho la soledad guía las acciones de nuestros protagonistas ya que la mujer secuestra al cantante sólo para satisfacer su obsesión y necesidad de compañía. El gesto no parece tan grave, como en realidad es, porque el lector comprende y comparte la desesperación de la mujer. Es como si para contrastar el hecho de no sentirse nunca escuchada la mujer obligara al hombre a escucharla. En este cuento es muy interesante el aspecto de denuncia de la sociedad que cambia a las personas haciéndolas peores. La prostituta le dice a Max que no tiene ningún sentido que él intente liberarse o justificarse diciendo que él no es una persona que merezca tal tratamiento, ella, implacable, llevará a cabo su intención. La chica intenta a su vez justificarse, dice: “Posiblemente estoy equivocada. Posiblemente todo sea un juego. Posiblemente tú no seas así. Pero es que nadie es así, Max. Yo tampoco era así. Por supuesto, no te voy a hablar de mi dolor, un dolor que tú no has provocado” (p. 125). Este dolor tiene muchas víctimas y la única causa es la falta de valores y amor de nuestra sociedad. Al no tener culpables concretos es más difícil encontrar la solución a estos dramas, que no se identifican con nada preciso sino con una situación existencial más general.

La historia hacia el final aumenta de ritmo, se percibe la sensación de que el tiempo pasa rápido y Max ya no tiene muchas posibilidades de salvación. El cuento termina abierto. Se describe una suerte de ritual en el que Max tiene que vagar por el piso y buscar a su asesina. La prostituta, al describir eso, utiliza la metáfora del príncipe que busca a su princesa en el castillo —su piso—. Al final los dos se encuentran y no sabemos con certeza lo que va a pasar ya que la chica dice: “por fin llegas a la cámara central, y por fin me ves y gritas. Yo estoy quieta y no sé de qué naturaleza es tu grito. Sólo sé que por fin nos hemos encontrado, y que tú eres el príncipe vehemente y yo soy la princesa inclemente.”(p. 128). A pesar de no saber exactamente qué va a pasar al final, hay que subrayar la atmósfera de muerte que caracteriza todo el cuento.

3.3. Gómez Palacio

Ya que la personalidad de los protagonistas es tan difuminada, también los sueños y las metas de la vida lo son. Cada personaje mira a los otros como si fueran *bichos raros*, como a alguien que podría dejar de existir dado que su vida ya no tiene sentido, pero no se da cuenta de que todas las vidas son así, de que ellos, quienes miran y juzgan, son también víctimas de la misma carencia de sentido.

Todos los personajes llevan consigo una suerte de desesperación de la cual no siempre conocemos el origen, porque muchas veces los protagonistas no son introducidos y los cuentos empiezan *in medias res*. Pero esta desesperación ahoga sus fuerzas, ellos ya no saben reaccionar y lo aceptan

todo pasivamente. La angustia que destruye la vida de los personajes *bolañanos* es debida a la fragmentación de su *Ser*, que no concuerda con la imagen que ellos han creado de ellos mismos.

Todo ello se ve muy bien en el cuento *Gómez Palacio*. Ésta es la historia de un joven escritor que llega a una ciudad llamada Gómez Palacio para dirigir un taller de literatura. Es un hombre que parece saber lo que quiere realizar en su vida pero, evidentemente, no tiene la fuerza ni la convicción necesarias para hacerlo. El protagonista va acompañado por la directora del taller, mujer muy rara y triste que también es una aficionada a la poesía.

En este cuento se ve que la literatura puede tener un papel para salvar del fracaso existencial a quien de ella se ocupa. Y es, en efecto, únicamente la literatura la que salva a los protagonistas de la desesperación y la que los ayuda a definir la propia identidad. Ésta, en efecto, es algo muy indefinido, como se subraya cuando la directora del taller dice haber visto a su marido, pero no va a buscarlo ni da ninguna señal de interés hacia él. Ser y no ser se confunden en la niebla de la indefinición que conlleva la destrucción de todas las relaciones humanas:

¿Estás segura de que era tu marido?, le pregunté cuando el coche ya se perdía otra vez en dirección de los cerros. No, dijo la directora y se echó a reír. Creo que no era. Yo también me puse a reír. El carro se parecía al de él. ¿Sólo te parece?, dije yo. A menos que haya cambiado la matrícula, dijo la directora. Comprendí en ese momento que todo había sido una broma y cerré los ojos (p. 34).

Sólo de una confrontación con los otros puede nacer algo positivo y en éste y los demás cuentos no hay posibilidad de confrontación, ya que no se da nunca una verdadera cercanía entre los hombres. También el final lo evidencia, ya que la despedida es fría, casi sin participación emotiva:

Sólo recuerdo vagamente su figura, allí detenida, mirando el autobús o tal vez mirando el reloj de pulsera. Después tuve que sentarme porque otros viajeros pasaban por el pasillo o se acomodaban en los asientos de al lado y cuando volví a mirar ya no estaba (p. 36).

Estar, no estar, saludarse, no saludarse: todo da igual, nada realmente les afecta, como, por otra parte pasa también en nuestra sociedad en la cual nada deja realmente su huella en nuestra vida.

4. Conclusiones

Ya con el análisis de estos pocos cuentos resulta evidente la estrecha relación entre la literatura de Bolaño y la realidad en la que vivimos. Nuestra época, en efecto, nunca proporciona certezas, ni respuestas, todo permanece en el aire, inconcluso como en la literatura de nuestro autor, donde los cuentos terminan abiertos, su final nunca es definitivo, la historia se queda siempre suspendida, lista para ser continuada o, por lo menos, interpretada de distintas formas. Bolaño nos habló de nuestro mundo, nunca lo juzgó abiertamente ni trató de sugerir soluciones al evidente fracaso existencial, lo que sí hizo fue mostrar su vacío logrando despertar así en el lector el deseo de hacerse preguntas e intentar una comprensión más profunda de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BOLAÑO, Roberto (2001): *Putas asesinas*, ed. J. Herralde, Barcelona, Anagrama.
- BAUDRILLARD, Jean (1972): *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani.
- CASULLO, Nicolás, coord., (1993): *El debate modernidad-postmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por Asalto.
- ESPINOSA, Patricia (2003): *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, ed. M. Coloma, Santiago de Chile, Frasis Editores.
- KENNETH, Allan (1998): *The meaning of culture: moving the postmodern critique forward*, Westport-Connecticut-London, Praeger.
- LASSO, Luis Ernesto (1990), *Señas de identidad en la cuentística hispanoamericana*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- LIPOVETSKY, Gilles (1995): *La era del vuoto (saggi sull'individualismo contemporaneo)*, Milano, Luni.
- LYOTARD, Jean François (1986): *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra.
- MANZONI, Celina (2002): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, ed. C. Manzoni, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- VERDEVOYE, Paul (1984): *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*, Buenos Aires, Solara.
- VV. AA. (2004): *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral.

LOS LIBROS DE VIAJES Y LA PEREGRINACIÓN DEL MUNDO DE PEDRO CUBERO SEBASTIÁN

Ignacio de las Heras Moreno
Universidad Constantino el Filósofo de Nitra

1. Introducción

Parece una constante en los estudios dedicados a la literatura de viajes el que comiencen definiendo el propio objeto de su estudio. En mi ponencia quisiera comentar la propuesta de Carrizo Rueda, *Poética del relato de viajes* (1997) completándola a la luz de López de Mariscal (2004) y Peñate Rivero (2004) para ver cómo se reflejan en un texto concreto: la *Peregrinación del Mundo* de Pedro Cubero Sebastián. He escogido tres aspectos principales: la descripción, la comparación y la imagen del mundo.

Tras una breve introducción al autor sobre el cual estoy haciendo mi tesis y una breve reflexión sobre los límites entre descripción y narración, mi propósito es ofrecer una definición de literatura de viajes.

2. La *Peregrinación del Mundo* como un relato de viaje. De la práctica a la teoría

Debido al carácter de autor semidesconocido quisiera presentar el objeto de la tesis en la que estoy trabajando. Pedro Cubero Sebastián (1645¹, El Frasno, Zaragoza). Sacerdote diocesano, predicador apostólico, y embajador del cristianismo escribió cinco libros de viajes, dos libros de historia, uno de alabanzas y algunas hojas que quedaron en forma de manuscrito². Cubero es el

¹ Don Hilario, párroco de la parroquia de El Frasno me envió su partida de bautismo.

² De viajes: *Breve Relación de la Peregrinación de la mayor parte del mundo...* (Madrid, 1680), (Nápoles, 1682), (Zaragoza, 1688), *Segunda Peregrinación del doctor D. Pedro Cubero Sebastian, missionario apostolico del Asia y confesor general apostolico de los exercitos del augustisimo señor emperador contra el turco en Ungría por la santidad de Innocencio Papa xi, donde refiere los sucessos mas memorables, así en las guerras de Ungría, en el asedio de Buda, batalla de Arsan, y otras como en los ultimos tumultos de Inglaterra, deposición del rey Iacobo, y introducción del principe Guillermo de Nassao; hasta llegar a Valencia, de quien refiere las cosas notables* (Valencia, 1697) y *Epítome de los arduos viajes que ha hecho el Doctor Pedro Cubero Sebastian en las quatro partes del mundo* (Cádiz, 1700); de historia: *Descripción general del mundo, y notables sucessos que han sucedido en él. Con la armonía de sus tiempos, ritos, ceremonias, costumbres, y trages de sus naciones, y Varones Ilustres que en él ha avido* (Nápoles, 1684 y Valencia, 1697); de alabanza: *Porfiado sitio del Mequinés adusto sobre la plaza de Ceuta, valor incontrastable con que se han portado las armas católicas, notables acaecimientos que ha avido en él* (s. l., s. a.); manuscrito: *Vida, Crueldades y Tiránias de Muley Ismael, Intitulado Emperador de Marruecos y Rey de Mequinez*.

prototipo de viajero continuo desde que sale de casa de sus padres a estudiar en Zaragoza, primero y Salamanca después hasta dar la vuelta al mundo en diez años para seguir en movimiento hasta el final de sus días.

La *Peregrinación del Mundo* —su obra más conocida³— trata de un viaje al Este entre los años 1670 y 1680. Esta obra posee algunos de los rasgos distintivos de un relato de viajes, que podemos resumir en los siguientes puntos:

1. Se trata de un desplazamiento físico del viajero-protagonista a un espacio que a medida que se aleja del punto de origen se va haciendo más y más extraño.

2. El desplazamiento obedece a un proyecto inicial recogido en la primera página del primer capítulo “siempre me incliné al ministerio virtuoso de la propagación de la fe; y así recibiendo los sagrados órdenes y juntamente la bendición de mis padres me partí de mi patria para Roma” (p. 13)⁴ el cual se va ampliando “mi intento era el pasar por tierra al Asia, según me esta designado” (p. 83) y modificando “[El embajador] se partió para Pekín estando yo en Moscua, y procuré ir con él para ver si podía entrar en la Gran China, mas nunca puede conseguir la licencia” (p. 178), “Salí de Moscua [...] en compañía de un embajador del zar que pasaba a Persia” (p. 187).

3. El instrumento de locomoción no es demasiado relevante, si bien se menciona la barca —Viena / Alba Real—, el caballo —Casmín / Ispahán—, o el carro —Olmiz / Cracovia—, es más anecdótico que importante, pues el carro lo usa por estar enfermo, el caballo por ir más rápido y la barca por seguir la ruta menos peligrosa.

4. La cuestión de la veracidad adquiere gran importancia, si bien en los relatos medievales puede argüirse que se trate de un recurso retórico, en el XVII algunos escritores, como Pinto, Teixeira o el propio Cubero, dedican comentarios específicos. Este último caso es especialmente significativo pues en el capítulo II de la edición de Nápoles —el cual no figura ni en la de Madrid ni en la de Zaragoza—, se refutan lo que hasta el momento eran afirmaciones tenidas por verdaderas que a) en la India la gente tiene una sola pierna, b) que en la Tartaria y Scitia hay hombres que tienen tan pequeñas las bocas que no les puede entrar el sustento en el estómago c) que en África no tienen más que un brazo y una pierna (Cubero, 1682, pp. 8-9) y al final de todos los ejemplos añade que,

³ La crítica de Cubero se resume en lo siguiente: Latassa le dedica un artículo en su *Biblioteca Nueva de los escritores aragoneses*. Manuel Serrano y Sanz (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, *Autobiografías y memorias*, Madrid, 1906, pág. 50) comenta la objetividad y precisión de Pedro Cubero Sebastián. Ricardo del Arco, archivero, bibliotecario y académico escribió un artículo sobre la obra en la revista *Universidad* de Zaragoza, Ciriaco Bustamante publica en la colección Atlas la edición de Madrid. Posteriormente Gallardo, Palau, Massari y el IBE (*Índice biográfico de Escritores de España y Portugal*) lo recogen como noticia bibliográfica, Pablo Sanz Guitián (1995: 69) lo admite entre los pocos viajeros españoles en Rusia, la editorial Miraguano usa para su edición en la Biblioteca de Viajeros Hispánicos, la de Nápoles de 1682 y Francisco Carmona Ruiz lo admite entre los españoles que visitaron Suiza (Peñate Rivero, 2004: 236-237).

⁴ Mientras que no se indique lo contrario todas las citas de la *Peregrinación...* se refieren a la edición de 1993.

aunque por ser tantos y tan graves los autores el no darles crédito, parece descomedimiento, y así yo no contradigo poder haber tales monstruosidades pero lo que digo es que por las partes de el mundo que yo he andado, que no son muy pocas, no he visto más que lo que escribo, y he tratado también con hombres que han andado y navegado todas las costas de el mar Gótico hasta la ensenada de Botinia y Laponia y que tuvieron conversación y trataron con gentes que habitaban debajo de el Norte. [...] y pues yo por mi parte no soy de los españoles que menos han caminado el mundo, pues he dado la vuelta a todo el y tales monstruosidades no he visto deben de ser novelas o hablar por metáfora, como los chinos dicen, que todas las naciones no tienen más que un ojo, y esto sólo lo dicen metafóricamente hablando, por tenerlos por menos delicados en el comprar y vender y que las cosas no las miran muy miradas.

5. La descripción de ciudades se centra en las más grandes y conocidas: París, Roma, Venecia, Constantinopla, Isfahán y Pekín.

6. De igual manera se hallan presente los *mirabilia* religiosos como el gallo de bronce de Javarino que cantó para anunciar la victoria de los cristianos (p. 114), la cabeza de San Dionisio Areopagita llevó el santo en sus manos 200 pasos (p. 35) o uno de los clavos con el que crucificaron a Cristo abandonado en una herrería entre la chatarra, que comenzó a brillar con intensidad al acercarse el arzobispo de Milán (p. 47). Junto a éstos se hallan los *mirabilia* profanos como los tronos del Zar de Moscu y del Sha de Persia.

7. De todos los recursos retóricos usados destaca la comparación, la cual es matizada para hacerla más precisa.

Hasta aquí parece claro que no hay ningún inconveniente en calificar a esta obra de literatura de viajes, pero cómo demostrarlo teóricamente.

3. Descripción

Creo que para definir el concepto de literatura de viajes es necesario partir del mismo lugar que lo hizo Carrizo Rueda (1997)⁵: el papel primordial de la descripción frente a la narración pero hay que matizarlo con las ideas de López de Mariscal (2004: 94-105).

Los editores de Cubero señalan meditante los títulos de los capítulos de la *Peregrinación* si en el mismo se va a tratar de la descripción de una ciudad o de lo que le ocurre al autor. En este sentido coincidiría en este aspecto con las relaciones de viaje al Nuevo Mundo. Sin embargo y como señala López de Mariscal (2004: 104) "el espacio de la narración y el espacio de la descripción

⁵ La aportación de Carrizo Rueda (1997) fue novedosa y necesaria hasta tal punto que puede considerarse como la más aceptada y citada en los estudios y congresos posteriores (Valencia 2002; López de Mariscal, 2004; Peñate Rivero, 2004): "Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, mas importantes que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas acciones de los personajes. Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen" (Carrizo Rueda, 1997: 28).

[...] no son operaciones que se den aisladas o independientes la una de la otra” y así, por ejemplo en la *Peregrinación* tras comenzar la descripción de Moscú sigue en el mismo capítulo la descripción de los actos oficiales que presenció el viajero-protagonista. La pregunta es: ¿estamos ante una descripción de un acto o ante una narración del acto? ¿se entiende que la bendición del río Moscua es un aspecto más de la ciudad, como son sus calles o murallas, con lo que sería descripción o se trata de un acto narrativo?

Recordemos que Carrizo Rueda (1997), sirviéndose de los presupuestos de Vives, por un lado y de R. Dorra (1985: 209-216), por otro —éste último, a su vez parte de Martínez Bonati—, superó este problema al considerar la capacidad descriptiva de las acciones. López de Mariscal (2004: 105) entiende que el análisis de Carrizo Rueda (1997) está basado en textos medievales y que en los del XVI la narración adquiere un carácter de importancia debido al constante peligro al estar en tierras extrañas.

Quizás este también sea el caso de Pedro Cubero Sebastián, quien a medida que se va alejando de Zaragoza va hallando nuevas fuentes de peligro y los capítulos dedicados a la narración “lo que le pasó al autor” van creciendo en número de páginas.

4. El concepto de comparación

Dice Carrizo Rueda (1997) que Vives explica que “para exponer algo desconocido, las descripciones reúnen un conjunto de aspectos conocidos.” Esto que más tarde destacaría Hamon (1972) y que puede parecer tan obvio podría relacionarse con el concepto de Mismo y Otro de Ricoeur (1996). Para que se produzca la mismidad con la otredad es necesaria la identificación, o lo que es lo mismo que en los ojos y la mente de acuerdo con la concepción del mundo y la escala de valores del que mira se produzca la identificación de características comunes que permitan la comparación.

Peñate Rivero (2004: 347) enumera una serie de recursos retóricos que suelen hallarse presentes en los relatos de viajes: la calificación hiperbólica, la gradación aumentativa, la comparación, la metáfora, la acumulación enumerativa y el cliché. En Cubero Sebastián de todas éstas abunda, sobretodo, la comparación, y esta de dos formas: buscando un objeto que reúna características similares “donde hace tanto frío, y aún más que en el puerto de Guadarrama” (p. 215) o hallando el término equivalente en español, ésta última viene a ser un modo de traducción por el contenido “charbata, que es lo mismo que en nuestro vulgar castellano, arriero” (p. 200).

5. La imagen del mundo

El conjunto de rasgos que definen la literatura de viajes, a sus narradores y a sus viajeros-protagonistas derivan del propio hecho del viaje:

Los autores dejan traslucir su propia personalidad: el narrador que tiene en su cabeza un personaje, ya sea un reflejo de si mismo o de otro, deja entrever rasgos de su personalidad. Una personalidad que, por lo general, no es

dogmática. El viajero por el hecho de viajar y salir, ver lo otro y comparar con lo suyo, tiene dos opciones: o reafirmarse o replantearse su concepción del mundo. Esta última opción conlleva cierto grado de comprensión, que hace que se desarrolle su sentido del humor. Una vez fuera, la comparación de lo otro con lo suyo es continua lo que le da la oportunidad de criticar ciertos aspectos de su mundo.

Según esto podemos hacer una definición de la literatura de viajes como 'una transmisión de LO OTRO a través de los ojos de UN SUYO el cual se *ha desplazado* al OTRO'.

Donde LO OTRO es la imagen del mundo descrito. LO SUYO es la imagen del mundo que tiene la sociedad receptora. UN SUYO es un miembro de la sociedad receptora. EL OTRO es el lugar físico y el espacio de pensamiento de la imagen descrita⁶.

El desplazamiento se produce no sólo físicamente sino que todo viaje — igual que toda lectura— desplaza la concepción del mundo —transforma, cambia, desafía.

Los libros de viajes son traducciones e interpretaciones de lo que se ve, se oye, se siente, se experimenta, se cree ver, se cree oír, se cree sentir, se cree experimentar, o se imagina ver, oír, sentir experimentar o se desea ver, oír, sentir, experimentar.

La transmisión de esta nueva realidad se hace mediante el proceso de traducción, que como toda traducción conlleva el peligro de la traición. Una traición voluntaria en el caso de la deformación hecha por el narrador concientemente, y una traición involuntaria al existir la posibilidad de una mala interpretación por ser una cosmovisión diferente la de la sociedad a la que se desplaza. Bien se trate de traiciones voluntarias o involuntarias, ambas están basadas en un intento de acercamiento de dos cosmovisiones distintas: la de la sociedad de procedencia y la de la sociedad a la que se ha desplazado. Esta deformación puede tener la intención de acercar la nueva realidad a las expectativas del lector o para acentuar el *movere* del lector que lo lleve a recompensar al autor con su reconocimiento.

Un ejemplo de como aplicar esta construcción a Pedro Cubero Sebastián de LO OTRO a través de LO SUYO podemos verlo en el comentario que le sugiere la reintroducción de la orden de San Felipe Neri en Polonia:

Y según me contaron estos padres, está muy admitida esta santa congregación en todo el reino de Polonia porque como están sujetos al ordinario, todos los arzobispos y obispos la abrazan, porque de ella no se originan disturbios, sino siempre hay paz y concordia, que es la norma y fundamento de toda nuestra religión, pues es lo que más encargó a sus discípulos nuestra primer piedra fundamental viva y verdadera, Cristo nuestro redentor, y según por experiencia puedo hablar, la paz y concordia entre los ministros de Cristo es la piedra imán que atrae las más bárbaras naciones del mundo a nuestra religión (p. 159).

⁶ Claro que según esto, podría pensarse que eso mismo hace la novela realista, naturalista y costumbrista, pero la diferencia estriba en que en éstas el SUYO observa sin desplazarse.

En esta autocrítica a la sociedad receptora se está aludiendo de manera implícita entre otras cosas, a los episodios de nepotismo de Clemente X y a los excesos de regalismo de Luis XIV, sin olvidar la falta de atención de Filipinas por parte de España o a ciertos abusos de los portugueses en su acercamiento comercial a China. La metáfora del imán, además de sugerir cierto interés por la ciencia en general, señala el camino correcto en la evangelización.

6. Las situaciones de riesgo narrativo

Carrizo Rueda (1997) fundamenta la distinción de lo que llama “relatos de viajes propiamente dichos de los relatos de aventuras ocurridas durante un viaje” en que en

éstos imperan aquellas situaciones de “riesgo narrativo” que avivan las expectativas sobre diversos desenlaces y que empujan al receptor hacia el punto final. En cambio, los propósitos descriptivos, a los cuales se subordinan hasta las acciones en los libros de viajes “frenan” la lectura para poder asimilar las informaciones, reflexionar sobre ellas y disfrutar del asombro o el placer que depara cada una de las “escenas” del enorme espectáculo que proponen (Carrizo Rueda, 1997: 13).

Estoy completamente de acuerdo y puede verse en cualquier libro que pertenezca a estas dos categorías como cumplen exactamente estas dos funciones distintas, pero además creo que se podrían añadir dos diferencias más y es la ausencia de personajes “redondos” (Forster, 2001) y el concepto de ‘fecha de caducidad’.

Para explicar la primera fijémonos en los personajes que aparecen en algunos libros de viajes: los embajadores de la *Embajada a Tamorlán*, Tafur, Pigafetta, Pedro Cubero Sebastián, Pedro Antonio de Alarcón, Miguel de Unamuno, o mejor dicho sus reflejos en la voz del narrador. Como han advertido Regales Serna (1983) y Francisco López Estrada (1999) de los *embaxadores* apenas dejan vislumbrar rasgos que los hagan humanos y cercanos. Más que personajes en sí, son instrumentos que portan dos imágenes del mundo: la de la sociedad de procedencia o receptora y la de la sociedad visitada. Si los comparamos con Ulises, Gulliver, los científicos de Julio Verne o incluso el propio Quijote vemos que su falta de contextura es tan grande que más que planos son casi transparentes. ¿Qué nos dicen los autores sobre los viajeros-protagonistas? Casi nada de su físico. De Cubero sólo sabemos que viste de negro porque se compara con los ortodoxos moscovitas y que lleva barba porque a Jacobo II, el rey de Inglaterra le resultó tan atractivo que mandó que le hiciesen un retrato. Quizás lo más definido sea su personalidad, que es lo que permite a Carrizo Rueda (1997) afirmar que hay varias voces en las *Andanças* o a Beltrán (1991) interpretar el libro de una determinada manera, pero fijémonos en los diálogos. En los libros en los que aparecen, el viajero es el iniciador de la conversación casi siempre para permitir que el autor forme la opinión del lector al seleccionar fragmentos coloreados con admiración o repulsa hacia el objeto contemplado. Pocas veces ocurre que sean los otros los que interpelen al viajero sacando a la luz relaciones entre personajes.

El otro concepto es el que yo llamo de la fecha de caducidad y que Ricoeur denomina temporalidad. Afecta a dos campos, por un lado, a la

diferente imagen del mundo que obtiene el lector de época y un lector actual y, por otro, al objetivo de alcanzar el fin didáctico e incluso periodístico —noticioso, en el sentido de novedad— que llevan amarrados todos los libros de viajes, el cual se desata con el paso del tiempo al perder su actualidad. Este tiempo de duración de la novedad del relato y de la actualidad de la información que acumula se va acortando con el paso del tiempo. Fueron tres años de viaje en la *Embajada a Tamorlán* y casi tres siglos de permanencia como *auctoritas*... En el caso de un texto contemporáneo como *Cabo Trafalgar* de Pérez Reverte (2004), se hace aún más efímero pues en el momento en que el lector desconozca u obvie las circunstancias de emisión —cercanía de fechas paradigmáticas ligadas al momento de puesta en venta al público— de estos textos obtendrá resultados diferentes.

Sin embargo, y aunque parezca paradójico, la información del texto, como los buenos vinos, adquiere valor con el paso del tiempo, sabiendo los entendidos apreciar los regustos de distintos sabores, voces, y tonos que se dejan ver a quien posee las herramientas adecuadas. La lejanía en el tiempo hace que el contexto del texto se oscurezca y que el filólogo o el hermeneuta hayan de aliarse con el historiador, el economista, el archivero, y el erudito para aclarar la clave que nos permita degustar todas las alusiones escondidas.

Hay que reconocerle todo el mérito a Carrizo Rueda (1997). Es muy fácil decir, cómo no hacer algo o pensar que lo que se ha afirmado es muy obvio, en su mérito está el ser la primera en decirlo.

Para terminar quisiera aventurar una versión simplificada de lo que es literatura de viajes. Partiendo de la definición de Carrizo Rueda (1997) la mía sería: Se trata de un relato —con fecha de caducidad— de los elementos elegidos por el autor para transmitir al receptor la imagen del mundo de una sociedad a la que se ha desplazado⁷. La intención del autor y los elementos escogidos responden a las tensiones de su época. O de manera aún más breve: una transmisión de LO OTRO a través de los ojos de UN SUYO el cual se *ha desplazado* al OTRO”.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN, Rafael (1991): “Los libros de viajes medievales castellanos. Introducción al panorama crítico actual: ¿cuántos libros de viajes medievales castellanos”, en *Anejo I* de la *Revista de Filología Románica*, 1991, pp. 121-164.
- CARRIZO RUEDA, Susana (1997): *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.

⁷ Me gustaría resaltar el hecho de que el desplazamiento implica desconocimiento del SUYO pero no necesariamente exotismo o lejanía física, ya que Josep Pla puede descubrir Barcelona, la ciudad donde estudia (Peñate Rivero, 2004: 208) o Lorenzo Silva a un barrio de la periferia (Peñate Rivero, 2004: 42), el cual se halla a diez minutos en dirección opuesta a la que acostumbra a tomar cada día.

- , (2002): “Analizar un relato de viajes. Una propuesta de abordar desde las características del género y sus diferencias con la *literatura de viajes*”, en *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 343-358.
- CRIVAT, Anca (2003): *La literatura de viajes medievales españoles*, [eBook], <www.unibuc.ro/eBooks/filologie/AncaCrivat/index.htm> [Consulta: 17-5-2004].
- CUBERO SEBASTIÁN, Pedro (1993): *Peregrinación del Mundo*, Madrid, Miraguano.
- DOMÍNGUEZ, César (2000): *Juan del Encina. El Peregrino: Temas y técnicas de la Tribagia*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- DORRA, Raúl (1985): “La actividad descriptiva de la narración”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 509-516.
- FORSTER, Edward Morgan (2001): “Personajes planos y personajes redondos”, en Enric Solla, ed., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*, Barcelona, Crítica.
- HAMON, Philippe (1972): “Qu’est-ce qu’une description?”, en *Poétique*, 12 (1972), pp. 465-485 [en español: “La descripción”, en Enric Solla, ed., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*, Barcelona, Crítica, 2001].
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca (2004): *Relatos y Relaciones de Viaje al Nuevo Mundo en el siglo xvi*, Madrid, Polifemo.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1999): *Embajada a Tamorlán*, Madrid, Castalia.
- , (2002): *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- PEÑATE RIVERO, Julio, ed. (2004): *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, Visor.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1984): “Estudio literario de los libros de viajes medievales”, en *Epos*, pp. 217-234.
- PÉREZ REVERTE, Arturo (2004): *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara.
- REGALES SERNA, Antonio (1983): “Para una crítica de la categoría literatura de viajes”, en *Castilla*, 5, 1983, pp. 63-85.
- RICOEUR, Paul (1996): *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1986): “Estudio preliminar”, en *Libros españoles de viajes medievales*, Madrid, Taurus.
- SANZ GUTIÁN, Pablo (1995): *Viajeros españoles en Rusia*, Madrid, Compañía Literaria.
- VILLAR DÉGANO, Francisco (1995): “Paraliteratura y libros de viajes”, en *Compás de Letras*, número 7, diciembre de 1995, pp. 15-32.
- , (2002): *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, ed. lit., R. Beltrán, Valencia, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones.

LO FANTÁSTICO EN LA PUERTA CONDENADA DE JULIO CORTÁZAR

Gonzalo Estévez Valiñas
Universidade de Santiago de Compostela

Los primeros estudios sobre lo fantástico y la literatura fantástica se ocupan de una tradición textual que se origina a finales del siglo XVIII en Europa y que tiene como principal precursor a Hoffmann, en particular por sus cuentos fantásticos, las primeras obras literarias que, según Malrieu (1992: 7-9), reciben tal denominación con un sentido próximo al actual. La expresión "lo fantástico" se aplica entonces, grosso modo, a un conjunto de obras caracterizadas por la irrupción de lo sobrenatural en el orden natural. Este sigue siendo en la actualidad el sentido con el que se emplea tal término en el ámbito académico, si bien todavía no existe consenso entre los autores en cuanto a su definición o en cuanto a qué tipo de categoría literaria debe ser considerado. No obstante, a pesar de la falta de acuerdo, se pueden observar grandes coincidencias entre los distintos teóricos en el análisis de ciertos aspectos de lo fantástico.

Prácticamente todos los autores coinciden, por ejemplo, en la necesidad de que la historia transcurra en un mundo que el lector pueda reconocer como un fiel reflejo del suyo, un mundo que, en principio, parezca regido por las mismas leyes que conocemos para el nuestro. En este mundo tiene lugar entonces un fenómeno que, al menos en apariencia, contradice o desafía esas leyes de lo real. Esto provoca en el lector un cierto sentimiento de inquietud y angustia ante lo aparentemente sobrenatural, un sentimiento que la mayor parte de los teóricos identifican como el efecto propio de lo fantástico. Pero aunque casi todos los autores están de acuerdo en que los relatos fantásticos tratan de hacer experimentar algo al lector, no existe consenso tampoco en cuanto a la definición de ese efecto propio de lo fantástico.

En el análisis de la organización del relato fantástico se aprecian también coincidencias significativas entre los distintos críticos. En este punto destacan las aportaciones de dos autores en particular, Finné (1980) y Lord (1998). Teniendo en cuenta sus reflexiones podemos distinguir las siguientes partes o fases en la estructura de los relatos fantásticos tradicionales:

I) La primera fase consiste en una introducción realista, esto es, una introducción que determine un mundo ficticio de tipo realista.

II) La segunda fase consiste en la presentación de unos acontecimientos extraños en torno a los cuales se va a desarrollar una controversia o duda acerca de su naturaleza. En esta fase se puede distinguir una primera

complicación no extraña, seguida por una serie de, al menos, dos complicaciones extrañas en la que una repite a la otra.

III) Y por último, la tercera fase se trata de un final que impone en la conciencia del lector la idea de que los acontecimientos son, efectivamente, una manifestación sobrenatural. Consiste generalmente en la presentación de un nuevo acontecimiento irreductible racionalmente de acuerdo con las leyes naturales en el contexto de la obra.

Este modelo de lo fantástico tradicional que acabamos de exponer a grandes rasgos tuvo su auge en el siglo XIX pero se mantuvo vigente en siglos posteriores. Trataremos de demostrarlo a través del análisis de uno de los relatos de un autor, Julio Cortázar, a quien a menudo se relaciona con una modalidad de lo fantástico renovadora y alejada de los modelos tradicionales. En definitiva, intentaremos señalar elementos propios de lo fantástico tradicional en el cuento que lleva el título de *La puerta condenada* y que forma parte del libro de relatos *Final de juego*.

Las primeras líneas de *La puerta condenada* sitúan la historia en un hotel del centro de la ciudad uruguaya de Montevideo. Petrone, el protagonista, se aloja en él durante su estancia en la ciudad por asuntos de negocios. Referencias como estas permiten al lector considerar el mundo ficticio del cuento como realista. Esta primera parte de la obra se puede considerar, de hecho, una introducción realista en el sentido que hemos señalado anteriormente. Las descripciones del hotel y de sus habitaciones y el relato de los movimientos de Petrone desde su llegada inciden en aspectos cotidianos, comunes, en la tranquilidad del entorno y en lo normal de los acontecimientos. En esta parte del relato se nos comunica un dato que posteriormente va a tener una gran trascendencia: en la habitación de Petrone hay una puerta que comunica con la habitación de al lado pero dicha puerta está bloqueada por un armario. Se trata de la puerta condenada, condenada a no ser usada, a la que alude el título. En la introducción se nos comunica, además, que la habitación de al lado la ocupa una mujer oriental.

En ese entorno aparentemente normal tiene lugar un acontecimiento que podemos reconocer como la primera complicación no extraña que da inicio a la segunda de las fases del relato fantástico tradicional. Ese acontecimiento tiene lugar de una manera incierta. Tras la primera noche de Petrone en el hotel, el narrador nos dice:

Al despertar eran casi las nueve, y en esos primeros minutos en que todavía quedan las sobras de la noche y el sueño, pensó que en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura (Cortázar, 2000: 311)¹.

El texto no nos permite afirmar que Petrone haya oído el llanto de un niño, ni siquiera que tenga la seguridad de haberlo oído. El uso de la forma “pensó” parece indicar una acción singular, sin continuidad, un pensamiento fugaz. Además, como esa acción singular se sitúa en un momento en que

¹ En adelante se citará siempre por esta edición.

todavía quedan las sobras del sueño, no es posible saber hasta qué punto su pensamiento se refiere a algo soñado o a algo vivido.

Este fragmento nos permite ejemplificar, además, cómo el narrador tiene acceso a la conciencia de Petrone. De hecho, la presencia de los contenidos de la conciencia de Petrone en el discurso es constante a lo largo de todo el cuento. Es más, podemos decir que el conocimiento de la historia que demuestra el narrador coincide con el del personaje. Como iremos viendo, este hecho va a ser relevante en el planteamiento de lo fantástico.

La primera complicación extraña de la serie que, como hemos señalado, configura la segunda fase del relato fantástico, tiene lugar precisamente cuando el llanto de un niño reaparece la segunda noche, pero esta vez ya como una realidad para Petrone. En el texto podemos leer lo siguiente:

Llevaría tres o cuatro horas cuando lo despertó una sensación de incomodidad, como si algo ya hubiera ocurrido, algo molesto e irritante [...] Entonces oyó en la pieza de al lado el llanto de un niño (p. 312).

El lector puede pensar que si Petrone se ha despertado como si algo molesto hubiera ocurrido, entonces es que algo molesto ha podido suceder. La aparición del llanto de un niño, que ya se ha mencionado anteriormente como un posible agente perturbador, viene a cubrir ese hueco causal. Entonces, por extensión, el llanto se reviste de esas cualidades desapacibles que se le atribuyen a la causa del despertar de Petrone.

Sin embargo, la reacción más inmediata de Petrone no es de malestar sino de satisfacción. El narrador nos dice:

En el primer momento no se dio bien cuenta. Su primer movimiento fue de satisfacción; entonces era cierto que la noche antes un chico no lo había dejado descansar. Todo explicado, era más fácil volver a dormirse. Pero después pensó en lo otro y se sentó lentamente en la cama, sin encender la luz, escuchando. No se engañaba, el llanto venía de la pieza de al lado (p. 312).

La primera afirmación de este fragmento anuncia ya que hay algo que Petrone ha pasado por alto en un primer momento. ¿Y qué es lo que Petrone no ha tenido en cuenta? El narrador nos facilita más información sobre ello más adelante cuando afirma: “después pensó en lo otro”. El empleo del sintagma “lo otro” sugiere que se trata de algo que siempre ha estado ahí, junto a la sospecha de haber oído llorar a un niño, pero de un modo latente. “Lo otro” tiene, además, connotaciones cercanas a lo desconocido, lo extraño, lo diferente, lo opuesto. Todavía no se nos dice qué es, pero sabemos que pensar en ello, pensar en lo otro, parece impedir a Petrone seguir durmiendo con la seguridad de que todo está explicado. Podemos pensar, entonces, que lo otro no es sino un problema sin resolver que plantea el llanto, una puerta al misterio. Antes ya de decirnos por qué, el llanto se ha presentado como extraño, problemático. A continuación, encontramos en el texto el motivo de esa extrañeza: “Pero no podía ser que en la pieza de al lado hubiera un niño; el gerente había dicho claramente que la señora vivía sola, que pasaba casi todo el día en su empleo” (p. 312).

El llanto perturba a Petrone, entonces, porque contradice su conocimiento de la realidad inmediata. En concreto se enfrenta al problema de conciliar dos razonamientos en principio contradictorios:

1) El primero de ellos podría formularse así: el llanto pertenece a un niño, el llanto proviene de la pieza de al lado, luego en la pieza de al lado hay un niño.

2) El segundo razonamiento sería: el gerente le ha dicho que en la pieza de al lado vive una señora sola, luego no puede haber un niño en la pieza de al lado.

En otras palabras, el problema al que se enfrenta Petrone es el siguiente: ¿cómo puede haber un niño en la habitación de al lado si en la habitación de al lado no puede haber un niño?

Se inicia así el proceso de controversia en torno al fenómeno extraño. En una gran parte de los relatos fantásticos tradicionales esta controversia está tematizada y se desarrolla entre los partidarios de dos tesis opuestas: una de ellas a favor de considerar el fenómeno extraño como una manifestación de lo sobrenatural y la otra a favor de considerarlo perfectamente explicable mediante las leyes naturales. En numerosas ocasiones, además, el propio protagonista se debate entre estas dos tesis opuestas. En el caso de este cuento de Cortázar, el relato también pasa a centrarse en el diálogo interno de Petrone en busca de una respuesta, pero desde el primer momento el protagonista trata de resolver el problema, esa contradicción entre razonamientos, de acuerdo con las leyes de lo real, exclusivamente. Para ello, como veremos, va formulando distintas explicaciones naturales que ponen en cuestión cada uno de los razonamientos anteriores en alguno de sus puntos.

En ningún momento formula Petrone una explicación sobrenatural, a pesar de que el propio planteamiento de la contradicción sugiere esta posibilidad; podría pensarse que el niño está —existe—, pero al mismo tiempo no está —no existe—. En otras palabras, cabría pensar que no existe tal contradicción porque la existencia del niño no es normal, no es natural.

El hecho de que el llanto se oiga precisamente a través de la puerta condenada parece inducirnos a considerar esta posibilidad sobrenatural. De la puerta se ha dicho anteriormente en el texto: “Alguna vez la gente había entrado y salido por ella [...] dándole una vida que todavía estaba presente en su madera tan distinta de las paredes” (p. 312). Si relacionamos el llanto con el motivo de la vida pasada que todavía está presente, la tesis sobrenatural se nos presenta con mayor viveza. El llanto del niño, como la puerta, podría ser el vestigio de una vida pasada.

El que Petrone omita esta explicación evidente al mismo tiempo que formula otras de carácter natural que no llegan a convencerlo, le da a esta posibilidad un especial relieve. Lo inadmisibile, inadmisibile hasta tal punto que ni siquiera se menciona, va cobrando fuerza a medida que lo admisible deja de ser satisfactorio.

La primera explicación que se plantea Petrone, esa misma noche, pone en cuestión el segundo de los razonamientos, en concreto, la premisa de que la

señora viva completamente sola. El narrador nos dice: “Por un segundo se le ocurrió a Petrone que tal vez esa noche estuviera cuidando el niño de alguna parienta o amiga” (p. 312).

Esta primera explicación supone que sí hay un niño en la habitación de al lado, pero el niño no vive habitualmente con la señora, por lo que se puede decir, como ha dicho el gerente, que la señora vive sola.

Es importante resaltar que al mismo tiempo que Petrone trata de explicar la situación, se presentan en su mente imágenes de lo que ocurre en la pieza de al lado. Estas imágenes, cargadas siempre de una atmósfera enrarecida, resultarán decisivas en el paso de unas explicaciones cotidianas a otras cada vez más insólitas. De este modo, al ir dando cada vez más espacio a lo anormal en sus explicaciones, Petrone se halla cada vez más cerca de aceptar lo sobrenatural. Leemos, por ejemplo: “Petrone se imaginó a un niño- un varón, no sabía por qué- [...] ‘Eso’ se quejaba en la noche” (p. 312). El término “eso” en referencia al niño deshumaniza la imagen que se ofrece de él; Petrone admite su existencia, pero esta adquiere connotaciones extrañas en su mente.

A la mañana siguiente, Petrone recuerda que la mujer, de noche, ha intentado calmar al niño y entonces su imaginación vuelve a completar la escena que él cree que se desarrolla en la habitación de al lado. El narrador nos dice:

Dos veces se había despertado en plena noche, y las dos veces a causa del llanto. La segunda vez fue peor, porque a más del llanto se oía la voz de la mujer que trataba de calmar al niño. [...] la mujer murmuraba palabras incomprensibles, el encantamiento de la madre para acallar al hijo atormentado por su cuerpo o su alma, por estar vivo o amenazado de muerte.
“Todo es muy bonito, pero el gerente me macaneó”, pensaba Petrone al salir de su cuarto (p. 313).

La mente de Petrone proyecta ahora imágenes de una relación maternal, a pesar de la explicación que se había planteado durante la noche. Su suposición actual es, entonces, que la mujer no vive sola en absoluto, y que, por tanto, el gerente le ha mentado. Petrone acude a él en busca de una explicación pero, para su sorpresa, el gerente le dice: “No hay chicos pequeños en este piso. Al lado de su pieza vive una señora sola” (p. 313).

La conclusión de Petrone, que como siempre busca una explicación natural, es que: “O el otro mentía estúpidamente, o la acústica del hotel le jugaba una mala pasada” (p. 313).

Debemos resaltar que ninguna de las explicaciones racionalistas de Petrone ha dejado de ser posible hasta el momento; las leyes de lo real siguen siendo efectivas para explicar los hechos. Es el desconocimiento de lo que realmente ocurre lo que permite formular nuevas hipótesis. Petrone sólo puede conocer lo que ocurre al otro lado de la puerta condenada a través de indicios. Y lo mismo le ocurre al lector, ya que el narrador focaliza el relato a través del punto de vista necesariamente limitado de ese personaje. Bastaría una explicación del narrador para alejar cualquier duda acerca de la naturaleza del niño y del llanto, pero esa explicación no se nos da en ningún momento. Es la imaginación del lector la que, al igual que la de Petrone, debe completar el

cuadro de lo que hay tras la puerta. Este planteamiento según el cual el fenómeno objeto de controversia sólo se conoce a través de indicios es característico de lo fantástico tradicional.

La siguiente complicación extraña es una repetición de la anterior, tal y como establecía el modelo de análisis expuesto al principio. La tercera noche de su estancia en el hotel Petrone vuelve a oír el llanto:

Recién cuando los pensó a los dos, a la mujer y al chico, se dio cuenta de que no creía en ellos, de que absurdamente no creía que el gerente le hubiera mentido [...] Pero por más que lo quisiera no conseguía imaginar al niño, como si la afirmación del hotelero fuese más cierta que esa realidad que estaba escuchando (p. 314).

Petrone deja ya de poner en duda la posibilidad de que el gerente no le estuviese diciendo la verdad, es decir, deja de poner en duda el segundo de los razonamientos que habíamos expuesto. Entonces, para resolver la contradicción inicial de acuerdo con las leyes de la realidad lo que debe hacer, por lógica, es pasar a poner en duda el primero de los razonamientos. Y esto es precisamente lo que hace Petrone a continuación, con lo cual se aleja cada vez más de las explicaciones fáciles, inmediatas.

Recordemos que el razonamiento o la inferencia inicial era que si podía oír el llanto de un niño al otro lado de la puerta condenada entonces tenía que haber un niño en la habitación de al lado. Lo que hace ahora Petrone no es poner en duda que el llanto sea real, sino que pone en duda su procedencia. Si la mujer está sola, como dice el gerente, entonces el llanto puede pertenecerle a ella.

Petrone empezó a sospechar que aquello era una farsa [...]. Pensó en viejos relatos de mujeres sin hijos, organizando en secreto un culto de muñecas, una inventada maternidad [...]. La mujer estaba imitando el llanto de un hijo frustrado (p. 314).

Esta explicación, sugerida por “viejos relatos”, resulta un tanto grotesca, muy próxima a lo inverosímil, sin embargo parece encontrar confirmación a continuación en los hechos. Harto de la mujer, a la que ahora considera responsable de todo, Petrone empieza a imitar el llanto a través de la puerta condenada y entonces ocurre lo siguiente:

Del otro lado se hizo un silencio que habría de durar toda la noche, pero en el instante que lo precedió, Petrone pudo oír que la mujer corría [...] lanzando un grito seco e instantáneo (p. 314).

A la mañana siguiente, cuando descubre que la mujer abandona el hotel, Petrone se reafirma en su explicación. Para él, la mujer no es sino una histérica, una enferma que imita el llanto de su hijo imaginario, y si huye del hotel es porque el llanto de Petrone la ha enloquecido “de miedo, de vergüenza o de rabia” (p. 315).

Si hemos de creer la explicación de Petrone, entonces la contradicción ha sido resuelta sin necesidad de admitir una trasgresión de las leyes de la realidad. Petrone ha puesto en duda todos los puntos en los que se basaban los razonamientos iniciales. Ha puesto en duda (1) que la mujer estuviese sola, (2) que el gerente dijese la verdad, (3) que el llanto proviniese de la habitación de al lado y (4) que el llanto perteneciese a un niño. La duda no ha servido en ningún

caso para establecer la falsedad de la premisa inicial, excepto en el caso de esta última. Para Petrone, después de dudar de todas sus premisas, la única que ya no parece cierta es que el llanto fuese de un niño. La explicación final de Petrone se presenta entonces como uno de los últimos recursos de lo natural para dar solución a la contradicción, tras una serie de explicaciones naturales desestimadas. Esto nos permite comprender el efecto de imposición de lo sobrenatural que adquiere el final del cuento, la última de sus fases o partes.

La cuarta noche de su estancia en el hotel Petrone se dispone a dormir. En el texto podemos leer lo siguiente:

Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse (p. 316).

La persistencia del llanto invalida la explicación de Petrone y, refuerza, por tanto el punto que se había puesto en duda: el llanto corresponde a un niño. Por otra parte, la persistencia del llanto en ausencia de la mujer convierte en improbable el vínculo madre – hijo que Petrone había supuesto entre ambos, con lo cual pierden credibilidad aquellas explicaciones que se basaban en ese supuesto. En definitiva, se confirma la contradicción, el llanto sigue siendo problemático de acuerdo con las leyes de lo real y, además, en unas condiciones mucho más desfavorables tanto para la credibilidad de las explicaciones naturales formuladas, como para el planteamiento de nuevas explicaciones naturales. Agotadas así las explicaciones naturales, sólo queda admitir lo sobrenatural.

Podemos pensar que eso es lo que hace Petrone. Por ese motivo se fuga en plena noche: le amedrenta la convicción de que el niño existe y de que su existencia no es natural. Según esta interpretación, el personaje que ostenta la representación en el texto del pensamiento racional, lógico y científico finalmente acaba por aceptar una explicación no natural o, al menos, la falta de explicación natural. Este cambio de parecer se puede inferir de la reacción final de Petrone, pero en ningún momento se formula abiertamente en el texto una explicación sobrenatural. Se mantiene así a lo largo de todo el cuento la reticencia a plantear explícitamente la posibilidad de lo sobrenatural.

De hecho, en rigor, no podemos afirmar que este final elimine la posibilidad de explicarlo todo de manera natural. Lo que sabemos al final sobre el hecho en sí sigue siendo insuficiente para explicarlo de una única forma, ya sea natural o sobrenatural, pero ciertamente lo sobrenatural sale beneficiado en el balance final. Como lectores no podemos evitar tener la convicción íntima de que el niño y su llanto no eran normales.

Recapitemos entonces nuestras principales conclusiones. *La puerta condenada* sigue con una gran fidelidad el modelo de organización y las estrategias propias de lo fantástico tradicional. Tras una introducción realista tiene lugar la primera complicación no extraña —el presentimiento de haber oído el llanto de un bebé— a la cual sigue una serie repetitiva de complicaciones extrañas —el llanto del bebé en noches sucesivas—. En torno a estos

acontecimientos extraños se desarrolla una controversia acerca de su origen y naturaleza, siguiendo un proceso en el que se van desestimando las explicaciones naturales más cotidianas en favor de otras también naturales pero más insólitas. El proceso culmina con la confirmación aparente de una explicación natural un tanto grotesca. Justo antes del final se logra así una victoria precaria de las leyes de lo real que va a realzar, por contraste, el vuelco de balanza a favor de lo sobrenatural que tiene lugar a continuación, cuando reaparece el elemento extraño en unas condiciones ahora mucho más desfavorables para su reducción racional. La controversia es explícita, está tematizada; el personaje protagonista, testigo e intérprete de los acontecimientos vacila entre diversas explicaciones de los mismos, y si bien no llega a formular explícitamente ninguna explicación sobrenatural, sus reacciones nos permiten comprender que es consciente de ellas. El relato está contado a través de la perspectiva de este personaje, que ostenta, además, la representación del pensamiento lógico y racional en el relato; Petrone considera prácticamente todas las posibles explicaciones naturales y nunca se muestra como un partidario inmediato de lo sobrenatural. Precisamente por este motivo, el cambio de actitud final del protagonista resulta mucho más impactante y, considerado de un modo estratégico, muy efectivo. Por otra parte, su resistencia inicial a considerar siquiera hipótesis sobrenaturales que el lector puede plantearse de un modo inmediato y su preferencia posterior, en cambio, por otras naturales pero ciertamente insólitas pueden hacer que el lector se sienta más inclinado hacia la tesis sobrenatural por contraste.

Concluiremos diciendo, entonces, que todos estos elementos, la organización, la tematización de la controversia acerca de la naturaleza del fenómeno, la representación del pensamiento lógico por medio de un personaje, la focalización del relato a través del personaje testigo e intérprete de los acontecimientos, hacen de este cuento fantástico uno de los más "tradicionales" de Cortázar, uno de los más representativos del modelo teórico establecido.

BIBLIOGRAFÍA

- CORTÁZAR, Julio (2000): *Cuentos completos*, 2 volúmenes: 1 y 2, Madrid, Alfaguara.
- FINNE, Jacques (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, tesis de doctorado, Bruselas, Éditions de l'Université.
- LORD, Michel (1998): "La organización sintagmática del relato fantástico", en *El relato fantástico. Historia y Sistema*, eds. A. Risco, I. Soldevila y A. López Casanova, pp. 13-21.
- MALRIEU, Joel (1992): *Le fantastique*, París, Hachette.

EL JUEGO ERÓTICO COMO ÚLTIMA SALIDA EN JULIO CORTÁZAR

Abel Gavira Segovia
Universitat de València

Mi diagnóstico es sencillo:
Sé que no tengo remedio (*Rayuela*, Julio Cortázar)

La obra de Julio Cortázar (Bruselas, 1914 - París, 1984) está llena de puentes y pasajes que sus personajes crean para encontrar un espacio alternativo. Son buscadores de otra realidad, de otras atmósferas y lugares que aparecerán como utópicos o poco probables porque introducirá en ellos elementos fantásticos dentro de un espacio cotidiano.

Toda la crítica especializada ha tratado estos espacios otorgándoles distintas etiquetas como utópicos, fantásticos, supra-reales o relacionados con la alteridad. Nombres que, en definitiva, remiten a un concepto similar de espacios simulados e irreales. Jaime Alazraki definió esta literatura como neofantástica, en su libro *En busca del Unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*¹, ya que dejará un destello que nos indica que a lo que se opone, la realidad aceptada por todos, forma parte también de otra utopía. De esta forma, todo se vuelve una cuestión de elección, de elegir entre utopías.

Las relaciones con la alteridad aparecerán en muchos de los escritos de Cortázar donde podemos ver encuentros con Otro, siempre extraño o que representa nuestro doble —varios ejemplos son los cuentos “Axolotl”, “Cambio de luces”, “Lejana”— o la aparición en una supra-realidad que parta de una situación cotidiana y a la que se llegará por procedimientos simples hasta alcanzar territorios ajenos que, no obstante, siempre serán breves —“La noche boca arriba”, “Todos los fuegos el fuego”, “Continuidad de los parques”—.

Este tipo de relaciones han sido las más estudiadas por la crítica pero, sorprendentemente, hay pocos textos que se refieran al encuentro con un Otro amoroso. Y no cabe duda de que estos encuentros se producen a través del

¹ Lo neofantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo al que el autor se propone revelar o comprender [...] (Con) esas metáforas con que lo fantástico nuevo nos confronta se intentan aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional (Alazraki, 1983: 35).

juego erótico que hace llegar a los personajes a un estado que difiere y aleja de la realidad.

Es a este último tipo de encuentro al que se refiere esta comunicación, a la búsqueda de otros espacios a partir del encuentro sexual con un Otro amoroso, al alcance de una supra-realidad que burle y niegue las bases de la realidad. Sin embargo, esta supra-realidad no puede durar, una vez alcanzada se disipa y el sujeto partícipe del viaje vuelve otra vez al maldito punto de partida, tiene que: “tolerar que el Sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano” (Cortázar, 1991: 67).

Pero, ¿por qué no puede durar? ¿Por qué es tan pesada la carga de la realidad?

Tomemos como ejemplo el cuento “El río”, perteneciente a *Final del Juego*. En él, el protagonista habla desde un estado de duermevela y recuerda una discusión con su esposa y una amenaza de ella que dice que va a tirarse al río Sena. A lo largo de su monólogo hay una frase que encaja muy bien con esta situación: “escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar, te escucho quejarte (con razón, pero qué puedo hacerle)” (Cortázar, 2002: 297).

El protagonista no sólo se sitúa en un *impasse* sino que toma esencia de ello, es un *impasse*. Su problema no es culpa de nadie, ni siquiera es culpa de nada, es solo una manera de ser, un constante levantarse para caer, es un recayente profesional. Sin embargo, intenta evitar esta sensación con su mujer y con él mismo, y no encuentra otro método de hacerlo que el juego erótico, buscar en el espacio de la sexualidad la salida a ese problema. Entonces comienza el juego y hay una descripción de acercamiento de los cuerpos, de continuo toma y daca entre el hombre y la mujer y se olvidan las culpas, las amenazas y los gritos que dan paso al placer y a los gemidos.

No se necesita solo el acto sexual sino el juego, algo que forma parte del programa de escritura del propio Cortázar (Alazraki, 1994b; Ezquerro, 1991: 622²). El juego que signifique albedrío, que haga ver que hay más que la simple animalidad, que la sencilla mezcla de estrógenos y testosterona que la Ciencia define, algo que atraiga y aleje, que engarce y suelte, como un strip-tease continuo que cubra y descubra, que tape y enseñe y diga escondiendo.

Digo juego con la gravedad con que lo dicen los niños. [...] productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican naturalmente a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre. [...] porque jugar [...] es echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca. (Cortázar, 1950: 228).

De esta manera, el juego se convierte en proceso de seducción. Siguiendo a Baudrillard (2000: 27 y 79) se presenta:

² Obsesión fundadora de la obra cortazariana, el juego es a la vez rito y creación. [...] El juego en la obra de Cortázar es una actividad a la vez destructora y creadora que compromete totalmente al jugador como la misma vida.

EL JUEGO ERÓTICO COMO ÚLTIMA SALIDA EN JULIO CORTÁZAR
Abel Gavira Segovia

La seducción como forma irónica y alternativa que rompe la referencia del sexo, espacio no de deseo, sino de juego y desafío.
La seducción no tiene sustancia ni origen: no toma su intensidad de una inversión libidinal, de una energía de deseo, sino de la pura forma del juego y del reto puramente formal.

Y eso es lo que se quiere, jugar hasta el límite porque ya no hay otras salidas, intentar alcanzar y quedarse en ese otro espacio que se encuentra durante el juego.

Pero de nuevo, al final, todo acaba, todo se borra y el túnel que daba salida al problema le devuelve a la realidad que no es otra que hacernos ver que la mujer ha cumplido su amenaza y han sacado su cuerpo del río porque se ha ahogado de verdad. Y, de pronto, todo lo anterior encaja en relación con un cuerpo húmedo, todo menos la última posibilidad de salvación ya que todo era imaginado, todo se había intentado desde la pérdida, se quería recuperar desde la soledad y la melancolía lo que se perdió, pero por medio de la escritura. De este modo, el juego erótico y el amor tienen lugar pero nunca se comparten.

Nos recuerda a un escrito terrible de Borges titulado *Posesión del Ayer*:

Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío. [...] Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos. [...] No hay otros paraísos que los paraísos perdidos. (Borges, 1985: 77)

Y eso es precisamente lo que ha sucedido, la ha perdido, se ha ahogado y ya no hay vuelta atrás. La ausencia se nota una vez que no se puede recuperar, tiene que perderse para saber lo que tenía. Y él, el que queda, lo que queda, intenta recuperarla a través de la palabra, de la escritura, el "yo" solitario tiene la utopía de recuperar el cuerpo, la voz, la presencia a través del lenguaje. Como dice Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1997: 122) sobre la escritura:

Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí donde no estás: tal es el comienzo de la escritura.

Se busca recuperar la vivencia amorosa y sexual porque "el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte" (Bataille, 1997a: 15). Quiere seguir seduciendo porque "la única castración es la de la privación de seducción" (Baudrillard, 2000: 115) pero las palabras ya sirven para poco porque se mojan con el cuerpo sacado del agua y la tinta emborriona el recuerdo y trae la culpa del "pero qué puedo hacerle". La figura del impasse se desmorona y el hombre se afinca más en la soledad por no haber puesto algo más de su parte, por dejar de buscar lo que quizá tenía cerca o seguir buscando a partir de un punto, de un centro, porque tal vez exista lo que busca escondido bajo lo que ve pero la intención es egoísta y solo busca encontrar ese centro para sí mismo.

Pero este sentimiento amoroso y esta búsqueda de última salida no se da solamente en este cuento, si no también en "Cuello de gatito negro" y, sobre todo, en la figura de Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela*. Dos ejemplos

que nos servirán para buscar un porqué de esa búsqueda y ese comportamiento, de ese pasaje y de la vuelta trágica al punto de partida.

En “Cuello de gatito negro”, cuento publicado en *Octaedro*, la protagonista es una mujer que tiene un extraño problema con sus manos, no puede controlarlas y se engarzan en las de otras personas que viajan en el metro con ella, hasta que un día se engarza con las manos de Lucho, el otro protagonista, y éste le sigue lo que cree juego y la acompaña a casa y allí, intenta entender algo. En su casa tendrá lugar el acercamiento entre ambos y Dina, la protagonista, podrá olvidarse de lo que es un problema en el mundo cotidiano porque por primera vez “no era ni malo ni desagradable” (Cortázar, 2002: 111) y se produce el encuentro erótico, el inicio de un viaje hacia otro sitio donde lo suyo no sea un problema, donde una mano que busque otra sin mediación del cerebro no tenga nada de anormal, y todo está bien, todo es deseo culminado de dos cuerpos que se buscan y dos mundos que se reconcilian. Pero de nuevo es breve y el miedo estalla en ella con la oscuridad y lo que atrajo al otro ahora lo aleja porque lo ataca. Dina sabe que no puede reconciliar ambos mundos y tiene miedo de intentarlo, sus manos la ahogan y no hace nada por evitarlo hasta que al final expulsan al otro y ella cae de un golpe. Desde fuera de la casa, Lucho intenta volver al sitio anterior pero ya no puede, Dina no está y las fuerzas punitivas de la cotidianidad van a devolverlo al principio: la policía, la casera y los vecinos. Aunque esta vez, la figura del impasse representada por Dina también recibirá su parte negativa, no como en “El río”. Se deja entrever que ha muerto y esto la iguala con el final del otro cuento, la mujer siempre muere y el hombre sufre pero sigue vivo. De nuevo, la otra realidad queda sellada una vez comprobada su existencia.

Pero es en *Rayuela* y, particularmente en la figura de Horacio Oliveira donde podemos ver más claramente todo lo dicho anteriormente de modo más extenso.

Horacio es un exiliado argentino que vive en París y que tiene una relación extraña con Lucía, la Maga, emigrante uruguaya. Su problema es parecido al de los personajes antes citados, es un buscador constante, busca algo que sabe que existe pero que no sabe a ciencia cierta lo que es, es una realidad que está escondida bajo la que ven todos los demás y que tomamos como verdadera. Sabe que existe esa otra realidad porque a llegado a tocarla, a ver, a vislumbrar sobre todo en el juego erótico, en los encuentros sexuales con la Maga, en el fantástico enredo de cuerpos y bocas y manos descrito en algunos capítulos donde se lanza el puente hacia ese otro lado, donde la búsqueda termina y se llega adonde se quería por ambos lados. A veces queriendo sobrepasar todos los límites como en el capítulo cinco: “Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte [...], una oscura forma reclamando una aniquilación” (Cortázar, 1991: 32). Porque:

Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento.

Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego (Bataille, 1997a: 22).

Yurkievich dirá de estos personajes que “Amor frenético implica enajenamiento, confusión de individualidades, anulación de los contrarios” (1977: 138).

Pero hay una diferencia abismal entre ambos, porque aunque todo sea breve y precario, para la Maga hay algo más detrás de todo eso, ella puede reconciliarse con la cotidianidad a la que retorna. En cambio, Horacio no puede, quisiera quedarse ahí, del otro lado y no volver al punto de partida. Para la Maga hay dos cosas que la reconcilian con el mundo: Rocamadour, su hijo, y el amor a Horacio. Como dice el propio Horacio de la Maga: “Hay ríos metafísicos. [...] Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada” (Cortázar, 1991: 87).

Horacio no sabe nadar en esos ríos, le falta el “querer-asir” que posee la Maga y que explica Barthes. El “querer-asir” no consiste tanto en la posesión sino en aceptar lo que viene de la otra persona sin queja, mostrar un interés por apropiarse de ella sin exigencia. En afirmar constantemente como el “sí” nietzscheano del eterno retorno³ que consistiría en aceptar sin dilación todo lo acontecido y por acontecer sabiendo de la arbitrariedad y la irracionalidad de los acontecimientos.

Horacio, en cambio, elige el “No-querer-asir”:

El No Querer Asir no está del lado de la bondad; es vivo, seco: por una parte, no me opongo al mundo sensorial; dejo circular en mí el deseo; por otra parte, lo apunto contra “mi verdad”: mi verdad es amar absolutamente. (Barthes, 1997: 202).

Y ese es principalmente la forma de amar de Horacio, ama cosas absolutas pero le falta concretizar, está enamorado de la utopía del Amor. Es también un impasse que no se reconcilia con este mundo, el del punto de partida, a pesar de que quizá lo que busca para llegar al otro lado ya lo encontró. Pero busca llegar al Cielo de la rayuela sin pasar por el uno y el tres y el seis...

Es un hombre que esconde su ternura porque huye de la compasión, él busca:

un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor de los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una nueva lengua (Cortázar, 1991: 350).

Se presenta el amor como ejercicio narcisístico, como una mera contemplación del estado propio. Lo busca pero le da miedo hallarlo porque

³ ¿ Qué ocurriría si día y noche te persiguiese un demonio en la más solitaria de las soledades diciéndote: «Esta vida, tal como al presente la vives, tal como la has vivido, tendrás que vivirla otra vez y otras innumerables veces, cada dolor y cada alegría, cada pensamiento y cada suspiro, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño de tu vida, se reproducirán para ti, por el mismo orden y en la misma sucesión» [...] ¿No te arrojarías al suelo rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te hablaba? ¿O habrás vivido el prodigioso instante en que podrías contestarle: «¡Eres un dios! ¡Jamás oí lenguaje más divino!» Si ese pensamiento arraigase en ti, tal como eres, tal vez te transformarías, pero acaso te aniquilara la pregunta: «¿quieres que esto se repita una e innumerables veces?» ¡Pesaría con formidable peso sobre tus actos, en todo y por todo! ¡Cuánto necesitarías amar entonces la vida y amarte a ti mismo para no desear otra cosa que esta suprema y eterna confirmación! (Nietzsche, 1984: 166).

quizá se ha acostumbrado a ser un *impasse*, a tener el sentimiento de no estar del todo, a vivir en un continuo “entre” y un “paréntesis”, a quejarse por no poder encontrar el centro o el mandala o el *kibbutz* del deseo.

Sin embargo, Horacio nos deleitará con su *strip-tease* sangriento a lo largo de la primera parte de la novela en cuanto al amor o no que siente hacia la Maga, ante los encuentros y rechazos que se produce entre ellos. Tiene miedo de “querer-asir”, de concretizar lo abstracto, lo intelectual y cerebral en una persona, de poder instalarse en una supra-realidad y tener que cambiar de pose⁴.

No será hasta que la Maga desaparezca —¿ahogada o vuelta a Uruguay?— hasta que no se dé cuenta de lo que sentía. De nuevo se valora lo que se pierde y Horacio empieza a ahogarse en un río lento y sin agua mientras quizá el cuerpo de la Maga ya ha sido sacado del agua de verdad como la mujer del cuento “El río”. Antes de que pase todo esto, Horacio intenta dar una explicación a la Maga:

Ah, vos querés saber por qué todo esto. Andá a saber, yo creo que ni vos ni yo tenemos demasiado la culpa. No somos adultos, Lucía. Es un mérito pero se paga caro. Los chicos se tiran siempre de los pelos después de haber jugado. Debe ser algo así. (1991: 84).

“Queremos acceder al más allá sin tomar una decisión, manteniéndonos prudentemente más acá” (Bataille, 1997a: 147). Pero se paga caro y ya no hay vuelta atrás. El juego termina bruscamente y se quiere rescatar mediante la locura lo que se perdió. Y, en definitiva, los que más pierden son los que acompañan a estos *impasses*, son la Maga, la mujer que se tira al Sena en “El río” y Lucho en “Cuello de gatito negro”, aquellos que lanzan un puente y que acaban ahogándose.

A la vuelta a su tierra, Horacio sigue siendo un exiliado, pero un exiliado de sí mismo para con el resto del mundo, se avergüenza de decir y contar lo que pasó por la obscenidad en la que se ha convertido en la actualidad el discurso amoroso:

Desacreditada por la opinión moderna, la sentimentalidad del amor debe ser asumida por el sujeto amoroso como una fuerte transgresión, que lo deja solo y expuesto; por una inversión de valores, es pues esa sentimentalidad lo que constituye hoy lo obsceno del amor (Barthes, 1997: 191).

Horacio se avergüenza de sí mismo al ver a su amigo Traveler reconciliado con la cotidianidad, siendo el de siempre pero de cara al mundo. “Horacio comprende la realidad de su doble: es él quien se salva viviendo el error” (Alegría, 1969: 467). Horacio se da cuenta de su pérdida y ya no valdrá

⁴ *Pero el amor, esa palabra...* Moralista Horacio, temeroso de pasiones sin una razón de aguas hondas, desconcertado y arisco en la ciudad donde el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos, de todas las habitaciones, de todas las camas, de todos los sueños, de todos los olvidos o los recuerdos. Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí (Cortázar, 1991: 350).

vagar por Montevideo buscando a la Maga, a él siempre le faltó valor para “querer-asir”, concretizar como la preciosa carta de la Maga a Rocamadour⁵, darse cuenta de lo que hay antes de perderlo: “No se puede querer lo que quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida con los otros” (Cortázar, 1991: 170).

Y es entonces cuando aparece la locura lúcida, y la Maga vuelve en forma de Talita o de rayuela, y de nuevo es un “yo” solitario y exiliado el que siente el amor pero no puede ya compartirlo, que escribe de nuevo desde la pérdida como en *El río*, que busca en el lenguaje el juego y el erotismo que había sentido y que lo había transportado al lugar buscado, que busca seducir desde donde ya no habrá respuesta. Porque se avergüenza de contarle a Traveler y a Talita que encontró lo que buscaba y lo perdió, porque es obsceno ya hablar de amor y no de sexo, drogas o política. Porque mediante la escritura puede reconstruir lo que perdió, aunque sea a través del lenguaje para afincarse en su memoria.

Sin embargo, para él ya no habrá otra salida, la última salida que tenía en su búsqueda la ahuyentó, la empujó a salir. Él quiere ser como Traveler, como la Maga, reconciliarse con la cotidianidad, ser igual de cínico, de irónico, de sentimental, de nihilista, pero concretizar su deseo en alguien o en algo. Por ello se queda suspendido en la ventana y piensa: “la única manera posible de escapar del territorio era metiéndose en él hasta las cachas” (1991: 283).

Lanzarse, suicidarse, tirarse al río, ahogarse, expulsar. Se busca compartir ese espacio amoroso de modo irracional, no lógico, el espacio utópico que vaya más allá de la catástrofe: “Más allá de la muerte, en efecto, comienza lo inconcebible, que de ordinario no tenemos el valor de afrontar. Y, sin embargo, lo inconcebible es la expresión de nuestra impotencia” (Bataille, 1997a: 147).

Pero podemos pensarlo todo de otra manera, todo con menos tragedia. Cortázar repitió hasta la saciedad que él nunca pensó en Horacio tirándose por la ventana, y tampoco sabemos con certeza si la Maga se tiró al Sena o si deambula por Montevideo empezando una nueva vida o en Italia demostrando una vez más su valor, por no hablar del final cíclico o no-final de *Rayuela* que nos empuja del capítulo cincuenta y ocho al ciento treinta y uno y viceversa. Y, ya puestos, tampoco sabemos si la mujer del protagonista de “*El río*” se ahogó o era todo producto de un sueño y que lo que chorrea es el sudor. Y, quizá, tal vez Dina abriera la puerta un poco mareada y le explicara a la policía que no, que todo ha sido un malentendido, que la típica discusión de pareja, que ya

⁵ Ya no lloro más, estoy contenta, pero es tan difícil entender las cosas, necesito tanto tiempo para entender un poco eso que Horacio y los otros entienden en seguida, pero ellos que todo lo entienden tan bien no te pueden entender a ti y a mí, no entienden que yo no puedo tenerme conmigo, darte de comer y cambiarte los pañales, hacerte dormir y jugar, no entienden y en realidad no les importa, y a mí que tanto me importa solamente sé que no te puedo tener conmigo, que es malo para los dos, que tengo que estar sola con Horacio, quién sabe hasta cuándo ayudándolo a buscar lo que él busca y que tú también buscarás, Rocamadour, porque serás un hombre y también buscarás como un gran tonto (Cortázar, 1991: 158).

saben, enamorados que se enfadan, sin necesidad de contarles todo aquello para tirar abajo su infalible sistema punitivo y vivir a su manera con Lucho.

Porque no se trata de buscar un optimismo barato, porque tampoco se pretende un final “made-in-Hollywood”. Porque todo parte de una frase sacada de una carta que Cortázar envió a su amiga Edith Aron (¿Maga?):

Veo el mundo como un caos y en su centro una rosa, veo la rosa como el ojo feliz de la hermosura y en su centro el gusano, veo el gusano como un trocito de la inmensa vida y en su centro la muerte, veo la muerte como la llama de la nada y en su centro la esperanza, veo la esperanza como un vitral cantando a mediodía y en su centro el Hombre.

Porque con todo ello se anula lo terrible de lo que decía Borges con su perorata senil y trágica y porque, tal vez, si aparece de nuevo la Maga caminando despistada por Buenos Aires buscando un poncho rojo en una de esas casualidades no tan azarosas, podremos malear la frase y decir que “no hay otros paraísos que los paraísos re-encontrados”. Cortázar nos deja la posibilidad de vislumbrar un espacio por crear o por hacer, una opción para evitar la pérdida.

Porque pudiera volver el juego y esta vez aceptarlo sin abstracciones y porque a partir de ahí se podría construir una nueva realidad partiendo desde uno mismo, unos nuevos pensamientos, unas nuevas leyes, una nueva mirada, una nueva comunicación. En conclusión, un nuevo lenguaje —el gliglico sería perfecto— que nos reconcilie con lo que vivimos y lo que buscamos.

Porque, en definitiva, ¿quién no ha querido resolver sus miedos, sus búsquedas y sus vacíos amalando noemas para escuchar del otro lado del cuerpo como se agolpa el clémiso y cae en sustalos exasperantes mientras se siente el ulucordio ad infinitum?

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, Fernando (1969): “Rayuela o el orden del caos”, *Revista Iberoamericana*, vol. xxv, num. 69, pp. 459-472.
- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del Unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos.
- , (1994a): *Julio Cortázar, Obra Crítica*, Vol. 2, Madrid, Alfaguara.
- , (1994b): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos.
- BARRENECHEA, Ana María (1971): “Rayuela, una búsqueda a partir de cero”, *Revista Sur*, num. 288, pp. 69-73.
- BARTHES, Roland (1997): *Fragments de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI.
- BATAILLE, Georges (1997a): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- , (1997b): *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets.
- BAUDRILLARD, Jean (2000): *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- BORGES, Jorge Luis (1985): *Los conjurados*, Madrid, Alianza.

- CORTÁZAR, Julio (1950): "Situación de la novela", *Cuadernos americanos*, Julio-Agosto.
- , (1991): *Rayuela*, Madrid, Colección Archivos.
- , (2002): *Cuentos completos, Vol. I-II*, Madrid, Alfaguara.
- "Entrevista a Edith Aron", *Suplemento Cultural. El País*, (10 / 10/ 04), <www.elpais.es>: Suplemento cultural, [Consulta: 5-3-2005].
- EZQUERRO, Milagros (1991): "Rayuela: estudio temático", en *Rayuela*, Madrid, Colección Archivos.
- NIETZSCHE, Friedrich (1984): *La gaja ciencia*, Madrid, Sarpe.
- YURKIEVICH, Saúl (1977): "Eros ludens (juego, amor, humor según *Rayuela*)", *Revista Escritura*, Año II, núm. 3, pp. 133-147.
- VV. AA (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco / Libros.

LA CIUDAD LÍQUIDA. LO COTIDIANO EN LOS CUENTOS DE STEFANÍA MOSCA

Ximo González Marí
Universitat de València

La ciudad era un diálogo de aguas (José Hierro)

Stefanía Mosca es en la actualidad una de las mejores narradoras venezolanas. Vamos a centrarnos en *Banales* (Mosca, 1993), libro que recopila una serie de relatos, en los que la ciudad es algo más que un marco donde situar una escena. La ciudad respira, cobra vida en los cuentos de la escritora venezolana. Mosca disecciona, con ironía y desencanto, la banalidad del devenir cotidiano en una ciudad en constante proceso de transformación. Se dice en la contraportada de la edición que manejamos que la autora se expresa “desde el código urbano: desde promesas y espejismos” (Mosca, 1993). La ciudad promete a través de sus luces y carteles una esencia ya perdida, en un lenguaje de apariencias e ilusiones. Los cuentos de Mosca son escenas esbozadas desde una sintaxis audiovisual, un conjunto fragmentario de imágenes que se superponen y se acercan a la “retórica del exceso” (Martín-Barbero, 2003: 161), que según este autor caracteriza las nuevas formas de expresión urbana. En un mundo donde la cultura es otro espejismo, el individuo debe encontrar nuevas formas de expresión. La narrativa de la banalidad de Stefania Mosca pasa por ese desvío sintáctico, por la flexibilización de la figura del narrador y por una deliberada torsión de las normas canónicas del texto, como son la coherencia y la cohesión. Lo argumental tiene poca cabida en los cuentos de la venezolana, la acción de unos personajes a través del espacio y del tiempo tiene poco sentido en el marco de una ciudad líquida.

1. Derretir la modernidad

La sociedad moderna ha sido identificada durante años con una cárcel rodeada de gruesos muros, vigilada desde su centro. La ciudad del control garantizaba la inmovilidad del individuo, dependiente del interés común. El panóptico de Bentham ha sido la matriz metafórica sobre la que se construye la ciudad moderna, y la crítica tradicional —pensemos en Althusser, Weber, etc— ha dado buena cuenta de ello. Su tarea ha sido la de procurar la emancipación del individuo, esclava de la sociedad.

Pero las cosas han cambiado. Antonio Negri, entre otros, ha anunciado el fin de esta forma de Modernidad opresora, fortificada sólidamente para coartar

el libre movimiento del individuo. Considera que los críticos de la Modernidad denuncian un modelo que ya no existe. Se están diluyendo los gruesos muros que rodeaban lo que fue una sociedad carcelaria y panóptica. Las fronteras se vuelven difusas. Estructuras como el Estado-nación impiden el actual flujo de capital, que ya no puede ejercer su poder dentro de los límites espaciales. Se crea así un espacio universal fuera del cual no existe nada. Negri llama Imperio a este espacio sin límites, una suerte de paradoja geográfica: un espacio infinito, un espacio sin espacios, es decir, un no-lugar que se extiende a través de redes como una nueva Ecumene a la que es imposible oponerle un espacio exterior.

Sin embargo, esta nueva etapa no debe presuponer el fin de la Modernidad. Muy al contrario, la Modernidad sigue su curso, adaptándose a las nuevas circunstancias. Bauman (2002) opone lo que llama Modernidad sólida, es decir, aquella que fue objeto de estudio de la crítica tradicional, a la actual Modernidad líquida. El estado actual de la Modernidad es la licuefacción de las categorías sólidas sobre las que se cimentaba la Modernidad anterior. Bauman observa en la fluidez de los líquidos la “metáfora regente de la etapa actual de la era moderna” (Bauman, 2002: 8). Los líquidos, a diferencia de los sólidos, no tienen una dimensión espacial determinada. El espacio no supone un obstáculo para los líquidos, del mismo modo que las fronteras nacionales, antiguos diques que contenían las diferentes sociedades, hoy ya no pueden detener el fluido movimiento del capital. El poder de la mercancía, al igual que un líquido, trata de ocupar todo el espacio disponible. No podemos, sin embargo, considerar la Modernidad líquida como una etapa más flexible que su predecesora. Muy al contrario, la adaptación a un medio líquido requiere más esfuerzo que moverse en un medio sólido. Los sólidos no presentan resistencia, no cambian, no tienen movimiento. Al surfista posmoderno le resulta más difícil mantenerse en pie que a un patinador, pues éste no debe luchar contra el fluir autónomo de las olas.

2. Individualidad. Un perchero de roles

Si hemos visto como en la Modernidad sólida primaba la categoría social sobre la libertad individual, y la labor de la crítica era la emancipación del individuo respecto del control social, ahora, en la Modernidad líquida es la sociedad la que debe defenderse para no quedar definitivamente fragmentada. Se había soñado tanto tiempo con una verdadera libertad individual, que, una vez patente su victoria, la sociedad se ha convertido en un simple conjunto de individualidades, donde el todo no es más que la suma de las partes, como intentar construir un puzzle cuyas piezas ni encajan ni conforman un dibujo. Ya no existen cimientos sólidos donde construir una colectividad. En un medio de fluidez total, cada individuo representa su propia norma de vida. No hay un telos social que guíe sus pasos, con lo que el hombre se siente trágicamente responsable de su individualidad. Hemos pasado de una sociedad compuesta por un pelotón militar que corre al ritmo impuesto por su superior, a una sociedad de naufragos a la deriva. Aunque pueden coincidir en la inmensidad del mar, saben que están solos, abandonados a sus propios medios.

Si las distopías de Orwell y Huxley era ficciones futuristas donde confluían todos los miedos que acechaban a una sociedad centralizada y

panóptica, hoy sería la figura de Robinson Crusoe el último extremo de la individualidad posmoderna perdido en un lugar dislocado, perdido en el mapa¹. La fábrica fordista, que había sido el molde sobre el que se construía la sociedad moderna, ha sido abandonada. Los obreros se han ido, la fábrica ha cerrado. El capital prefiere desprenderse del lastre espacial que supone una industria, un obrero, un producto material. Prefieren vender su imagen, su marca. Por eso las mayores multinacionales han trasladado sus empresas a países subdesarrollados como Indonesia. Nike no fabrica una sola zapatilla en Norteamérica, sólo las promociona y las vende (Klein, 2001: 240). La Modernidad ya no es comparable a una fábrica, sino a un supermercado. Es más, podemos decir que es una cadena de supermercados, una multinacional ubicua, volátil, que se desliza entre todos los mercados del planeta. Bauman cita a Foucault, definiendo la ciudad del consumo como “un pedazo de espacio flotante, un lugar sin lugar, que existe por sí mismo y está entregado a la infinitud del mar” (Bauman, 2002:107).

En Stefanía Mosca el tema del naufragio es bastante recurrente. Leemos en la trilogía de cuentos titulada *Tres naufragios* (Mosca, 1993)² un fragmento donde habla de los naufragos como de “peces clandestinos”: “Iniciando el camino de naufragos. Animales presos en los restos flotantes de naves olvidadas. En su desgracia son como huérfanos. Nunca llegarían a ser hombres nuevamente” (Mosca, 1993: 75).

El naufrago acaba siendo “ahogado por el agua, ahogado, no asfixiado, no falto de aire, sino lleno de agua, muerto de aguazón por dentro” (Mosca, 1993: 75). Es un individuo solitario, anegado por aquello que le separa de los demás.

En la individualidad del hombre posmoderno intuimos el abandono de los espacios públicos. Sin que sirva de precedente, debemos concederle un poco de razón a Margaret Thatcher cuando afirma que la sociedad ha muerto (Bauman, 2002: 70). Al menos ha dejado de existir como ente cohesionador. Lo que hoy llamamos sociedad no es más que la reunión de los individuos en tanto que individuos, nunca como miembros de un todo que tenga valor por sí mismo. Lo que llamamos sociedad es un conjunto de personas que coinciden en los templos del consumo para ejercer su “derecho” a comprar, pero cuya reunión no conforma un ser social superior, sino, a lo sumo, una aglomeración. Se destruye lo colectivo, y se impone una nueva sociabilidad masiva, una sociedad insociable.

Paralelamente, las antiguas categorías de público y privado se desplazan en pro de esta última. Lo público se ha convertido en una morbosa exhibición de intimidades. De los políticos sólo interesa cómo gestionan sus respectivas vidas privadas... El espacio público, del que antes formaba parte el individuo, se ha transformado en una plataforma donde explicita sus intimidades. Los

¹ Véase Watt (1999: 153-206).

² En adelante, debe entenderse que todos los cuentos de Stefanía Mosca a los que se haga referencia pertenecen a este libro.

espectadores buscan ejemplo en sus confesiones e imitan sus actitudes, porque se sienten reconfortados. Saben, al menos, que hay muchos seres tan solos como él. Y esto es lo que le pasa a la protagonista del cuento *Club Méditerranée*. En un complejo turístico, siente vergüenza de mostrar su cuerpo, porque se siente incómoda rodeada de chicas jóvenes y esbeltas. Ve que otra mujer, más mayor que ella, se despoja de su ropa y se mete en el agua. La protagonista ve en esta falta de pudor un ejemplo a seguir, y acaba también por desnudarse. El individuo desarraigado, existencialmente solo, gestiona su vida mirando de reojo los trapos sucios ajenos. En la Modernidad líquida, lo público es un enorme *talk-show* o programa de testimonios al que todos atienden para sentirse de algún modo conectados a sus conciudadanos. Paralelamente, la política hoy ha dejado de regirse por el liderazgo; hoy el político es un asesor, un consejero. Ahora su misión es saber seducir. Lo que antes llamábamos Política —con mayúsculas— hoy no puede llamarse más que marketing. Las políticas de la seducción cobran mucho sentido en esta época.

En el cuento *La chica cosmo* vemos como las revistas del estilo de *Cosmopolitan* acaban siendo las asesoras de la mujer en su proceso de construcción individual. Su mensaje es simple: en una sociedad de apariencias el poder reside en la tensión existente entre lo que se muestra y lo que se esconde. *Cosmopolitan* es “la biblia de las chicas cosmo, la guía fundamental, el aprendizaje, el abc de la existencia femenina, sus tormentos, su higiene personal, sus ropas, sus divorcios, sus opciones de vida,” (Mosca, 1993: 59).

Este proceso de perfeccionamiento personales es, como dice Mosca, un “camino fantasmal hacia ti” (Mosca, 1993: 55), es decir, una construcción de la individualidad llena de fantasmas, de máscaras, de espejismos. “La chica cosmo ama su cuerpo, lo cura, lo corrige y lo ofrece a sus amantes [...] siempre bien perfecta, y además y sobre todo, sensual” (Mosca, 1993: 57).

Según Bauman (2002:72), Jane Fonda hace de asesora en su video de aeróbic. La actriz es uno de esos ejemplos a seguir, como las chicas de las páginas centrales de la revista *Cosmopolitan*. Por eso podemos equiparar la función que cumplen los famosos con la que cumplen los políticos, dos categorías que se justifican a sí mismas como modelos de comportamiento para un público huérfano de referentes. El video demuestra la total desubjetivación del individuo que fluye buscando anclajes en una Modernidad diluida. El cuerpo se despoja de su anterior máscara, la ropa. Ha expuesto el cuerpo —la intimidad— a los ojos de los demás, siguiendo el flujo moderno que va de lo privado a lo público. Pero este cuerpo desenmascarado se ha convertido a su vez en otra máscara, en la que debemos encajar para lograr cierto sentimiento de pertenencia. Lo importante es estar preparados para poder cambiar el ejemplo a seguir, para poder despojarse de un molde y encajarse en otro rápidamente, como si la subjetividad individual fuera un “perchero” (Bauman, 2002: 44) donde colgar roles. El disciplinamiento del cuerpo, las dietas, el aeróbic... suponen una manipulación de la materia corporal, de aquello visible por los demás, aquello con lo que interactuamos. El cuerpo también se derrite, se licua. La piel, esa frontera que nos separa del resto del mundo, puede ser tan maleable y efímera como el agua. Como leemos en otro cuento titulado *Una*

cara sin nadie: “no tengo alternativa, soy yo, esa cara sin nadie lleva mi nombre” (Mosca, 1993:13).

3. Falsas elecciones. Tántalo perdido en un buffet

En el título del cuento *Tiempo libre* late la ironía que supone para el hombre que se siente libre ser el esclavo del tiempo y de las máscaras sociales. De lo que se trata es de que el individuo piense que en todo momento está ejerciendo activamente su libertad de elección. Según los situacionistas, involucrar a los ciudadanos en pequeñas decisiones banales hace que se agoten aquí sus ganas de implicarse. Votando mediante un sms la expulsión de un participante de un reality show, el individuo se siente libre, responsable, capaz de decidir. Para aclarar esta idea, Bauman (2002: 22) diferencia entre libertad objetiva y subjetiva, siguiendo el mismo razonamiento que lleva a Debord a hablar de falsas elecciones. El individuo se convierte en un Tántalo insatisfecho, tratando de comer los alimentos que se vuelven invisibles ante sus ojos. Ante el buffet de las falsas elecciones, el individuo nunca estará satisfecho. El placer último nunca tiene sentido en tanto que siempre se va a ver aplazado para el consumidor de últimas novedades.

Asistimos al triunfo de una Modernidad vacía, banal, sin más sentido que la reproducción de las condiciones que perpetúan su existencia y continuo fluir. El medio se convierte en un fin en sí mismo, la existencia de la Modernidad es el único objetivo de la Modernidad. El ansia de acabar con el espacio, de abarcarlo todo en un instante, hace del tiempo el valor a perseguir por el individuo. El tiempo es oro, su control significa más producción. A menos tiempo, más espacio. El tiempo líquido tiende a minimizarse hasta el extremo, tiende a su desaparición. Lo instantáneo no es más que la ausencia de tiempo, su suspensión. Si la Modernidad sólida pretendía el control del espacio, ahora el espacio no importa, el mundo ahora es virtual, no territorial. Prueba de ello es que Bill Gates no quiere producir nada que dure demasiado, y sus empleados saben que no acabarán sus carreras en laborales en la empresa. El planteamiento de Gates difiere en mucho del apego por lo espacial, sólido y duradero que caracterizó el capitalismo de la época de Rockefeller.

Lo que importa ahora es el tiempo, su control, su maleabilidad, en definitiva, su nueva y productiva liquidez. En el anuncio radiofónico de una conexión a Internet podemos escuchar: “Auna te da el año más veloz de tu vida”. Auna no vende líneas telefónicas: Auna vende el tiempo. El tiempo se ha vuelto tan maleable que podemos partirlo y venderlo al por menor. La Modernidad líquida se mueve rápido. Es más, se mueve continuamente. La Modernidad líquida se caracteriza por su permanente dinamismo, por su repetición y redundancia. Todo fluye, nada permanece. El cuento *El monopolio de la moda* (Britto García, 1996: 674-676), es un claro ejemplo de cómo el espectáculo hace girar la rueda de las pseudo-novedades. El consumidor se ve en la necesidad de cubrir estas necesidades que los medios publicitarios se encargan de crearle. Un cliente va a comprar un televisor, cuando se da cuenta de que su corbata acaba de pasar de moda, por lo que debe comprar el modelo de las dos del mediodía. El coche también debe cambiarlo, porque es el modelo

de ayer, al igual que su teléfono. Llama la atención la sumisión por completo del consumidor enajenado a las directrices de la moda entendida como un absoluto indiscutible.

4. El mendigo. Náufrago en la ciudad vacía

Dice Jesús Martín-Barbero que se concibe el pueblo como lo esencial, lo auténtico, lo elemental y la "ciudad como lo sofisticado, lo fabricado, lo industrial, lo imbricado, lo artificioso, lo falaz"³. En Mosca vemos claramente este conflicto entre lo esencial, la naturaleza, y lo artificial, es decir, lo banal. Ya el primer relato, *Iguana* empieza con la siguiente frase: "El sino trágico de esta enorme banalidad que ha sustituido a la naturaleza, se me antoja indeterminable" (Mosca, 1993: 9). En la ciudad la apariencia supera a la realidad y la reemplaza. Esta contraposición que se esboza en el primer cuento, toma forma en otro titulado *Seres extintos*: "por una parte el viento fresco de la naturaleza, y por otra el tubo de escape, el aire contaminado de la ciudad o el aire acondicionado. "Toso. No tengo más alternativa, cierro la ventana, gradúo mi aire acondicionado" (Mosca, 1993: 104).

Koolhaas llama Ciudad Genérica a este espacio urbano sin identidad. Siguiendo el curso marcado por esta Modernidad insustancial, dentro de un tiempo no se podrá distinguir una ciudad de otra. Por ello la ciudad debe reinventarse. A lo genérico se lo recubre de un áurea de singularidad, como una máscara consumible que le da una nueva imagen remodelada, banal. La ciudad es todo lo que recuerda aquello que solía ser la ciudad, una copia de la idea platónica que se tiene de la ciudad. En esta perpetua búsqueda de rasgos históricos, la ciudad no ha conseguido otra cosa que convertirse en algo que a veces ni se parece a lo que en realidad fue. En *Cuento infantil*, encontramos otro tópico en la narrativa de Mosca que ilustra este proceso: la Navidad. La protagonista se pregunta por qué en las representaciones e imágenes navideñas siempre hay nieve, si en Venezuela hace calor. Por eso en *Postal de Navidad* leemos que este periodo es una "alucinación colectiva" (Mosca, 1993:33). En efecto, la Navidad aparece como una de las diversas máscaras con las que la ciudad se disfraza y se transforma en su propio remake merced a un proceso ilusorio de maquillaje urbano.

El personaje del náufrago guarda una estrecha relación con el mendigo retratado por Mosca en otro de sus cuentos titulado *Mendigo* (Mosca, 1993:23-26). Otro mito de la individualidad posmoderna, a la deriva en el espacio público que lo separa de los demás. Al igual que el náufrago, el mendigo nada a la deriva en el contexto líquido de la ciudad, sin anclajes, agarrado a los restos del naufragio moderno. Los dos personajes ocupan un no-lugar, un espacio vacío.

Koolhaas compara la Ciudad Genérica con un aeropuerto, un lugar de paso, preparado para la movilidad fluvial de los individuos. La ciudad, como el aeropuerto, es un espacio destinado a la distribución de personas, carente de rasgos identificativos. Hemos sustituido el modelo panóptico por la Ciudad

³ Véase Martín-Barbero (2003).

Genérica, más parecida a un aeropuerto o a un hotel que a una cárcel o a una industria. En la ciudad hay gente lista para circular. Este individuo en tránsito es equiparable al personaje que aparece en el cuento *Un fugitivo*, un hombre se viste —se transforma— para salir rápidamente en “busca [de] un destino en la calle” (Mosca, 1993: 45). Estar de paso es la única esencia perenne en el ciudadano posmoderno. Para Marc Augé, el aeropuerto, al igual que el hotel y la autopista, debe ser considerado como un no-lugar, puesto que carece de identidad. Si, como dice Koolhaas, la ciudad cada vez se parece más a un aeropuerto, debemos inferir que la ciudad es un no-lugar en la inmensidad de un mundo líquido.

El mendigo deambula en este no-lugar. “Aunque me quede quieto, sigo moviéndome”, dice él, “por muchos espacios diferentes, diversos sitios, y por lo tanto me hallo en un continuo desplazamiento. Sólo los domingos salgo. Hay quietud afuera” (Mosca, 1993: 25). Los domingos son un día de tranquilidad. La gente está en sus casas, no necesita ir a ningún sitio. El resto de la semana, el mendigo es un obstáculo en medio de las vías de paso. Estorba, porque es el único que no está de paso. Él vive en la calle, ocupa las calles ideadas para ser lugares de tránsito y no de permanencia. Dice Debord que la dictadura del automóvil se ha impuesto merced a la proliferación y dominio geográfico de la autopista. La autopista es el lugar de paso por excelencia. Un mendigo en la autopista es una subversión urbanística. El mendigo trata de recuperar las calles, de hacerlas suyas de nuevo. El espacio público, hoy vacío, se ha visto reducido a espacios de tránsito. Pero el mendigo no transita las calles, permanece en ellas y con ello obstaculiza el fluido devenir del tráfico de individuos. Dice él: “Cercano a la autopista es un sitio bueno donde vivir. Allí hay muy pocas personas, y sólo carros de día” (Mosca, 1993: 24).

Además, a parte de ocupar vías dedicadas al tránsito, también ocupa espacios vacíos. Bauman (2002: 109) caracteriza entre los lugares públicos no-civiles a la plaza vacía como un lugar amplio, sin bancos, poco acogedor, para que la gente circule, pero no se quede. Citando a Levi-Strauss, entiende que se trata de un espacio antropeómico, que vomita a los individuos de su interior, en oposición a los espacios antropófagos, los templos del consumo. El mendigo duerme en la plaza que sus conciudadanos han dejado vacía, y no consume, porque subsiste de las sobras de este mundo mercantil, y se siente feliz de poder fumar la colilla de puro que deja caer el escolta del Presidente. “Aquí fumo el mejor tabaco de América” (Mosca, 1993: 25), dice él.

Además el mendigo molesta, porque revela la verdadera esencia del individuo líquido. Giorgio Agamben cuenta como en Auschwitz los deportados no miraban a la cara a aquellos que se sabían predestinados a morir, porque estaban viendo la posibilidad de convertirse en uno de ellos. En la ciudad actual, el burgués y el mendigo están igual de solos, abandonados a su responsabilidad como individuos. La diferencia es que el burgués asume su rol individual, se adapta al dinámico fluir de las individualidades y teme al mendigo porque representa todo aquello que podría llegar a ser si no estuviera constantemente asumiendo nuevos roles. El mendigo asume su desarraigo, asume la fantasmagoría de los roles a asumir. No produce, no consume, no

acumula. Rechaza cualquier rol del que ser esclavo. Es un grumo antiestético que flota en una sociedad líquida. En él subyace una negación total de la civilidad:

No habrá más vida sino la carencia total. La libertad [...] de ser un aparte, un despojo. De no tener tarjeta de crédito [...] Cuando uno se harta de la gente, de sus tonterías, o de un policía que quiere llevárselo a uno, y que por su bien, a una de esas instituciones horribles [...] donde le dan a uno un plato de sopa, le limpian la ropa [...] Y duermes en un catre húmedo. ¿Qué más querías? La sociedad cumple con sus obligaciones. La industria de la publicidad lo repite: lo más importante es el hombre (Mosca, 1993: 24).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2000): *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos.
- AUGÉ, Marc (1993): *Los no-lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- BAUMAN, Zigmunt (2002): *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BRITTO GARCÍA, Luis (1996): "El Monopolio de la Moda", en Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de cultura económica, pp. 674-676.
- DEBORD, Guy (2003): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- KLEIN, Naomi (2001): *No logo. El poder de las marcas*. Barcelona, Paidós.
- KOOLHAAS, Rem (1995): *S, M, L, XL*, New York, The Monacelli Press.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2003): *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- MATTALÍA, Sonia (2003): *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet.
- MOSCA, Stefanía (1993): *Banales*, Caracas, Grijalbo.
- NEGRI, Antonio y Michael HARDT (2002): *Imperio*, Barcelona, Paidós.

INTERTEXTUALIDAD TERATOLÓGICA Y TRANSFORMACIÓN DEL CUERPO COLONIAL EN LA *BREVÍSIMA RELACIÓN DE LA DESTRUCCIÓN DE LAS INDIAS*

Javier Irigoyen-García
University of Pennsylvania

El objetivo de este trabajo será tratar de demostrar que, a través de la escritura de la *Brevísima relación de la destrucción de las indias*¹, el padre Bartolomé de las Casas percibe que hay una cierta gratuidad en el exceso de crueldad de los conquistadores que no acaba de ser explicable por la simple codicia de oro o de posesión de esclavos. Por el contrario, la voluntad de dominio colonial trasluce un deseo de transformación, de reescritura, de mimesis, en suma una voluntad textual. Esta ansiedad mimética se proyecta no sólo en una búsqueda de los conquistadores de América por verificar el imaginario siguiendo el modelo épico de los libros de caballerías (Leonard, 1992), sino sobre todo en un esfuerzo por conformar el mundo con el que se están enfrentando al mundo que esperaban hallar en su horizonte de expectativas. Dicho de otro modo, lo que se busca es transformar América en la tierra de monstruos prometida². Roger Bartra comenta la decepción de los colonizadores: “A pesar de toda la imaginaria medieval que los colonizadores de América traían en sus cabezas —pobladas de paraísos perdidos, sirenas, Amazonas, gigantes—, la realidad cotidiana de su convivencia con los hombres y las mujeres del Nuevo Mundo se iba imponiendo” (1992: 150). Beatriz Pastor (1988) analiza exhaustivamente los modelos literarios que Colón tenía en mente al llegar a América y cómo estos influyeron en sus primeras descripciones y en la formación de una tradición epistemológica posterior frente al Nuevo Mundo. Si resulta evidente la oscilación en Colón entre el deseo de “verificar” el imaginario en un primer momento y su desengaño tardío, este movimiento de decepción se prolonga durante un siglo a los conquistadores que le sucedieron, siempre posponiendo el horizonte geográfico en que estas maravillas serían encontradas. Pero si la colonización epistemológica responde al anhelo de verificación, la colonización militar responde a la ansiedad provocada por la

¹ Cito siempre por la edición de André Saint-Lu (Las Casas, 1982).

² La bibliografía sobre la influencia de los bestiarios y los libros de caballerías en las primeras crónicas de América es abundante. Véanse entre otros Gómez-Tabanera (1994), Pellicer (1991), Leonard (1992) o Adorno (1988).

distancia entre el imaginario y la realidad buscando una realización inmediata y radical del imaginario.

Las Casas, en la selección y condensación de sus propios escritos que realizó en 1552 para la redacción de la *Brevísima relación de la destrucción de las indias*, realza precisamente la posibilidad de intervención física sobre la población indígena y estetiza involuntariamente la tortura. La escritura de Las Casas intuye claramente este proceso de transformación y se deja contagiar por él: mientras describe la mansedumbre, buena predisposición y cualidades de los indios, consigna también una mutación en los mismos, un efectivo descenso a la barbarie y a la monstruosidad producto del encuentro violento con los conquistadores. Estas prácticas transformadoras son la costumbre de herrar a los esclavos en el rostro, la mutilación, la inducción a la idolatría y el canibalismo y el trabajo forzado.

Una de las prácticas más comunes de inscripción en el sujeto esclavizado es la costumbre de herrar a los esclavos en el rostro. Las Casas apenas lo menciona de pasada, quizá dando por supuesta la costumbre. Fray Toribio de Motolinía lo describe con más detalle en su *Historia de los indios de la Nueva España*, donde aclara que no sólo se les imprimía la S y el clavo convencionales, sino toda una serie de signos que delimitaban el propietario al que pertenecían: “y el hierro que andaba bien barato, dábanles por aquellos rostros tantos letreros demás del principal hierro del rey, tanto que toda la cara traían escrita, porque de cuantos era comprado o vendido llevaba letreros” (Motolinía, 1985: 122).

Pero la práctica de herrar el rostro todavía se inserta dentro de cierta “normatividad” de la acción colonial, como marca de introducción del cuerpo indígena en el sistema de propiedad europeo. La mutilación, en cambio, es un acto antieconómico, ya que inutiliza al cuerpo castigado para el trabajo manual, y por lo tanto sólo puede tener un sentido representacional. Su posible finalidad aparece de manera explícita en la primera mención en el texto: “Otros, y todos los que querían tomar a vida, cortábanles ambas manos y dellas llevaban colgando, y decíanles: «Andad con cartas», conviene a saber, llevad las nuevas a las gentes que estaban huidas por los montes” (Las Casas, 1982: 77). La expresión, cuyo significado Las Casas se detiene a explicar, señala cómo el cuerpo indígena era utilizado por los españoles como medio de comunicación. Es uno de los episodios macabros que más abundan en el texto. Citaré simplemente uno de ellos, sumamente descriptivo, hacia el final del tratado:

A mucho número de indios [...], hizo cortar el tirano mayor desde las narices con los labrios hasta la barba todas las caras, dejándolas rasas. Y así, con aquella lástima y dolor y amargura, corriendo sangre, los enviaron a que llevasen las nuevas de las obras y milagros que hacían aquellos predicadores de la sancta fe católica bautizados (1982: 151).

El impacto de este tipo de escenas en el público europeo quedaría más tarde reflejado en el grabado que Teodoro de Bry incluye en su sexta parte de *América*, donde el sufrimiento es ya claramente el de seres deformes y monstruosos, y donde la denuncia de los horrores cometidos por los españoles se diluye en la repulsión y en la completa falta de identificación con el sujeto

sufriente. Los lectores no pueden dejar de reconocer en estos seres resultantes uno de los tipos de monstruos incluidos desde antiguo en las teratologías. Así, Mandeville menciona a los seres que, teniendo cabeza, carecen de ojos, nariz o labios: “Et en une autre ylle y a gens qui ont la face toute plate et toute onyue (unie) senz yex, nes et senz bouche, fors ii petits trous rons en lieu des yeux et une bouche plate senz lèvres” (Kappler, 1999: 121). La *Chronica mundi* (1493), de Schedel Hartmann, ofrece una ilustración de un ser sin nariz ni labios. Por otro lado, la crítica, desde una perspectiva humanística moderna, suele dar por sentado que la tortura es un acto que provoca inmediatamente la conmiseración del lector. Sin embargo, como señala José Rabasa (1993: 102), “the mutilation of the bodies of the vanquished was hardly an act of barbarism —rather an acceptable and civilized practice in the sixteenth century”. Sin aceptar por ello que la tortura pública constituyera nunca un acto normalizado, no hay que perder de vista hasta qué punto suponía en el Renacimiento un acto cotidiano, asumido, y, en muchos aspectos, una de las formas del espectáculo urbano, como analiza en detalle Agustín Redondo (1990: 186).

Otra manifestación del poder ejemplificada en la *Brevísima* es la capacidad de compeler al Otro a ajustarse a aquellos patrones de conducta que se esperaban de él. El primero de los casos se trata de la distribución de ídolos a pueblos previamente evangelizados:

Y el capitán de los dichos treinta españoles llama a un señor de la tierra por donde entraban, y dícele que tomase de aquellas cargas de ídolos y los repartiase por toda su tierra, vendiendo cada ídolo por un indio o india para hacello esclavo, amenazándolo que si no lo hacía, que le había de hacer guerra (Las Casas, 1982: 126).

El segundo de los casos, todavía más cargado de implicaciones culturales, es el canibalismo inducido:

cuando [Jorge de Alvarado] iba a hacer guerra [...] llevaba de los ya sojuzgados indios cuantos podía que hiciesen guerra a los otros; y como no les daba de comer a diez y a veinte mil hombres que llevaba, consentiales que comiesen a los indios que tomasen. Y así había en su real solenísima carnicería de carne humana, donde en su presencia se mataban los niños y se asaban, y mataban el hombre por solas las manos y los pies, que tenían por los mejores bocados (Las Casas, 1982: 115).

En este episodio, que obtendrá resonancia en la edición de Theodoro de Bry, puede comprobarse hasta qué punto, como afirma Carlos A. Jáuregui (2000: 10), “El canibalismo no fue sólo un dispositivo generador de alteridad, sino también de reconocimiento”.

Pero la escena más evidentemente mediada por la tradición teratológica se produce cuando Las Casas se detiene a observar los estragos físicos provocados por las largas jornadas de trabajo de los pescadores de perlas:

Porque vivir los hombres debajo del agua sin resuello es imposible mucho tiempo, señaladamente que la frialdad continua del agua los penetra, y así todos comúnmente mueren de echar sangre por la boca, por el apretamiento del pecho que hacen por causa de estar tanto tiempo y tan continuo sin resuello, y de cámaras que causa la frialdad. Conviértense los cabellos, siendo ellos de su natura negros, quemados como pelo de hombres marinos, y sádeles por las espaldas salitres, que no parecen sino monstruos en naturaleza de hombres, o de otra especie [...] Y valía

cada uno cincuenta o cient castellanos, y los vendían públicamente [...] *porque los lucayos eran grandes nadadores* (Las Casas, 1982: 141)³.

El antecedente cultural europeo es bien conocido: se trata del Peje Nicolao, leyenda de origen mediterráneo acerca de la existencia de un hombre marino. A lo largo del Renacimiento son abundantes sus reapariciones tanto en tratados teratológicos como en relaciones de sucesos populares y pliegos sueltos (Caro Baroja, 1984; Del Río Parra, 2003: 160). En 1540 se había publicado la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, miscelánea que tendría amplia difusión tanto en Europa como en América (Leonard, 1992). El capítulo XXIII del libro primero ostenta el siguiente encabezamiento: “Del admirable nadar de un hombre, de do parece que tuvo origen la fábula, que el pueblo cuenta, del pece Nicolao. Tráense algunas historias de grandes nadadores, y cómo solía, en tiempo antiguo, ser estimada esta habilidad”, y termina precisamente con la referencia a los mismos pescadores de perlas de los que habla Las Casas:

El abilidad de se hundir y andar debaxo del agua cosa es maravillosa, lo que hazen algunos hombres en las Indias Occidentales, donde se sacan las perlas: dízese que andan debaxo, en lo hondo, tanto espacio de tiempo, que parece cosa impossible. Los antiguos llamavan a estos, *urinadores*, y agora se llaman *buzanos* (Mexía, 1989: 372).

El capítulo siguiente, trata “De los tritones y nereydas, que llaman hombres marinos; si es verdad que los hay”. Tras enumerar los abundantes testimonios sobre avistamientos de “hombres marinos” a lo largo de la geografía y de la Historia, Mexía acaba concluyendo que “De manera que cosa que tantos la escriven y el pueblo la tiene por cierta, no ay por qué se dexede creer” (1989: 177). No es de extrañar por tanto, que Las Casas establezca inmediatamente la comparación, utilice el mismo término de “hombres marinos” y exclame que “no parecen sino monstruos en naturaleza de hombres, o de otra especie”. Al concentrarse en la descripción de la repugnancia física que provocan los pescadores de perlas de la Española, Las Casas se inserta a sí mismo en la tradición de misceláneas que, bajo un sesgo humanístico y tratando de cribar la tradición teratológica medieval, otorga mayor estatus de “realidad” a ciertas concepciones monstruosas del Otro⁴. Es cierto que Las Casas conoce y expone

³ Las cursivas de la cita son mías. El tema obviamente preocupaba a Las Casas, como demuestra la “Información tocante a la pesquera de las perlas en la ciudad del Río de la Hacha”, citada por Lewis Hanke en su introducción a la *Historia* (Las Casas, 1986: I, xxviii, n. 32), o la “Carta al Consejo de Indias”, de 1565 (Las Casas, 1995: XIII, 365), donde solicita que se prohíba la pesquería de perlas. El tema se menciona en varios pasajes de la *Historia de las Indias*, pero la descripción impresionista, casi idéntica a la de la *Brevísima*, de los estragos en los indios se encuentra significativamente en el antepenúltimo capítulo (Las Casas, 1986: III, 402-405) del tercer libro. Llama la atención, a pesar de la insistencia en compararlos con monstruos o seres de otras especie, el trueque del término “hombres marinos” por el más neutral “lobos marinos”: “Y allende la frialdad del agua que los corrompe, mueren comúnmente de echar sangre por la boca y de cámaras de sangre por el apretamiento del pecho, por causa de estar cuasi la mitad de la vida sin resuello. Conviértenseles los cabellos, siendo ellos de su naturaleza negros, quemados como pelos de lobos marinos, y sádeles por las espaldas salitre, que parecen otra especie de hombres o de monstruos” (Las Casas, 1986: III, 404).

⁴ Lina Rodríguez Cacho (1991: 170) aborda la coincidencia temporal en la publicación de misceláneas y crónicas de Indias desde mediados del siglo XVI, así como los motivos que se transvasan de unas a otras.

la causa material para la deformidad de los pescadores de perlas y su maravillosa “abilidad para se hundir y andar debaxo del agua”, que no es otra que el trabajo forzado:

La tiranía que los españoles ejercitan contra los indios en el sacar o pescar de las perlas es una de las crueles y condenadas cosas que pueden ser en este mundo. No hay vida infernal y desesperada en este siglo que se le pueda comparar [...] Métenlos en la mar en cuatro o cinco brazas de hondo desde la mañana hasta que se pone el sol [...] Salen con unas redecillas llenas dellas a lo alto a resollar, donde está un verdugo español en una canoa o barquillo, y si se tardan en descansar les da de puñadas y por los cabellos los echa al agua para que tornen a pescar (Las Casas, 1982: 140).

Sin embargo, el modo de producción esclavista será precisamente el primer elemento del que se prescindirá en los recuentos posteriores y pasará desapercibido frente a la comparación monstruosa que Las Casas ya ha establecido claramente, aportando la evidencia de que los “hombres marinos”, una leyenda tradicional europea cuya veracidad ya estaba siendo puesta en duda en el Renacimiento⁵, efectivamente existen. La inserción del texto de Las Casas en la tradición de misceláneas aparece clara con la explicación final que él ofrece cuando dice que “no parecen sino monstruos en naturaleza de hombres, o de otra especie”. Mexía se había basado en las autoridades clásicas para explicar el fenómeno:

Los astrólogos dizen que esto es por influencia de las estrellas en el nascimiento de los hombres, y que los que tuvieran el signo de Picis por acedente serán muy grandes nadadores. Los naturales philosophos afirman que el hombre que tuviere muy pequeño el baço será muy ligero y muy ábil para nadar (Mexía, 1989: 372).

Las Casas evoca uno de los debates recurrentes en la época a raíz del descubrimiento de América: el de la unidad o no del género humano. Aunque él mismo, en su disputa con Sepúlveda, se había posicionado a favor de la unidad de la raza humana, la fascinación por la deformidad de los pescadores de perlas traiciona momentáneamente su propósito reivindicativo, convirtiendo la escena en un espectáculo visual que entra en conflicto con su posición ideológica explícita. No es casual este vínculo entre dilucidar qué son los “hombres marinos” y el debate sobre la unidad del género humano, como demuestra la versión del *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada. Hacia el final del Tratado Primero, Torquemada aborda el tema de los tritones y los “hombres marinos”, glosando en gran medida a Mexía. Pero en los ejemplos que aducen los protagonistas del diálogo llama la atención la desaparición de la referencia a los pescadores de perlas de las Indias Occidentales. En su lugar, Torquemada aporta el dato de un hombre

que le trajeron de la provincia Mauritania, que tenía el gesto como hombre algo viejo, la barba y el cabello crespo y espeluzado, el color casi azul, todos los miembros

⁵ Rosa Pellicer (1991: 148-150) comenta en detalle la posición escéptica de los escritores de misceláneas, relatos de viaje y crónicas de Indias al enfrentarse a este tipo de seres maravillosos, de los que todos hablan aunque todos confiesan no haberlos visto nunca, pero que consignan sin embargo por mor de la curiosidad del dato, y analiza otros casos de avistamientos de tritones y hombres marinos en territorio americano, como la *Década del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería, *El Paraíso en el Nuevo Mundo* de León Pinelo o en la *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*.

eran de hombre, aunque era de muy mayor estatura; solamente se diferenciaba en tener unas pequeñas alas, con que parecía hender el agua cuando nadaba (Torquemada, 1982: 175).

La introducción del detalle de las “pequeñas alas”, al tiempo que se afirma que “todos los miembros eran de hombre” aporta el rasgo de diferenciación necesario para adscribirlo a la categoría de las *similitude homines*. Y a continuación, justo en este momento del diálogo en que se debate la existencia o no de hombres marinos, otro de los participantes traza claramente la diferencia entre el “hombre marino” y el “hombre racional”: “Y si en la semejanza y en las facciones tienen un mismo parecer el hombre marino y el hombre racional, basta que se diferencien en solo la razón, que es lo que más puede diferenciarlos” (Torquemada, 1982: 178). Es decir, basta la asignación de un sólo rasgo fisiológico diferenciador para descartar a los seres humanos de la categoría “hombre racional”. Y Las Casas, a pesar de las críticas a la conquista, está ayudando a perpetuar esta imagen y a erosionar su propio proyecto idealizador de América⁶.

El problema es que tanto en la monstruosidad del indio como en la monstruosidad del colonizador, subyace el mismo efecto estético de fascinación morbosa por la crueldad extrema. Que la monstruosidad del indio no sea natural sino provocada por la acción destructora del colonizador, no hace sino enfatizar el poder de agencia transformadora de este último. La posibilidad de convertir al indio en un artificio corporal grotesco, supone su reducción a mero *locus* de la enunciación colonial, de habitáculo receptor de la escritura y portador de un mensaje. Otra de las posibles lecturas culturales de la tortura para los lectores de la época, sería la corroboración imborrable del delito. Al fin y al cabo, la inversión de la causalidad es una de las prerrogativas del poder absoluto y de la justicia a su servicio. El aparato imperial es ante todo un distribuidor y organizador de cuerpos delictivos cuya culpabilización viene justificada precisamente por la marca de la punición. Las Casas puede repetir una y otra vez la arbitrariedad y la falta de justificación de estos castigos corporales, pero no puede negar ni dejar de re-presentar y hacer visible la presencia del signo imborrable que, al otro lado del Atlántico, ha clasificado a estos sujetos como

⁶ Leonard opina que, en oposición a la *Historias prodigiosas* de Pierre Bouaisteanu, Méxica, parece “Less preoccupied with the strange and abnormal than the *Historias prodigiosas*, it was an aggregation of curiosities of history, archaeology, and alleged science, anecdotal in character but bearing a stamp of authenticity” (Leonard, 1992: 121). Es precisamente ese sello de autenticidad el que ayuda a crear Las Casas.

culpables⁷.

Él mismo parece tomar conciencia de la capacidad hipnótica de ese elemento de fascinación, no sólo en la monstruosidad en la que han sido amoldados los indios, sino en la capacidad de crueldad extrema de los soldados españoles como materialización estética del poder absoluto. Ya desde las primeras palabras de la *Brevísima* se hallaba la mención de la capacidad “nubladora” que, en la Historia, ejercen unas maravillas sobre otras:

Todas las cosas que han acaecido en las Indias, desde su maravilloso descubrimiento y del principio que a ellas fueron los españoles para estar tiempo alguno, y después en el proceso adelante hasta los días de agora, han sido tan admirables y tan no creíbles de todo género a quien no las vido, que parece haber añublado y puesto silencio y bastantes a poner olvido a todas cuantas, por hazañas que fuesen, en los siglos pasados se vieron y oyeron en el mundo (Las Casas, 1982: 65).

Como señala Juan Gorostidi (2003: 245), “ya desde sus primeras líneas, lo que es, en esencia, una denuncia de enorme virulencia contra los desmanes de la conquista no puede sustraerse al tono de admiración [de las crónicas de Indias]”. La disparidad entre la intencionalidad reivindicativa de la *Brevísima* y al mismo tiempo la falta de control sobre la recepción es un tema común en la crítica de Las Casas. Para André Saint-Lu, en la introducción a su edición, “Al recargar las tintas del horror en la *Brevísima*, pretendía el autor inspirar a la vez compasión y repulsión; pero ni la conmiseración por las víctimas, ni tampoco la execración y el vituperio de los crímenes, implican de modo alguno el aborrecimiento de los culpables” (Las Casas, 1982: 53). Compasión y repulsión van pues de la mano en el texto, pero no necesariamente adjudicables a unos y otros: ambos sentimientos pueden ser evocados a propósito del mismo sujeto indígena. Si las torturas y vejaciones sobre los cuerpos indígenas inspiran compasión en un primer momento, la descripción detallada de los efectos de las torturas convierte a los cuerpos sufrientes en repulsivos para sus receptores. El propio Las Casas es en cierta medida consciente de este efecto. Justo después de haber descrito el canibalismo forzoso al que son inducidos los indios que acompañaban a Alvarado, Las Casas advierte: “Y es verdad que si hobiese de decir en particular sus crueldades, hiciese un gran libro que al mundo espantase” (Las Casas, 1982: 116). Al apelar al espanto como categoría estética, ese hipotético libro que en gran medida ya constituye la *Brevísima*,

⁷ José Rabasa es probablemente uno de los pocos críticos que reconoce el estatus estético del sufrimiento en la *Brevísima* y en sus posteriores traducciones: “however graphic their descriptions might be, neither De Bry nor Las Casas conveys the materiality of pain. Their representation of violence retains an aestheticized form that may be reterritorialized in an epic rendition” (1993: 100). Las Casas inaugura así el lenguaje del sufrimiento del sujeto colonizado y sienta un precedente representacional que podrá ser usado con otros fines políticos en los posteriores poemas épicos de la Conquista. Como alternativa, Restrepo (2000: 261) afirma que “Al presentar al indígena bajo estas formas reconocibles de la alteridad, se establece la distancia que permite al lector ‘disfrutar’ la destrucción del indígena y alinearse con el español glorificado por la narración”. Rabasa, si bien insiste en que “Las Casas’s Amerindian «noble savage», as depicted in the *Brevísima* (as well as in the illustrations of De Bry) remains within the colonial system of representation” (1993: 111, n. 9), considera que será más tarde, con la escritura de la *Apologetica* y el abandono de la estética de la violencia, cuando Las Casas conseguirá superar la limitación del binarismo colonial y ofrecer un análisis propio de los fenómenos culturales indígenas.

relegaría la finalidad política y se alinearía con el género de sucesos y maravillas.

Por otro lado, la degradación física —deformidad corporal— y moral —canibalismo, idolatría— constituyen figuras presentes en los distintos géneros discursivos de la época —misceláneas, libros de caballerías, relatos de viaje— y se inscriben en un proyecto de “reescritura” por parte de los conquistadores, proceso en el que es importante reconocer la intertextualidad y los marcos genéricos de su actuación. La mutilación y la obligación forzosa a comportarse como caníbales responden a la ansiedad provocada por la falta de adecuación entre el horizonte de expectativas que los europeos llevaron consigo y la realidad con la que se encontraron. Esa violencia que va más allá de la codicia cumple precisamente el propósito de hacer que los indios comiencen a parecerse a las descripciones que los españoles se habían hecho de ellos antes de verlos siquiera, y por lo tanto a la creación de una realidad que justifique plenamente la conquista. De ahí la impresión fantasmática, casi borgiana, de la relación de Las Casas, quien, si por un lado trata de refutar las descripciones imaginarias de los indios, por el otro no puede dejar de observar que esa distancia entre el imaginario y la realidad va reduciéndose a medida que los conquistadores avanzan en su proyecto de convertir al indio en aquello que imaginaron que era, y que los procedimientos representacionales con los que cuenta son al fin y al cabo los mismos que subyacen a la acción colonial. Como tampoco puede dejar de observar que su propio texto, el que precisamente iba a desvelar la naturaleza civilizada de los indios, abunda cada vez más en el tipo de descripciones grotescas que se pretendían exorcizar. La fascinación subyacente revela la existencia de un deseo del poder por difundir la amplitud de su práctica. Una práctica que, esto es cierto, no puede hacerse explícita dentro de su propio discurso oficial, sino a través de los detractores como Las Casas que sirvan de difusores del universal poder transformador del imperio.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Rolena (1988): “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, pp. 55-68.
- BARTRA, Roger (1992): *El salvaje en el espejo*, México DF, UNAM.
- CARO BAROJA, Julio (1984): “El ‘Pesce Cola’ o el ‘Peje Nicolao’”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 39, pp. 7-16.
- DEL RÍO PARRA, María (2003): *Una era de monstruos: Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid, Iberoamericana.
- GÓMEZ-TABANERA, José M. (1994): “Bestiario y paraíso en los viajes colombinos: el legado del folklore medieval europeo a la historiografía americana”, en *Actas Irvine-92 III: Encuentros y desencuentros de culturas desde la Edad Media al siglo XVIII*, ed. Juan Villegas, Irvine, University of California, pp. 68-78.

- GOROSTIDI, Juan (2003): "Imágenes del Viejo Mundo en el Nuevo", en *Loca ficticia: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. I. Areyano Ayuso, Madrid, Iberoamericana, pp. 245-262.
- JÁUREGUI, Carlos A. (2000): "Saturno Caníbal: Fronteras, reflejos y paradojas en la narrativa sobre el antropófago", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 51, pp. 9-39.
- KAPPLER, Claude-Claire (1999): *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot.
- LAS CASAS, Bartolomé de (1982): *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. André Saint-Lu, Madrid, Cátedra.
- , (1986): *Historia de las Indias*, ed. A. Millares Carlo, 3 volúmenes, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- , (1995): *Obras completas, XIII: Cartas y memoriales*, ed. P. Castañeda, Madrid, Alianza.
- LEONARD, Irving A. (1992): *Books of the Brave*, Berkeley, University of California Press.
- MEXÍA, Pedro (1989): *Silva de varia lección*, ed. A. Castro, 2 volúmenes, Madrid, Cátedra.
- MOTOLINÍA, Fray Toribio de (1985): *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid, Castalia.
- PASTOR, Beatriz (1988): *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover, Ediciones del Norte.
- PELLICER, Rosa (1991): "La 'Maravilla' de las Indias", *Edad de Oro*, 10, pp. 141-154.
- RABASA, José (1993): "Aesthetics of Colonial Violence: The Massacre of Acoma in Gaspar de Villagrà's *Historia de la Nueva México*", *College Literature*, 20, pp. 96-114.
- REDONDO, Agustín (1990): "Mutilations et marques corporelles d'infamie dans la Castille du xve siècle", en *Le corps dans la société espagnole des xvie et xviiie siècles*, ed. A. Redondo, Paris, Université de la Sorbonne, pp. 185-199.
- RESTREPO, Luis Fernando (2000): "Somatografía Épica Colonial: Las *Elegías de Varones Ilustres de Indias* de Juan de Castellanos", *Modern Language Notes*, 115, pp. 248-267.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina (1991): "Del silencio y la curiosidad sobre América en las misceláneas", *Edad de Oro*, 10, pp. 167-186.
- TORQUEMADA, Antonio de (1892): *Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra, Madrid, Castalia.

EL LIBRO DE ALBEITERÍA DE JUAN SUÁREZ DE PERALTA

Covadonga Lamar Prieto
Universidad de Oviedo

1. Introducción y objetivos

No siempre se tiene la posibilidad de encontrar una obra, con escasísima representación editorial y que reúna una serie de características que hagan de ella elemento de investigación por demás interesante. A pesar de que lo abstruso del título podría hacernos pensar que nos encontramos ante una obra dedicada por entero a los caballos, la prosa de Suárez de Peralta se distingue una vez más para mostrarnos, bien que por medio de la albeitería, dos aspectos de su personalidad.

El primero de ellos es conocido de todo aquel que haya leído el *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista* (1879)¹, y es que si hay algo del gusto de nuestro autor es comentar la vida ajena. En ocasiones se trata de pequeños detalles, mientras que en otros momentos nos encontramos de pronto sumergidos, merced a su pluma, en la vida social capitalina de Nueva España en el siglo XVI. El segundo rasgo de su personalidad sale a la luz en el momento en que descubrimos sus tratados veterinarios. Tanto en el *Libro de albeitería*² como en el *Tratado de la caballería, de la gineta y de la brida* (1580) nos encontramos con un Suárez de Peralta apasionado de la medicina, pero no en la occidental, sino en una medicina híbrida, empapada de los remedios indígenas y asentada sobre principios, si se permite el término, seudoeuropeizantes. A este respecto, María Luisa Rodríguez-Sala (2002: 469) ha señalado como “uno de los rasgos de formación de la ciencia novohispana”

la adecuación al contexto socio-cultural de conocimientos tradicionalmente occidentales, a través de reconocer e incorporar los elementos de un importante y activo conocimiento autóctono.

Sin olvidarnos por supuesto de lo afirmado por Eliseo Cantón (1928: I, 251), quien fuera presidente de la Academia Nacional de Medicina, acerca de la medicina azteca de la que asegura que

¹ El *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista* permaneció inédito hasta 1879, fecha de la edición que emplearemos en el presente trabajo. Nos referiremos a él como *Tratado...* en el cuerpo del texto, aludiendo a su título original; las citas las tomaremos de la primera edición, en la que fue denominado arbitrariamente *Noticias históricas de la Nueva España*.

² Emplearemos en todo momento el manuscrito de la obra, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 4255.

en materia terapéutica podía competir con la medieval europea que era empírica, mientras que los médicos aztecas ya tenían en Hoaxtepec jardines de experimentación de plantas medicinales y utilizaban en sus curas gran número de raíces, cortezas de árboles y plantas.

De la fusión entre el cotilleo —que apenas de otro modo puede llamarse en los más sustanciosos de los pasajes— y los afanes de naturalista surge una obra bien cimentada en lo estructural y cuyos contenidos sorprenden por su orden y sistematismo: plantea la enfermedad del caballo, da pistas sobre cómo descubrirla con casos prácticos, propone los remedios correctos y explica por qué otros no son adecuados. Intentaremos ser tan claros como él, aunque sin pretensiones metaficcionales, en lo que toca a la comprensión de su *Libro de albeitería*.

2. Juan Suárez de Peralta

Nuestro autor nació en México hacia el año 1537. Su padre era propietario de molinos de cereal —de todos los de la ciudad, de hecho, durante un tiempo— y eso le permitió crecer desahogadamente. De hecho, en el *Tratado...* deja testimonio de uno de sus recuerdos infantiles a este respecto:

yo vi en este tiempo, quera muy muchacho, en casa de mi padre y tios, derramar los cántaros de la miel para echar la nueva que los yndios trayan de tributo, porque no se perdiere (Suárez de Peralta, 1879: 164).

Y aunque su condición de segundón iba a impedirle esa forma de vida durante la edad adulta, toda su juventud se vio rodeada de bailes, festejos y juegos caballerescos de variada índole. Sin embargo, el alzamiento del marqués del Valle va a traerle más de un quebradero de cabeza. Los jóvenes con los que había crecido, los varones que constituían la flor y nata de la sociedad novohispana —al menos en lo económico, que lo político es harina de otro costal— fueron procesados. Algunos torturados, otros exiliados, los menos condenados a muerte. El delito del que se les acusaba, tipificado como de lesa majestad, era el de pretender alzarse con la tierra sobre la que reinaba el monarca peninsular.

Años más tarde, en 1579, Suárez de Peralta viaja a la Península. Se hospeda en casa del duque de Medina Sidonia y, merced a sus influencias, publica una de sus obras, el *Tratado de la caballería, de la gineta y de la brida*, que ve la luz en Sevilla en el año 1580. Tras esto, su pista se pierde hasta 1589, fecha en la que lo encontramos asentado en el Trujillo español. En este punto de la investigación, lamentablemente ignoramos si volvió a México o si se instaló definitivamente en la Península.

2.1. Producción literaria

Suárez de Peralta es autor de tres obras, el *Libro de albeitería* que nos ocupa, otra sobre la misma materia, que es el ya citado *Tratado de la caballería, de la gineta y de la brida*. Los caballos fueron la pasión de nuestro autor y su interés por ellos máximo, pero también realizó una incursión en el género de la crónica con el *Tratado...*

Las dos obras que quedaron inéditas a la muerte del autor, y que permanecerían así durante siglos, parecen haber sido escritas durante la estancia de Suárez de Peralta en la Península. Las no muy frecuentes referencias internas a la ubicación del que escribe demuestran cómo define América como un lugar lejano y se refiere a los virreyes con la perspectiva histórica del que supo de ellos en la distancia (Suárez de Peralta, 1879: 283-285). Quizá esa redacción más tardía explique el motivo por el que no fueron a la prensa en el mismo momento de la mano del ya mencionado duque de Medinasidonia.

3. El *Libro de albeitería*

El título completo del *Libro de albeitería* es

Libro de alveitería, compuesto por don Juan Suárez de Peralta, en el cual se contienen muchos primores tocantes a la alveitería nunca vistos, ni oydos ni escritos por autor ninguno, moderno ni antiguo; especialmente lo que curar a los caballos, y todas bestias de pata entera por pulso, y orina, y donde se hallará el pulso, cómo se conocerá la orina, quando demuestra por ella aumento de sangre, y creçimiento de umores, y las colores que demuestra en materia de alveitería, no puestas en práctica ni en theorica: sacado por esperiençia por don Juan Suárez de Peralta. Laus Deo. Amen. (foja 1).

Desde la primera línea, Juan Suárez de Peralta deja ver cuál es su intención con respecto a la obra: innovar pero, sobre todo, reivindicar esas innovaciones como fruto de su investigación personal. La afirmación “nunca vistos, ni oydos ni escritos por autor ninguno, moderno ni antiguo” deja pocas dudas a este respecto.

Se trata de una obra muy bien organizada, que sin duda responde a una planificación general previa. Está dividido en tres libros, cada uno de ellos dedicado a unas materias específicas y, a su vez, subdividido en capítulos en los que nuestro autor se detiene, en cada uno, en una enfermedad o variante de ella de entre las que pueden aquejar al caballo.

3.1. El manuscrito: descripción física

El manuscrito, identificado como 4255 en la Biblioteca Nacional donde se conserva, consta de ciento cincuenta y seis fojas encuadernadas en pergamino. Se trata del original autógrafo de Suárez de Peralta, ya que tanto la caligrafía como la organización del texto son idénticas a las del manuscrito del *Tratado...* que se conserva en la Biblioteca Provincial de Toledo y del que sabemos positivamente que es el original del autor (Esteve-Barba, 1942: 226-227).

El estado de conservación del texto es bueno, y además podemos atestiguar que fue leído por alguien interesado en la albeitería en un tiempo que se sitúa entre la estabilización de la ortografía contemporánea del español y el momento en el que el volumen pasó a estar protegido por la seguridad actual de la Biblioteca Nacional. Y podemos afirmarlo tan taxativamente porque una mano que no se identifica añade varios capítulos al final de la obra. Tanto interés muestra, que incluso llega a incluir sus aportaciones en el índice final de Suárez

de Peralta con una indicación de que no le pertenece al autor, sino que se trata de un añadido posterior.

El manuscrito de Suárez de Peralta está salpicado de anotaciones al margen que funcionan como resumen de lo que se está desarrollando en el texto principal. Aunque no siempre coincide su comienzo con el del tema al que hacen referencia, el autor las ubica aproximadamente en el centro del párrafo al que resumen. Dado que los tres manuscritos de Suárez de Peralta comparten estas características notas al margen, estamos en situación de elaborar una teoría general al respecto de las mismas. Giorgio Perissinotto, en su edición del *Tratado...* duda si se trata de anotaciones reales del autor o si se deben a una mano posterior. Aduce que “la letra es parecida, pero la densidad de la tinta hace pensar que fueron añadidas bastante tiempo después” (Perissinotto, 1990: 34). Sin dejar de estar de acuerdo con las diversas variaciones en la tinta, convendría emitir una opinión un tanto diferente.

En el propio manuscrito son claramente apreciables diferencias en la densidad de la tinta. Los títulos de los capítulos, por ejemplo, son un claro ejemplo. Están escritos con una letra más redondeada y con tinta mucho más densa. Además, dentro del propio texto pueden apreciarse esas variaciones entre las primeras y las últimas fojas. Parece más indicado, entonces, considerar una relectura —total o parcial— por parte del autor en la que decidió añadir algunas anotaciones al margen. Apoya esta teoría el hecho de que podemos encontrarnos un buen número de tachaduras en el texto que obedecen a correcciones estilísticas: evitar redundancias o mejorar la expresión.

3.2. Las tres partes del *Libro de albeitería*

Inmediatamente después de la portadilla, en la que Suárez de Peralta anuncia el título completo y el objetivo de su obra, comienza el capítulo uno de los dieciocho de que consta el primer libro. No hay, como en los otros dos casos, un título genérico para el volumen. Consta de dieciocho capítulos, nombrados correlativamente. Cada uno de ellos posee además un título individual en el que el autor resume el contenido de lo que sigue. Entre los temas que se tocan, los humores y la complexión de los caballos y varias enfermedades, como el resfriado y la calentura, y cómo afectan a estos animales.

El segundo libro se titula *Del segundo libro de Albeyteria compuesto por don Juan Suarez de Peralta que trata de curas y maneras de herrajes y diferencias de cascós de cauillos y sus huellas* y abarca los capítulos diecinueve a cuarenta y nueve. Versa sobre los temas que se indican en su enunciado, lo cual provoca un gran contraste entre el *Libro de albeitería* y el *Tratado...*, en el que el autor rara vez se limita a lo que figura en sus formulaciones iniciales. Podemos de este modo señalar dos miradas distintas sobre la escritura: la científica, representada por la obra que nos ocupa, y la que llamaremos histórico-especulativa, representada por la segunda de las mencionadas.

El título del tercero y último de los tres libros, *Del arte de aherrar y de los cascos y formas dellos quales son mexores*, se inscribe entre los capítulos cincuenta y uno y sesenta y cinco. Curiosamente, el cincuenta y el cincuenta y siete no figuran, ni siquiera en el índice. Suponemos que se trata de un error de Suárez de Peralta a la hora de enumerar.

Este libro tiene un peculiar anexo, los capítulos sesenta y seis a sesenta y nueve. En ellos, un autor anónimo pero que se declara distinto del “autor del libro” (f. 156b) incorpora al *Libro de albeitería* sus conocimientos sobre la materia. Ignoramos su nombre y el modo en el que insertó sus comentarios, ya que nada dice sobre sí mismo.

El sistema que emplea Suárez de Peralta a la hora de plantear los capítulos acostumbra ser el mismo, lo que demuestra una planificación previa a la escritura que ya se intuía en el *Tratado*... Tras el título, que resume el contenido, el autor presenta la enfermedad, por qué se produce y cuáles son los síntomas más representativos. Con frecuencia, añade los peligros que una incorrecta asignación de la sintomatología podría acarrearle al animal y presenta las enfermedades con las que puede confundirse cada padecimiento y la forma de distinguir las unas de las otras.

La cura de la enfermedad, que el autor incorpora inmediatamente después, se explica detenidamente: primero señala el remedio y a continuación la forma de aplicarlo. Los remedios, que a día de hoy pueden parecer peregrinos, son de muy variada índole: desde hierbas que se añaden a la paja hasta sangrías. Por lo que respecta a estas últimas, de las que el autor no siempre es partidario, indica siempre en qué parte de la anatomía del animal deben hacerse.

Otro aspecto que conviene destacar es la obsesión por la vida sana —de los caballos, se entiende— que demuestra nuestro autor. Constantemente recomienda que se los pasee por la orilla del río, con el doble objeto de ejercitarlos y mantenerlos limpios, así como que se les señale un lugar adecuado para descansar y se les dé la paja y la cebada siempre muy limpia y en su punto de maduración.

Analizaremos a continuación dos aspectos de la obra que resultan especialmente significativos en el conjunto. El primero de ellos, la formación de una pequeña comunidad científica en la Nueva España del XVI y de la cual Suárez de Peralta y su *Libro de albeitería* serían claro exponente. El segundo, una anécdota muy peculiar al respecto de un caballo conquistador de México.

3.2.1. Una pequeña comunidad científica

Las apreciaciones anteriores provocan que consideremos a Suárez de Peralta no sólo mero observador de la condición animal, sino científico atento e interesado por las causas naturales. En repetidas ocasiones señala que lo que conoce ha sido fruto de una constante experimentación; de este modo, su método casi precientífico de prueba y error nos obliga a plantearnos hasta qué punto la veterinaria —y la médica por extensión— estaba evolucionada en

Nueva España en el siglo XVI. Howard Haggard reflexiona a este respecto y asegura que

los médicos de la época no sabían en realidad lo que era una enfermedad mucho más de lo que sabía el hombre primitivo. En los libros aprendían teorías y encontraban algún tratamiento eficaz, algo útil sobre cirugía, pero mezclado con todo ello no faltaban las teorías falsas del pasado. Y esta eran sus guías: la teoría de los cuatro humores, la de los planetas que gobernaban las funciones del organismo, la de la plétora que requería el tratamiento de las sangrías, la teoría de los colores y la teoría de los números (Haggard, 1945: 229).

Y no sólo en ese aspecto debemos centrar nuestra atención, porque también debemos de considerar el hecho de que Suárez de Peralta hace referencias frecuentísimas al contacto con otros albéitaros, así como a la lectura de textos eruditos en materia médica. Resulta especialmente significativo el siguiente fragmento: “la cura de las lupias es dificultosa de todas quantas e visto escriptas no he hallado ninguna mejor que esta que dire” (foja 58). Y antes había anunciado que

Los cauallos que tienen hasta ocho años y otros animales que tienen las unas enteras es mui dificultoso de allí arriua conoçelles la hedad aunque muchos escreuen sobre aqueste particular y todos los mas confusamente sin mostrar çerteça en ello diciendo que por çiertas señales que ponen que tienen los cauallos se les conoçera la hedad hasta su ultima (foja 14v).

Por lo tanto, Suárez de Peralta tuvo acceso a obras de consulta sobre la materia y se documentó abundantemente en ellos para llevar a cabo sus prácticas. Pero no sólo en libros, porque más adelante, al tratar del entonces controvertido tema de la circulación sanguínea, alude al pulso en el caballo, y dice:

si yo le halle fue con arta dificultad y haçiendo muchas diligençias porque auia oydo deçir a un gran Albeitar gitano que tenia el cauallo pulso y que se podia curar por el y no sauia donde y buscandole le halle y primero que me çertificase hiçe muchas espiriençias y he curado muchos cauallos (foja 26).

Esta referencia es muy interesante porque, si bien Suárez de Peralta no conocía la circulación de la sangre, sí sabía de la existencia de lo que él llama “pulso”. No podemos olvidar que Suárez de Peralta es contemporáneo de Miguel Servet y, además, la obra de William Harvey *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* no fue publicada hasta el año 1628, por lo que estaríamos ante una etapa intermedia en el pensamiento científico, entre la idea de sangre como alimento del organismo y las teorías de Harvey y la universidad de Padua.

3.2.2. El caballo conquistador de México

El fragmento más curioso del *Libro de albeitería*, quizás por el aspecto en el que se aleja del contenido general de la obra, está en el capítulo seis del primer libro, que lleva por título “que trata de como se conoçe la hedad del cauallo o bestia asnal o mular” y se encuentra entre las fojas once y quince.

En él, Suárez de Peralta se abandona a su voluntad especulativa, deja de lado la ciencia experimental y se inserta en el mundo de las menudencias, de los detalles históricos tomados al paso de los acontecimientos con la voluntad

clara de ilustrarlos. Inserta el tema como una mera reflexión acerca de la edad que puedan alcanzar los caballos:

mui pocos llegan a çinquenta y de ninguno he oydo sino es uno que vi en mexico en la nueva España que fue conquistador della y de los primeros que aquella tierra pasaron donde oy ay grandísimo numero de cauillos yeguas tantas que se andan silvestres en el campo sin dueño que llaman çimarronas (foja 44).

Inmediatamente después, y sintiéndose libre de la carga de erudición que él mismo había asumido, Suárez de Peralta avanza por el camino que mejor conoce: el de la interpolación de elementos transversales al discurso. De este modo, hablará del ganado cimarrón y los rodeos para capturarlo, de los indios chichimecas y, por último, volverá al punto de partida, al caballo cincuentón. Tras una disquisición sobre la procedencia de los animales en la que dice que

Todo este número de yeguas y bacas las primeras de donde proceden son de españa de donde se lleuaron a la ysla española de cuba y de alli las lleuo hernando cortes que fue marques del Valle y los otros conquistadores y descubridores de la nueua españa donde han multiplicado muchisima cantidad (foja 44-44v).

retoma la materia del caballo conquistador, que a todas luces parece la que le interesaba desde el principio,

Y destos primeros cauillos que passaron a la dha nueua españa era el que he dho que conoçi que deçian tener mas de çinquenta años y assi le daua la çiudad de mexico rraçion y le tenian solo para uelle quenado yo lo conoçi que lamauan el deguisado el conquistador solo este he hallado que llegue a çinquenta años (foja 44v).

4. Conclusiones

En conclusión, podemos afirmar que el *Libro de albeitería* supone un paso crucial en el desarrollo de la ciencia en América, ya que no se limita a intentar aplicar los remedios y las formas europeas a una nueva naturaleza, sino que opta por adaptar las posibilidades que le ofrece la medicina indígena. Por ese motivo, y aunque las siguientes palabras de Antonello Gerbi se refieran originalmente a Gonzalo Fernández de Oviedo, resultan muy significativas en su reflejo de la labor de Suárez de Peralta:

Sin teorizar, porque sabe que es sólo un hombre de sentido común y no un filósofo, Oviedo sabe que la naturaleza es una en Europa y América, y sabe que la naturaleza de América es distinta de la de Europa (Gerbi, 1988: 120).

Además, en el *Tratado...*, y por supuesto en el *Tratado de la caballería...* podemos encontrar múltiples referencias a la naturaleza americana y a los usos y remedios de los indígenas. De hecho, la influencia de las *Antigüedades mexicanas* del doctor Hernández en la primera de estas obras es tan grande que hay pasajes que se recuerdan vivamente entre sí. Por lo tanto, se puede observar cómo el interés de Suárez de Peralta se centra en los caballos pero no se limita a ellos con exclusividad, antes bien se amplía a otras materias de diversa índole relacionadas con las cuestiones físicas —entendido como término de la época— en la vida cotidiana del virreinato, como por ejemplo la higiene, los transportes o el deporte.

Y no podemos olvidar tampoco que Suárez de Peralta es, ante todo, narrador. Su prosa fluida, los juegos temporales y la inserción de historias verosímiles que semejan ser ficcionales, como el caso del caballo conquistador, develan a un escritor de primer orden.

Por todo ello podemos concluir que ese exceso de empirismo al que hace referencia Maravall (1999: 38), y que más adelante lastrará el desarrollo de la ciencia moderna, sirve en el momento en que Suárez de Peralta escribe sus obras de motor que le permite observar, comparar y aceptar todo lo positivo que puedan aportarle las dos culturas a las que pertenece a un tiempo: la española, por herencia, y la novohispana, por nacimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel, Rafael SANTAELLA y Dolores ESPINOSA NAVARRO (1947): "Aportaciones de los médicos y farmacéuticos españoles a la obra de España en América", *Anuario de Estudios Americanos*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC, vol. IV, art. 4.
- CANTÓN, Eliseo (1928): *Historia de la medicina en el Río de la Plata*, volumen I, Madrid, Sociedad de Historia Hispanoamericana.
- ESTEVE-BARBA, Francisco (1942): *Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana*, Madrid, Biblioteca Pública de Toledo.
- GERBI, Antonello (1988): "Gonzalo Fernández de Oviedo y la naturaleza de las Indias", en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, ed. C. Goic, Barcelona, Crítica, pp. 117-122.
- HAGGARD, Howard W. (1945): *El médico en la historia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MARAVALL, José Antonio (1999): *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, CEPC.
- PERISSINOTTO, Giorgio, ed. (1990): Suárez de Peralta, Tratado del descubrimiento de las Yndias y su conquista, Madrid, Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ-SALA, María Luisa (2002): "Los cirujanos del mar en la Nueva España, siglos XVI-XVII ¿estamento o comunidad?", *Cirujía y cirujanos*, UNAM, México, 70, pp. 468-474.
- SCHÄFER, Ernesto (1946), "Los protomedicatos en Indias", *Anuario de Estudios Americanos*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC, vol. III, art. 13.
- SUÁREZ DE PERALTA, Juan (s. XVI): *Libro de alveitería*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 4255.
- , (s. XVI): *Tratado del descubrimiento de las Yndias y su conquista*, Biblioteca de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Ms. 302.

EL LIBRO DE ALBEITERÍA DE JUAN SUÁREZ DE PERALTA
Covadonga Lamar Prieto

- , (1580): *Tractado de la Cavalleria, de la Gineta y Bridar*, Sevilla, Fernando Díaz impresor.
- , (1879): *Noticias históricas de la Nueva España*, ed. J. Zaragoza, Madrid, Imprenta de G. Fernández.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y LA NOVELA DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA

Moisés Limia Fernández
Universidad de Santiago de Compostela

1. Las causas de la violencia en América del Sur

A partir de 1945, Sudamérica sufre con gran intensidad las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, y además estallan los conflictos de carácter sociopolítico que estaban latentes en su interior. Conflictos que tienen su origen en una suma de problemas estructurales: mala distribución de la riqueza, población mayoritariamente analfabeta, explotación hiriente de las materias primas por parte de capital extranjero, e inestabilidad política que desemboca en la multiplicación del número de dictaduras militares en un breve intervalo temporal.

Hemos de tener muy en cuenta que la historia misma del continente americano es la historia de una serie infinita de golpes de estado violentos y de épocas cíclicas de onerosa explotación económica. Además, como dice Rafael Conte (1972), está el componente telúrico, la prodigiosa y exuberante naturaleza americana en que la vida humana corre un riesgo permanente. Los hombres sufren un clima asfixiante y opresivo que en ocasiones actúa como desencadenante de violentas pulsiones internas.

Todos los personajes —opresores y oprimidos— tienen una gran sensación de inseguridad, puesto que la muerte —su posibilidad— les acecha, omnipresente y fantasmagórica. Ésta es la triste realidad del hombre sudamericano:

En un mundo engendrado por la violencia, en que cada uno amenaza y es amenazado, parece imposible que los personajes de ficción la eviten. El hombre sobrevive, pero a costa de más violencia, que finalmente termina por destruirlo. La visión general que se tiene, a partir de un centenar de novelas de los últimos veinticinco años, es que el hombre está inmerso en una situación que él no controla, pero que su violencia, al encarcelarlo, también apunta hacia la forma de solucionar sus problemas. El personaje latinoamericano está condenado a la violencia, pero al mismo tiempo importa esa entrega personal, esa visión desde dentro, como si al comprender un poco esa decisión, ese destino individual, se estuviera clarificando el problema mismo, superando la violencia parcialmente al desentrañar el temblor vivo de algún ser americano cuya ficción es de carne y hueso (Dorfman, 1970: 139).

Mario Vargas Llosa pronunció, sobre la violencia en Perú, unas palabras que se pueden aplicar con total seguridad tanto a Colombia como a gran parte de Latinoamérica:

En un sentido general yo creo que la vida misma en sociedad impone al hombre una serie de pruebas constantes, de pugnas permanentes, que de acuerdo con la cultura de la comunidad, el grado de desarrollo del medio en que se vive, van a ser más manifiestas o más indirectas. En un país subdesarrollado, ese tipo de manifestaciones es epidémico, exterior. No hay posibilidades de diálogo, de discusión, de debate, canales... Yo creo que en un país como el mío, la violencia está en la base de todas las relaciones humanas. Se halla omnipresente en todos los instantes de la vida de un individuo. El individuo se afirma, se consolida socialmente venciendo resistencias de toda índole. La personalidad se afirma imponiéndose a los otros. Hay una especie de jungla de la que no hay escapatoria posible. Fundamentalmente se debe al hecho de que el Perú es un país donde las estructuras sociales están basadas exclusivamente en una especie de injusticia total, que abarca todas las manifestaciones de la vida.

Los elementos de subdesarrollo son las relaciones sociales de toda índole: políticas, estatales-gubernamentales, religiosas o judiciales. La penetración económica extranjera, con la subsiguiente explotación, es un detonante de la miseria que se sucede a su llegada y que precede a la violencia. García Márquez presenta la dignidad de los oprimidos frente a la bellaquería de los opresores.

Para López Lemus la violencia produce un cambio social en el plano económico. No creemos que eso sea cierto, sino que, como apunta Mario Vargas Llosa (1971: 214), “la rebeldía no produce cambios en esta sociedad de relentes feudales”. Es más bien la falta de rebeldía la que produce beneficios económicos —recordemos a don Sabas—; los pobres siguen siendo pobres, los ricos cada vez son más ricos.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, al igual que en *La mala hora*, el aspecto socioeconómico tiene un papel esencial, pues los habitantes del “pueblo” que se pusieron del lado del alcalde en el momento de la represión pudieron obtener tierras y haberes de sus enemigos políticos. La violencia en estas dos novelas indica sin equívocos de ningún tipo el trasfondo histórico-económico del fenómeno de la violencia en Colombia.

La tesis que sostiene López Lemus es que “la violencia social [de las relaciones sociales] condiciona y determina las reacciones violentas de los individuos —personajes— en sus actitudes vitales o en la célula social que constituye la familia” (López Lemus, 1987: 45).

Se produce una interrelación entre violencia social y violencia personal —en ocasiones una sigue o precede a la otra—. Recordemos que el éxodo a Macondo en *Cien años de soledad* se produce por causa de una muerte violenta. En la novela de la violencia *La mala hora* el asesinato de Pastor se produce debido a la aparición de pasquines a lo largo y ancho del “pueblo” —pongamos los lectores el nombre—, cuya aparición será acogida por los poderes político y militar como justificación efectiva para el desencadenamiento de una nueva y brutal ola de violencia social, encarnada en esta narración —como en muchas otras suyas— como represión oficial, organizada por los gobernantes. La violencia política fue una constante en la historia colombiana, como vimos anteriormente, causando más de doscientos mil muertos y la ruina moral, económica y social del país. Novela de violencia no equivale a novela sobre violencia.

La violencia personal también contribuye y/o desencadena la violencia social. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el alcalde de *La mala hora* no puede soportar más el dolor de muelas que lo atormenta —trasunto quizás del dolor del pueblo sometido—. Es una violencia sin anestesia.

También se da, como apunta López Lemus, una suerte de “transmutación con raíz simbólica de la violencia social en violencia de los elementos” (1987: 50). Ejemplo perfecto de ello son las lluvias diluviales o el viento apocalíptico final de *Cien años de soledad*. También el clima y el calor sofocante y pegajoso de sus narraciones es un desencadenante. Ese calor insostenible vicia y deturpa el ambiente, haciéndolo propicio para una explosión de violencia.

El coronel no tiene quien le escriba significa para Óscar Collazos “la primera obra que nos llega a develar el sentido interno de la mecánica de la violencia en Colombia” (Collazos, 1970: 27).

Como en *El coronel no tiene quien le escriba*, percibimos la injusticia social, derivada de la injusticia y de la desigualdad económica —ricos-pobres; poderosos-oprimidos—. El alcalde se hace respetar por medio de la violencia.

En *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* la violencia se deduce con claridad de la voz narrativa del autor, presentada en virtud de la represión oficial, causada y originada entonces por la represión organizada por las instituciones gubernamentales.

2. La novela de la violencia

La novelística designada como “La novela de la violencia en Colombia” cuenta con 74 novelas publicadas entre 1951 y 1972, número superior a la llamada “novela de la Revolución Mexicana”, con la cual comparte ciertos aspectos concomitantes.

Gabriel García Márquez se refiere a esa producción como la única explosión literaria de legítimo carácter nacional de la historia de Colombia. Constituye para él la explicación literaria del primer drama nacional colombiano.

Esa violencia ocupa un importante lugar en algunas novelas de García Márquez: *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1961) y *Cien años de soledad* (1967) son novelas que en cierto modo —unas más que otras— pivotan sobre el susodicho drama histórico nacional.

La atmósfera intensamente emocional y subjetiva, densa, política, ha producido una literatura nacional sobre el tema en la que cada autor presenta, como es totalmente lógico, la violencia según una propia concepción estructural del problema.

Se ha definido esencialmente a la novela de la violencia como una obra de arte eminentemente comprometida:

Pero si la tragedia no es únicamente personal, sino común con la sociedad de la que él [el novelista] forma parte, con la ideología política o religiosa con la que él simpatiza, y su intención es mostrar el drama que se desarrolla dentro de la

institución de su preferencia, entonces su compromiso es mayor, no ya de carácter personal, sino institucional (Suárez Rondón, 1966: 5).

Gabriel García Márquez otorga a la novela de la violencia una función política de exorcización de viejos fantasmas políticos:

Con todo, un valioso servicio nos han prestado los testigos de la violencia al imprimir sus testimonios en bruto. Hay que confiar en que ellos prestarán una buena ayuda a quienes sobrevivieron a la violencia y se están tomando tiempo para aprender a escribirla [...] La aparición de esa gran novela, es inevitable, en una segunda vuelta de ganadores, aunque ciertos amigos impacientes consideran que será demasiado tarde que sirva de algo el contenido político que tendrá sin remedio (García Márquez, 1960: 20).

Gran parte de la crítica —demasiada— consideró que la novelística de la violencia no es más que una seudoliteratura, reconociéndole como único valor el hecho de servir de testimonio fiel de la opresión ejercida por un determinado partido político. Argumenta, así mismo, esa corriente de la crítica que el anhelo de muchos escritores —no se nos escapa el hecho de que muchos de ellos sean periodistas; puede que desde las páginas de los periódicos no se sintieran capaces de expresar y contar esa época histórica, o bien que pudieran pero no les dejaran— de dar un testimonio de la realidad nacional, no permitió una reflexión suficiente sobre el tema, sus imbricaciones, sus aspectos ocultos o subrepticios, etc. De tal modo que no fueron pocos los que bautizaron a la novela de la violencia como “inventario de muertos” —*Guerra y Paz* también lo sería para ellos—.

El principal cometido de esta novelística, asumida ya inconscientemente por estos autores, era según la investigadora Lucila Inés Mena la de “comunicar la realidad política del país en vez de recrearla como literatura” (Mena, 1930: 140-141). Yo digo que las dos cosas. Lo que hicieron fue fusionar las dos cosas: transformaron en creación literaria la realidad sociopolítica del país en un momento dado de su historia. No hace falta crear la realidad, la re-crean, literaturizándola.

3. García Márquez y la novela de la violencia colombiana

Casi toda la novela colombiana está transida por la violencia, pero se trata en la mayoría de los casos de obras de talante naturalista conocidas con el apelativo de “novelas de la violencia”, algunas de ellas escritas sin rigor y con un marcado dogmatismo y sectarismo políticos. Gabriel García Márquez supera ese tratamiento primigenio y poco profundo; en su obra la violencia tiene una forma subyacente, a modo de caldo de cultivo para una nueva violencia, siempre presente. El autor colombiano se dedica al estudio de periodos o momentos entre violencias —*La mala hora* o *El coronel no tiene quien le escriba*—, o desencadenantes de violencia —*La hojarasca*—.

Como explica Mario Benedetti en “La vigilia dentro del sueño” (Benedetti, 1969), casi todas la novelas de García Márquez ocurren en periodos intermedios entre violencias o en periodos posviolentos que a su vez actúan y sirven como caldo de cultivo para la próxima violencia —*El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*—.

El propio García Márquez declaró en su momento que la tentativa de la literatura de la violencia se había quedado reducida a meros temas anecdóticos, en una suerte de crónicas periodísticas que en modo alguno vendrían a reflejar fidedignamente la mecánica interior de esa época particular y tristemente famosa de la historia de Colombia.

García Márquez decide acometer un nuevo proyecto literario. Aplaza la redacción de *La mala hora* para escribir una novela que vuelva a 1948, al “bogotazo”, y a la violencia y al desastre genocida que azotó Colombia. En un breve lapso temporal de cuatro o cinco años fueron publicadas más de cincuenta novelas sobre la violencia en Colombia. Muchos de sus autores, gran parte de ellos periodistas, habían sido testigos directos de dramas terribles de violencia brutal. Sentían la necesidad de contar su visión del asunto o bien su experiencia personal, y la redacción de una novela era la vía más adecuada para lograr esa catarsis —no olvidemos que los periódicos colombianos eran sometidos a un rígido control e impenitente e implacable censura—. García Márquez también sintió dentro de sí esa necesidad —exorcización del mal interior—.

El tratamiento de este tema, tan recurrente en la literatura colombiana, en García Márquez se aleja de lo anecdótico y superficial, y muestra y/o refleja la violencia mediante atmósferas tensas y sobrecargadas, y contextos ambientales opresivos.

Colombia ha sido un país resquebrajado por las guerras civiles, las dictaduras y los pronunciamientos armados durante más de medio siglo de su corta historia. García Márquez, cuando decide escribir sobre la violencia, huye intencionadamente de la elaboración de panfletos ideológicamente dirigidos, y de demagogias populares y populistas. En *El coronel no tiene quien le escriba* asume un tono hemingwayano, definido por una claridad meridiana y por el empleo del menor número posible de palabras. Los temas apenas son apuntados.

Acerca de las diferencias entre *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* afirma García Márquez que la acción de las dos novelas transcurre en el mismo pueblo, que como ya hemos dicho anteriormente, no es Macondo. Otra de las diferencias existentes entre una y otra se refiere a la dimensión de la violencia. Mientras que en *La mala hora* la violencia está localizada de modo exclusivo en el “pueblo”, en *El coronel no tiene quien le escriba* el clima violento es presentado de un modo más universal, se oyen “ecos de guerrilla”, por lo que deducimos que puede tratarse de un país que tiene guerrillas o bien de una guerra civil. Pero, al mismo tiempo, Collazos (1983: 104) señala la posible ubicación histórica de *La mala hora* en “la historia inmediata, en el contexto de Colombia: prácticamente se pueden situar las fechas”.

El marco histórico de la novela, que le da una gran coherencia a la narración, es perfectamente reconocible en el año 1953. Es el año en que parece que el gobierno de Rojas Pinilla va a conseguir una cierta conciliación entre liberales y conservadores, reduciéndose la intensidad de la violencia. “Es probable que el marco histórico sea éste: el terror que ha experimentado en

otras épocas el pueblo (1948-1953) y la breve tregua o «nuevos tiempos» (1953) renace por encima de la demagogia oficial" (Collazos, 1983: 103). Es la época de los pasquines y de las conspiraciones, de la extensión del movimiento guerrillero por toda Colombia —trasposición poética de la realidad—. Las hojas clandestinas tienen un muy evidente contenido político: lo que todo el mundo sabe, y además es cierto, pero nadie se atrevía a decir.

3.1. *La mala hora*

La mala hora (1961), novela ganadora del Premio Esso de novela, dotado con tres mil dólares¹, narra linealmente una serie de acontecimientos que van de un martes, 4 de octubre, a un viernes 21 de octubre, pero sin especificar el año. A diferencia de *El coronel no tiene quien le escriba* el personaje aquí es colectivo, es el pueblo en su totalidad.

El pueblo en el que transcurre la acción de *La mala hora* es un pueblo próximo a Macondo, pero no es Macondo —allí hay otro tipo de violencia—. La represión y la brutalidad nacen de la impotencia de las autoridades para mantener el orden social. Pueblo salvaje en el que no es costumbre hacer autopsias, luego las muertes se suceden de manera más brutal, y con menos legalismos burocráticos.

La acción de *La mala hora* —como la de *El coronel no tiene quien le escriba*— se desarrolla en un pueblo del cual no sabemos el nombre, pero percibimos que se trata de un lugar subdesarrollado, de atmósfera irrespirable, y sumamente violento. El tiempo, el desarrollo cronológico, recibe especial atención por parte del escritor. Se nos dice que la acción transcurre entre el 4 y el 21 de octubre —se mencionan incluso horas del día y de la noche—. Los habitantes del pueblo tienen un pasado marcado por la violencia, un presente definido por la inseguridad y un futuro tenebroso que parece que será parecido al triste pasado.

El clima es denso y asfixiante. A unas lluvias torrenciales —simbólicamente violentas— les sigue un calor apremiante y sofocante. Se configura un ambiente irrespirable. Crea una atmósfera de suspense y un estremecedor ambiente colectivo marcado por el terror y la angustia, en medio del calor, la lluvia y el polvo.

La estructura de esta novela está concebida en dos planos: el externo, que se corresponde a la realidad inmediata y detallada en donde se mueven los personajes, y el interno, que refleja los conflictos psicológicos de los mismos (Arango, 1985: 37). La estructura aglomera tres historias: a) La aparición de los pasquines; b) un diluvio que azota al caserío; y c) las actividades del alcalde.

¹ Al enterarse del premio, el presidente de la Academia de la Lengua de Colombia, Félix Restrepo, tras leer el original, y por medio del embajador de Colombia en México, le pidió a García Márquez que en aras de la moral y la pulcritud cambiara las palabras "preservativo" y "masturbarse". Se dice que el escritor le contestó lo siguiente al embajador: "Acepto suprimir una. Elija usted".

La primera explosión de violencia —aquí se va a desatar; en *El coronel no tiene quien le escriba* formaba parte de lo cotidiano— es el asesinato de Pastor por César Montero. Y es con este asesinato con el que captamos la asociación entre la violencia y los pasquines. Tras la muerte de Pepe Amador se produce una tregua mientras no aparecen de nuevo los pasquines acusadores. Se trata de una paz o ilusión engañosa de paz incitada por los poderes del pueblo, ya que en esas breves y ficticias treguas se engendra de nuevo el terror, que sobreviene con más fuerza si cabe.

El alcalde y el padre Ángel, sin duda alguna los dos personajes más logrados de la novela, tratan de restarle importancia a los pasquines, el uno con tal de mantener “la buena moral del pueblo” y el otro a fin de conseguir la calma y evitar la rebelión popular. Representan a dos colectivos que encarnan dos autoridades tradicionales. Son retratos genéricos —muy periodísticos— de una clase de conducta habitual en ciertos países. Los dos se unen —como en la realidad— para intentar descubrir al autor de los pasquines y así recobrar el orden que ellos quieren establecer.

Los pasquines develan la violencia, la precipitan, pero son todo verdades. Como dice el médico: “Dicen lo que todo el mundo sabe, que por cierto es casi siempre verdad” (García Márquez, 1980: 104). Estos pasquines, con un contenido más moral que político, son el elemento desencadenante de la violencia que rompe en mil pedazos los periodos de paz tensa y equívoca.

En conclusión, en *La mala hora* se aborda el tema de la violencia en cuanto a sus efectos y consecuencias. La propuesta moral de García Márquez tiene su origen en la protesta contra el aberrante ejercicio de la violencia, del asesinato y del despotismo tras el “bogotazo”.

3.2. La violencia en *El coronel no tiene quien le escriba*

Tanto *El coronel no tiene quien le escriba* como *La mala hora* son suficientemente representativas por sí solas de la violencia estructural americana y de la colombiana en particular. En las dos obras la “Violencia” aparece definida como represión organizada por el poder ejecutivo, que no vacila en emplear todos los recursos y métodos del terror con tal de garantizar el sometimiento del pueblo.

En *El coronel no tiene quien le escriba* uno de los factores que engendran oposición al gobierno y al poder político es la desigualdad económica, como principio de un desencanto vital. Se percibe también una lucha ideológica de clases: pobres —coronel— + clase media —médico— vs burguesía —don Sabas— + ejército —represor— (Vid. Collazos, 1983).

En *El coronel no tiene quien le escriba* la represión violenta adquiere de nuevo aspectos de cotidianidad. Agustín, hijo del coronel, fue asesinado en enero (1956) mientras distribuía hojas clandestinas. La censura, el estado de sitio —tan habitual que don Sabas se olvida de que es permanente— y el toque de queda están a la orden del día. Agustín se convierte en símbolo —a través

de su legado, el gallo—, en símbolo de las ansias colectivas de libertad de todo el pueblo.

No olvidemos que el coronel es también víctima de la violencia: su hijo fue acribillado a balazos en la gallera. Su conducta rebelde se explicita en los cuidados denodados que presta a la alimentación del gallo, al que llega a anteponer a su propia salud y a la de su esposa asmática. El gallo, la herencia que les ha legado su hijo Agustín, simboliza la esperanza en la preparación para la pelea de la que es objeto por parte de todo el pueblo. Hasta tal punto que es tenido, al final de la novela, como un objeto de propiedad colectiva —cierta solidaridad comunista—. Es la dignidad, el paso de una actitud pasiva a una de rebeldía activa lo que convierte al coronel en héroe ejemplar.

Un recurso muy utilizado por García Márquez en toda su producción literaria consiste en acumular hasta la saturación —por redundancia— elementos o características definitorias de un personaje, tanto las virtudes y defectos de un personaje. El coronel se define por su empeño en acudir los viernes a esperar el correo y por insistir en cuidar del gallo como si fuera su propio hijo.

El pueblo vive inmerso en un clima de violencia que parece pueda estallar en cualquier momento. Y nosotros, lectores, nos zambullimos en ese ambiente viciado desde el inicio mismo de la narración, cuando se nos dice que el músico es “el primer muerto de muerte natural” en mucho tiempo. Por tanto, deducimos que la muerte violenta es conocida y aceptada como un hecho rutinario.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, la violencia forma parte del día a día, se define como consuetudinaria, y el estado de sitio se transforma en un hecho institucional, sin que esa forma de vivir altere lo más mínimo el estado anímico de los personajes. Los habitantes del pueblo se encuentran con una concepción de la vida, con una actitud vital de pasividad y de habituación a la violencia, como se habitúa uno a su periódico o a su marca de cigarrillos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANGO, Manuel Antonio (1985): *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BENEDETTI, Mario (1969): “La vigilia dentro del sueño”, en *Recopilación de textos*, La Habana, Casa de las Américas.
- COLLAZOS, Óscar (1970): “García Márquez y la nueva narrativa colombiana”, en *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas.
- , (1983): *García Márquez: la soledad y la gloria*, Barcelona, Plaza & Janés.
- CONTE, Rafael (1972): *Lenguaje y violencia*, Madrid, Al-Borak.

- DORFMAN, Ariel (1970): *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1960): "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia", *Tabla Redonda*, 5, p. 20.
- , (1980): *La mala hora*, Barcelona, Bruguera. [Ed. o.: 1961]
- , (1987): *La hojarasca*, Madrid, Mondadori. [Ed. o.: 1955]
- , (2001): *El coronel no tiene quien le escriba*, Madrid, Bibliotex. [Ed. o.: 1961]
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1987): *García Márquez: una vocación incontenible*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- MENA, Lucila Inés (1930): "La función de los prólogos en *El día señalado*", *Hispanamérica*, 25-26, pp. 140-141.
- SUÁREZ RONDÓN, Gerardo (1966): *La novela sobre la violencia en Colombia*, Bogotá, Serrano.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971): *Historia de un deicidio*, Barcelona, Editorial S.A.

LA TECNO-UTOPIA DIGITALISTA DE MOREL

Teresa López Pellisa
Universidad Carlos III de Madrid

Dentro del pensamiento cibercultural existen una serie de corrientes cibernéticas o digitalistas que otorgan al papel de la ciencia y a las posibilidades que ofrece el ciberespacio un rol divino. Este tipo de teorías aparecen como los nuevos altares del siglo XXI para continuar seduciendo a los individuos, pero ahora a través del poder evocativo de las máquinas. Este posicionamiento ante el fenómeno tecnológico ha sido denominado por Iñaki Arzoz y Andoni Alonso (2002) como tecno-hermetismo, fe en la tecno-utopía. Bioy nos mostrará de un modo crítico los problemas que puede conllevar el fanatismo tecnológico en una isla en la que se produce una suerte de realidad virtual¹, y cuyos elementos son muy significativos para comprender algunos de los problemas o falacias que nos promete el tecno-hermetismo: la tecno-utopía de Morel será la distopía de Bioy Casares.

La *Invencción de Morel*² es una novela publicada en 1940, en un contexto de guerra y horror, bajo la influencia de teorías científicas deterministas y el devenir estético de la fotografía y el cine. Época en la que estaban de moda las teorías de Malthus, Mendel, Darwin y Francis Galton. Sus investigaciones pretendían demostrar que el mejoramiento y perdurabilidad de la raza humana era posible a través de la ciencia. La eugenesia como nueva ciencia probablemente fue la causa directa de la inspiración de Wells y sin lugar a dudas de las obras de Bioy *Los afanes*, *Un león en el bosque de Palermo*, *Las caras de la Verdad*, *De los reyes futuros*, *Dormir al Sol*, *Historias Desafortunadas* o *El héroe de las mujeres*. En la novela que nos ocupa veremos cómo a través de la ciencia el personaje de Morel secularizará a Dios, convirtiéndolo en una máquina oculta capaz de hacerle inmortal. En esta exposición intentaremos abordar algunos de los elementos ciberculturales que hemos detectado en la estructura y en la temática de la novela, pero primero explicaremos la historia de la novela para aquellos que todavía no la conozcan:

El protagonista —que no tiene nombre— llega a una Isla huyendo de la justicia. La escoge como escondite porque le han dicho que está apesada y

¹ Las imágenes que produce el aparato de Morel son holográficas. La holografía fue inventada por el húngaro Dennis Gabor en 1948. Según Nicolás Negroponete (1996: 149) “un holograma es una colección de todos los puntos de vista posibles en un solo plano de patrones de modulación de luz. Cuando se hace pasar la luz a través de este plano, o se refleja desde él, la escena se reconstruye ópticamente en el espacio”.

² Bioy Casares (2001). Utilizaremos esta edición en todas las citas.

que nadie irá a buscarle a un lugar así. Al cabo de un tiempo descubre que no está solo, y en su diario va contando al lector lo que los visitantes hacen cada día, y el miedo que le producen estas presencias por si le delatan. Diariamente les observa con sigilo, y se enamora de una de sus visitantes: Faustine. Intenta entrar en contacto con ella, pero aparentemente ésta le ignora. Finalmente descubre que estas presencias no son reales, sino imágenes holográficas que mediante un invento tomó Morel cuando el grupo estaba de vacaciones. El invento cuando toma una imagen mata el original; solo permanecen en la isla sus dobles infográficos, pero eso sí eternamente.

1. El juego

El protagonista de la novela entrará a formar parte de una suerte de MUD —Mazmorras para Múltiples Usuarios— de aventuras y de los de “hacer trizas y matar”³; bajo el avatar de un náufrago fugitivo jugará durante toda la novela intentando vencer al master del juego —Morel—. Su objetivo principal será encontrar el tesoro-máquina necesario para dominar el juego y conseguir a Faustine —mujer digital—. Hasta llegar al objetivo el fugitivo tendrá que pasar penurias, y aprender a utilizar el espacio físico en el que se desarrollará la historia: un isla. Al entrar en el juego vamos ganando puntos a través de la experiencia, eliminando enemigos y encontrando ciertos tesoros. Los puntos de experiencia se traducen en incremento de poder, y en la novela de Bioy Casares la experiencia del protagonista en la isla, junto al aprendizaje acerca del funcionamiento de las máquinas y el estudio de las costumbre de los hologramas harán del fugitivo el master del juego. De hecho será el conocimiento de la tecnología de la isla lo que le hará poderoso. Nuestro protagonista se sentía solo e incomunicado, su desesperada situación le llevará a formar parte de este juego, recreando una especie de relación social con los habitantes de la isla y una especie de historia de amor con Faustine. El problema es que le costó la vida porque la máquina de Morel no podía apagarse; no se trataba de una interacción en tiempo escogido.

Los MUD son una realidad virtual basada en el texto, en lugar de utilizar gafas y cascos nos sumergimos en las sensaciones del ciberespacio a través de las palabras. Los yoes se crean a raíz de la interacción con la máquina y los jugadores crean el texto y sus propios personajes —igual que Morel o cualquier escritor—. Sherry Turkle (1997: 93) nos dirá que

los juegos de simulación no son objetos para pensar sobre el mundo real, sino para provocar nuestra reflexión sobre cómo el mundo real se ha convertido a sí mismo en un juego de simulación [...] Por tanto utilizamos las simulaciones para pensar a través de la pregunta ¿qué es real? ¿Qué queremos que cuente como real? ¿En qué grado queremos tomar las simulaciones por realidad? ¿Cómo mantener la visión de que existe una realidad distinta a la de la simulación?

³ Hace referencia a los MUD de aventuras. Sus participantes lo denominan cariñosamente “hacer trizas y matar”. Esta clasificación aparece en Turkle (1997: 230).

Nosotros consideramos la ficción literaria como otro tipo de simulaciones que hasta hoy nos han dado lugar a plantearnos todo este tipo de preguntas, y por eso la utilizamos para desvelar algunos de los entresijos de la cibercultura.

2. La isla

Ha llegado el momento de anunciar: Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones —físicas, morales— para su defensa: creo que lo protegerán. Aquí estaremos eternamente —aunque mañana nos vayamos— repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos (Bioy Casares, 2001: 162).

Así describe su distopía tecnológica Adolfo Bioy Casares y así describe Morel su tecnoutopía.

Es curioso que la mayoría de las utopías y de paraísos soñados se encuentren situados en una isla⁴. Es importante destacar que Bioy Casares escoge el nombre de Morel como homenaje a su inspirador Moreau, en *La isla del Doctor Moreau* de Wells, tal y como explica Borges en el prólogo. Hay numerosos antecedentes literarios en los que se denuncian las atrocidades a las que puede llegar la ciencia y además que enmarcan los sucesos en una isla. La elección de una isla es muy sugerente, supone un corte con el mundo, un aislamiento. Según David P. Gallaher para Bioy todo ser humano se parecería a una isla, siendo el canal entre un ser humano y otro tan despiadado como el mar que separa dos islas. Así que la percepción humana de la realidad estaría determinada por su perspectiva insular: esta será la que determinará sus expectativas vitales. "Faustine es una imagen que no puede ver ni oír al narrador, pero ¿alguien oye realmente lo que los otros dicen? ¿Están o no viviendo todos en planos diferentes? ¿No somos todos islas inescrutables como el narrador y Faustine?" (VV. AA., 1990: 35). El protagonista llegará a una isla que "no es" y se encontrará inmerso en una especie de relaciones sociales que "tampoco son". Se encontrará frente a una realidad aparentemente cotidiana que no es real, y descubrirá que se trata de un universo virtual codificado ante el que impondrá sus deseos manipulando las grabaciones —informaciones— que componían la matriz creada por Morel —código alterable—. La isla será el gran simulacro holográfico; no sabemos si existe un espacio paralelo al holográfico —virtual—, y el fugitivo se refugiará en la única morada posible que le ofrece el dios-máquina. La sociedad le ha expulsado a una isla y se ha convertido en un proscrito, así que este mundo virtual con el que se ha topado aparecerá como el salvador de su conciencia, una vez que haya muerto materialmente —filosofía transhumanista—. Pero en este tipo de tecno-utopías también existe el mal,

⁴ Otra distopía tecnocientífica de Bioy Casares planteada en un escenario insular será: *Plan de Evasión* de 1945 —Pedro Castel es el gobernador de una isla en la que se encuentra una colonia penal, y experimentará con los presos una serie de operaciones quirúrgicas para alterar sus sentidos y conseguir que tengan la percepción de estar libres. Él también se someterá al experimento biológico—.

también existen errores informáticos o virus como lo será Neo para el Arquitecto de *Matrix* o como lo será nuestro protagonista para la “programación” de Morel. Desde nuestra perspectiva, Bioy abre una crítica feroz ante todos aquellos conflictos que se produjeron a raíz de la revolución industrial, los fanatismos religiosos y la Guerra Mundial, proponiendo una teoría vitalista, humana y convivencial de la sociedad advirtiendo acerca de su alineación e incomunicación. Podríamos decir que nos está proponiendo una actitud hacktivista⁵ ante el fenómeno tecnológico.

3. Arquitectura

Toda isla, sociedad o ciudad utópica debe estar pensada para que en un futuro posible puedan habitarla seres humanos, por lo que se necesitan edificios y casas en los que puedan desarrollar su vida. En esta isla los edificios son especialmente importantes ya que fueron diseñados para que vivieran allí eternamente las presencias holográficas de los amigos de Morel, y nos describirán minuciosamente algunas estancias del Museo que no podemos dejar pasar por alto, ya que evidenciarán claramente la postura tecno-hermética o digitalista de Morel. En la superficie de la isla se pueden ver un Museo, una Capilla y una piscina.

Bioy prepara el escenario de su invento a la perfección: no puede prometer la inmortalidad, la eterna juventud y el amor eterno sin un contexto místico religioso que lo legitime, así que en la isla tendremos dos pilares universales: la Capilla de occidente y el Museo —templo— de oriente. La descripción del Museo parece dibujar un templo egipcio, que hará las veces de panteón eterno guardián de las maravillosas máquinas y las presencias que produce: “El comedor es de unos dieciséis metros por doce. Arriba de triples columnas de caoba, en cada pared, hay terrazas que son como palcos para cuatro divinidades sentadas —una en cada palco—, semi-indias, semi-egipcias, ocres, de terracota” (p. 100).

Andoni Alonso e Iñaki Arzoz consideran a Egipto como la cuna del actual tecnohermetismo, ya que sería “la primera versión de una creencia fantástica y mágica en la que se confunden el ocultismo, el gnosticismo y la mera superstición religiosa” (2002: 132). Egipto todavía hoy se considera el paradigma de la ciencia y de la sabiduría, junto a la Biblioteca de Alejandría. En estos lugares ciencia y religión se confundían, por lo que para Alonso y Arzoz estos centros de “ciencia digitalista” serían los precedentes ancestrales de lo que hoy conocemos como Silicon Valley.

Dentro del Museo hay una estancia que nos parece fundamental: el acuario. Vemos esta sala como una analogía de la isla, ya que es redonda, está rodeada de agua y para desplazarnos necesitamos navegar igual que en la Red. Cuando llega el protagonista todos los peces del acuario están muertos, y esto puede leerse como un presagio de lo que vendrá después. Pero sobre todo

⁵ El hacktivismo proviene de las palabras “activismo” y “hacker”, se trata de un movimiento cibercultural para la concienciación tecnológica desde un punto de vista comunitario.

nos recuerda a la Atlántida; a la leyenda de esa ciudad bajo el mar. De hecho en varias ocasiones las tormentas son tan fuertes que el fugitivo cree que la isla puede hundirse por algún tipo de falla y se pregunta si a pesar del naufragio terrestre las imágenes continuarían viéndose quizás bajo el agua —Atlántida— o quizás como una especie de isla voladora fantasmagórica —Laputa—. También será este el escenario que escogerá Morel para confesar su experimento al grupo. Ellos tomarán consciencia de la situación, despertarán y conocerán la verdad entre agua, símbolo de viaje —mito de Europa—, de pureza o bautismo —ahora comenzarán sus vidas, puros y sin sus cuerpos—. La descripción de esta sala ofrece unas imágenes cuasi fantásticas, que nos interesan no sólo por su visualidad sino por su trascendencia. Pero dejaremos de lado las descripciones de nuestro narrador, para centrarnos en las declaraciones del creador de la realidad virtual Jaron Lanier:

Digamos que estamos en algún punto del futuro. No sé cuándo, porque depende sobre todo de cómo vaya la economía. Pero esto podría empezar a ocurrir en diez o veinte años. Entrás en tu casa y miras a tu alrededor, y todo es normal excepto que hay mobiliario nuevo, pero sólo cuando te pones una gafas especiales. Fuera gafas y ya no hay muebles; te las pones y ahí están. Y el mobiliario virtual da la sensación de ser real, parece real, está junto al resto de tus cosas, pero es virtual. Uno de los elementos del mobiliario es un gran conjunto de estanterías con peceras. Si miras dentro de las peceras ves que no hay peces sino pequeñas personas correteando. En una, la gente está en unos grandes almacenes probándose ropa; en otra, está en un taller de terapia médica; en otra, mirando una propiedad inmobiliaria que está en venta. Entonces, cuando observas todas estas peceras, ves que en algunas están ocurriendo cosas realmente extrañas, como fiestas extravagantes en las que las personas se convierten en serpientes gigantes; metes la mano en una de estas peceras que de pronto empieza a hacerse enorme, hasta que estás dentro y eres una de esas personas. Y todas ellas forman grupos de personas que están unidas y ven cómo entras; así es cómo podría funcionar. Ese sería el teléfono del futuro (Lanier, 2004).

Lanier crea el concepto de realidad virtual en 1984 a raíz de una publicación para la revista *Scientific American*. En estas declaraciones podemos observar cómo su idea del futuro de la comunicación, tiene paralelismos con el digitalismo que hemos detectado en *La invención de Morel*, y cuyo objetivo “es la producción de una realidad paralela o ilusoria como trasunto del cielo a través de diferentes tecnologías y cibertecnologías que van desde la televisión a la biotecnología y, especialmente, de la informática y de Internet” (Alonso y Arzo, 2002: 100).

La Capilla es un símbolo directo del cristianismo católico, por lo que se hace muy significativo el silencio respecto a este edificio. Tras su descripción la única información que obtendremos es que siempre está vacía y que el protagonista no ha identificado a ningún cura entre los visitantes, por lo tanto ¿por qué la han construido? En su explicación / confesión Morel no lo aclarará, y por lo tanto podemos suponer que en este universo también se hacía necesaria la presencia del Vaticano. Llegados a este punto es importante mencionar que para Paul Virilio la velocidad es un concepto fundamental: para él será la *cronopolítica* la que rige actualmente el mundo. Y le preocupa enormemente que la desaparición de las distancias que proporciona la Red la haga desaparecer:

Hoy en día hemos puesto en práctica los tres atributos de los divinos: la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez; la visión total y el poder total. Esto no tiene nada que ver con la democracia, es una tiranía (Virilio, 1999: 18).

Quizás podamos traer a colación cómo Peter Sloterdijk le recordará a Virilio que la *contaminación dromosférica*⁶ de la que nos advierte fue iniciada por la expansión global del catolicismo con el descubrimiento de América por parte de Colón y de este modo “el Vaticano es el primer rincón del universo afectado por la polución dromológica: en él ha comenzado el efecto de la implosión” (Sloterdijk, 2003: 59), y que por lo tanto el Papa es el primero en sufrir la falta de distancia⁷.

4. La inmortalidad

El objetivo real de Morel es vivir eternamente junto a su amor. Crear artificialmente su paraíso soñado, junto a Faustine. Pero esta mujer no le ama, y nunca se iría con él a la isla, por eso debe simular un encuentro con los amigos más queridos, para ofrecerles el mayor de los sueños de la humanidad: la inmortalidad. Este argumento nos recuerda mucho a la película de Amenábar *Abre los ojos*: en este film el protagonista era criogenizado y en su mente se proyectaba una realidad / simulación virtual con sus recuerdos y la vida que le hubiera gustado estar disfrutando junto a la mujer deseada. En la novela de Bioy el tema de la inmortalidad será recurrente, incluso el fugitivo protagonista reflexionará acerca de ella concluyendo que el problema del hombre para alcanzar la inmortalidad se encuentra en la idea de querer “retener vivo todo el cuerpo. Sólo había que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia” (p. 100). El paraíso de Morel sería por lo tanto un sucedáneo del cielo que imaginó, y debe transformar los cuerpos de sus amigos para poder habitarlo porque la materialidad de ese mundo es holográfica y sus habitantes también deben serlo. Uno de los gurúes más radicales del panorama tecno-hermético es Negroponte y probablemente uno de sus análogos cinematográficos sería David Cronenberg con su propuesta de “la nueva carne” en películas como *Videodrome* o *eXistenZ*. Esto supone la creación de seres artificiales, de un nacimiento de la “nueva carne” pero que al tiempo supone la muerte de “la vieja carne”, para lograr esa anhelada inmortalidad. En la novela vemos cómo el ser cibertecnológico ya no tiene por qué someterse los problemas terrenales, la morada donde debe desarrollarse el ser ya no existe; se encuentra desubicada, desterritorializada, “fuera de ahí” (Lévy, 1998). Este tipo de místico-digitalismo nos recuerda a clásicos como santa Teresa de Jesús o san Agustín “mi cuerpo es la cárcel de mi alma”. Tomás Maldonado (1994: 64) no se olvida de recordarnos que “para los ciberespaciaños como para los místicos el cuerpo descorporalizado continúa siendo un problema porque, se

⁶ La contaminación dromosférica es “la contaminación de la dimensión real por la velocidad. La velocidad contamina la extensión del mundo y las distancias del mundo. Esta ecología no se aprecia, porque no es visible sino mental” (Virilio, 1999: 59).

⁷ “La Iglesia primitiva era una suerte de Internet en sí misma, lo cual fue una razón para que el Imperio romano no la pudiera combatir. Los primeros cristianos entendieron que lo más importante no era afirmar su poder físico en un sitio concreto, sino crear una red de creyentes, que estuvieran on-line” Jacques Gallito, citado por Alonso y Arzo (2002: 89).

quiera o no se quiera, en el espacio que ellos llaman poscorporal, el cuerpo, si bien ilusorio, continua existiendo y obrando como un cuerpo real, con los mismo deseos, necesidades, placeres, anhelos, sufrimientos y frustraciones". De hecho Morel será una imagen eterna en la que podremos percibir su amor frustrado, porque en su alma, o conciencia —si es que su máquina realmente pudo captarla, aunque tan sólo fuera durante los instantes de la grabación— expresaba las tensiones volitivas de su cuerpo: la imposibilidad de poseer a Faustine.

Actualmente nosotros no gozamos de equipos de RV porque son bastante caros y no se comercializan para el gran público. Pero al entrar en la red lo hacemos de un modo vicarial y necesitamos de un yo digital que nos represente en el ciberespacio, en ese mundo paralelo en el que nos sumergimos (véase Turkle, 1997). Estos dobles digitales debido a su inmaterialidad son imperecederos y gozan de grandes libertades porque para ellos no existe ninguna de las leyes físicas que determinan al ser humano, es más, pueden incluso volar o transformarse con tan sólo pulsar una serie de botones.

5. Faustine la mujer digital

El tema de la novela es el amor.

El tema de Adolfo Bioy Casares no es cósmico, sino metafísico: el cuerpo es imaginario y obedecemos a la tiranía de un fantasma. El amor es una percepción privilegiada, la más total y lúcida, no sólo de la irrealidad del mundo, sino de la nuestra: corremos tras de sombras, pero nosotros también somos sombras (VV. AA., 1990: 14).

Octavio Paz estaba describiendo una suerte de amor profundo, espiritual y eterno en las obras de Bioy, pero al mismo tiempo nos estaba dando las claves de lo que consideraremos amor cibernético, digitalismo amoroso o amor virtual. Podríamos decir que los poemas petrarquistas exaltan y aman la hermosura de una mujer que no tienen cerca, que no pueden conseguir, que nunca poseerán y a la que no se dirigen directamente. No se produce ningún tipo de tensión afectiva, la dificultad expresiva no existe porque estas damas fantasmagóricas no cohíben con su presencia, con la materialización de un cuerpo. Lo real y lo complicado en esta vida sería enfrentarse corporalmente al otro; el cara a cara. Pero frente a una "venus digital" es verdaderamente fácil expresar todo tipo de sentimientos, que "nadie" podrá rechazar y que "nadie" podrá juzgar de verdaderos. No hay barreras, y no hay rechazos. Esta evolución se percibe perfectamente en la "relación" que mantendrá el protagonista con Faustine; el estilo y las formas de Bioy Casares son fascinantes, sobre todo en las descripciones de este tipo de encuentros buscados y anhelados por el protagonista. Cuando todavía no es consciente de la inmaterialidad de Faustine siente verdadero pánico cada vez que debe dirigirse a ella, no sabe cómo empezar una conversación, de qué hablar, cómo adularla y sobre todo teme su indiferencia y su rechazo: "No puedo recordar, con exactitud, lo que dije. Estaba casi inconsciente. Le hablé con una voz mesurada y baja, con una compostura que sugería obscenidades" (p. 114). Otra cosa hubiera sido enviarle un *e-mail* o un SMS al móvil. Cuando el protagonista descubra la materialidad holográfica de

Faustine, su relación cambiará drásticamente y ella se convertirá en un mero objeto – fetiche construido bajo la vigilante mirada del placer masculino.

La imagen de Faustine como tecno-cuerpo —sólo es una imagen— obsesiona y seduce al protagonista aún cuando es consciente de su inmaterialidad. Lo curioso es que en pleno siglo XXI prácticamente la mayoría de los individuos del planeta verían un tanto ridículo al protagonista de la novela, pero ellos compran *Playboy* y visitan *webs* y *chats* de pornografía y cibersexo. Las imágenes de la anorexia instaurada por las pasarelas, junto a las ofertas publicitarias de cuerpos voluptuosos crean apetito sexual en el ser humano; “La imagen pornográfica se ha convertido en el sustituto del cuerpo deseado y, más aún, la pornografía en el sustituto del sexo” (Alonso y Arzoz, 2002: 162). Hoy el cibersexo posibilita a través de la realidad virtual —con guantes y trajes de datos— mantener contacto erótico a distancia. Tomás Maldonado observa la creciente cautivación que experimentan los cyberspacianos por la posibilidad de nuevos tipos de sexo y cree que quizás la telepresencia erótica podría contrarrestar el crecimiento demográfico y el SIDA. Es curioso que nuestro protagonista opine que “estará completamente asegurado el día que los hombres entiendan que para defender su lugar en la tierra les conviene predicar y practicar el maltusianismo” (p. 164). Y parece que hoy la red proporcionaría este tipo de relaciones artificiales, propiciando el aislamiento de los individuos frente a las pantallas y olvidando que el amor es el placer de la carne, del contacto físico y de sentir al prójimo. Podemos estar de acuerdo con Paul Virilio en que “¡ya no asistimos al divorcio de la pareja, sino al divorcio de la cópula!” (1999: 63). ¿Qué está pasando con las relaciones en nuestra sociedad contemporánea? ¿Tan horribles somos las personas que la gente prefiere tratar con las apariencias de las mismas —con sus avatares en la red—? ¿Cuál es el poder real de las imágenes? ¿Cuál es la trascendencia real del poder de seducción de las imágenes? El cyberspaciano es el *voyeur* por excelencia, es un sujeto que vive como “mirón” a través de la red, paseando a su antojo y con la tranquilidad de que nunca podrá ser reprendido por tal acción.

Para finalizar, no podemos dejar pasar por alto que la novela se construye en torno a la experiencia de un deseo y la imposibilidad del mismo. Cuando el protagonista es consciente de que no podrá consumir su deseo intentará buscar un simulacro del mismo. Nos parece clave la aparición de Elisa en escena: después de haberse grabado con la máquina, y cuándo está a punto de morir, el protagonista recordará a Elisa, a una mujer de carne y hueso que le ayudó siempre: “Mientras mire a Faustine no te olvidaré” (p. 186). Este dato es trascendental, ya que Faustine se convierte en el *revenant* de Elisa, y podemos preguntarnos si quiso de verdad a Faustine en algún momento, o simplemente representaba, simulaba, aquello que él amaba. Aunque adore la imagen de Faustine o el recuerdo de Elisa, lo que realmente le impulsará a actuar será un referente humano y real que no puede alcanzar materialmente y por eso buscará su análogo inmaterial, holográfico o virtual. ¿No es esta motivación la que empuja a muchos individuos de nuestra sociedad a encerrarse en sus “islas” y actuar de este modo en la red?

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Andoni e Iñaki ARZOZ (2002): *La nueva ciudad de Dios*, Madrid, Siruela.
- BIOY CASARES, Adolfo (2001): *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra.
- LANIER, Jaron (2004): *Entrevista a Jaron Lanier*, Site de la Universidad de Concepción, <<http://www.udec.cl/~litterae/irrew.htm>> [Consulta: 2-4-2004].
- LÉVY, Pierre (1998): *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Paidós.
- MALDONADO, Tomás (1994): *Lo real y lo virtual*, Barcelona, Gedisa.
- NEGROPONTE, Nicolás (1996): *El mundo digital*, Bilbao, Ediciones B.
- SLOTERDIJK, Peter (2003): *Experimentos con uno mismo*, Valencia, Pre-textos.
- TURKLE, Sherry (1997): *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet*, Barcelona, Paidós.
- VIRILO, Paul (1999): *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra.
- VV. AA. (1990): *Álbum: Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes"*, Barcelona, Anthropos.

UNA REFLEXIÓN SOBRE LA CREACIÓN LITERARIA EN LA NARRATIVA DE ERNESTO SÁBATO: LA INDETERMINACIÓN DE LOS PERSONAJES

Pierre Marcombe

Universidad de Santiago de Compostela

En este trabajo se reflexionará sobre algunos aspectos de la creación literaria en la obra narrativa del escritor argentino Ernesto Sábato. En la novena jornada del ensayo *Entre la letra y la sangre*, el autor señala un punto muy importante referente al enigma de la creación literaria. Declara sobre el particular que:

uno de los [problemas] capitales para un escritor es la de superar esa tentación por la que pasan todos los que han nacido con facilidad literaria: la tentación de juntar palabras para hacer una obra. Creo que fue Claudel quien dijo: no fueron las palabras las que hicieron la Odisea sino la Odisea quien hizo la palabras (Sabato, 1998a: 595).

Es de señalar que el poeta Jean Cocteau en su película *Le Testament d'Orphée* propone un comentario parecido, aclarando la problemática planteada objeto de nuestro estudio:

Bien sûr que les oeuvres se font toutes seules et rêvent de tuer pères et mères. Bien sûr qu'elles existent avant que l'artiste ne les découvre mais toujours cette Orphée mais toujours cet Œdipe. J'avais cru qu'en changeant de châteaux je changerais de fantômes et qu'ici une fleur saurait les mettre en fuite. Mettez votre nuit en plein jour on verra bien celui qui donne les ordres et celui qui les exécute (Cocteau. 1959).

Por lo tanto, no decidimos escribir un libro sino que éste se impone al creador. El propio autor se percató de ello al emprender la redacción de su primera novela *El túnel*. Él pensaba que haría con sus personajes lo que le conviniera, que les podría manejar y encauzar a su antojo. Distaba mucho de sospechar que muy pronto experimentaría cierta resistencia por parte de ellos. En efecto, declara que le ha resultado terriblemente difícil terminar sus obras. Representaba un verdadero sufrimiento tanto a nivel espiritual como físico: además de la inseguridad, el desaliento, la irritación por los pobres resultados que va obteniendo y la indecisión, tiene que añadir el convencimiento de no conseguir lo que él quería. Y poniendo de realce este fenómeno añade también que:

Mientras escribía esta narración, arrastrado por sentimientos confusos e impulsos no del todo conscientes, muchas veces me detuve perplejo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto. Y, sobre todo, me intrigaba la creciente importancia que iban tomando los celos y el problema de la posesión física. Mi idea inicial era escribir un cuento, el relato de un pintor que se volvía loco

UNA REFLEXIÓN SOBRE LA CREACIÓN LITERARIA EN LA NARRATIVA DE ERNESTO SÁBATO: LA
INDETERMINACIÓN DE LOS PERSONAJES
Pierre Marcombe

al no poder comunicarse con nadie, ni siquiera con la mujer que parecía haberlo entendido a través de su pintura pero al seguir el personaje me encontré con que se desviaba de este tema para “descender” a preocupaciones casi triviales de sexo, celos y crimen. Esta derivación no me agradó mucho y repetidas veces pensé en abandonar el relato que me alejaba tan decididamente de lo que me había propuesto. Más tarde comprendí la raíz de este fenómeno: los seres humanos no pueden representar nunca las angustias metafísicas al estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas, oscureciéndolas con sus sentimientos y pasiones. Los seres carnales son esencialmente misteriosos y se mueven a impulsos imprevisibles, aun para el mismo creador que sirve de *intermediario* entre ese extraño mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue sus dramas. Las ideas metafísicas se convierten en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad concreta, la desesperación metafísica se transforma en celos, y el cuento que parecía destinado a ilustrar un problema metafísico se convierte en novela de pasión y de crimen (Sábato, 1998b: 206-207).

Este proceso muestra que los personajes tienen una vida propia, así como que el escritor quien los engendra nunca consigue conocerlos del todo. Siempre hay una parte de nosotros mismos que se nos escapa, por eso nunca llegaremos al fondo del ser humano. Escribir sería como un parto en el cual hay una parte de misterio. Efectivamente, dice el escritor con motivo de una entrevista: “hay que distinguir entre el tiempo físico que me llevó a escribir un libro y el tiempo espiritual y existencial que me ha llevado a madurar ciertas cosas, sentimientos, pasiones, conocimientos de la raza humana durante décadas” (Carrizo y Sábato: 1980, grabación nº 6), por eso parte del libro existe primero en la mente del creador antes de plasmarse luego sobre el papel. La creación literaria consta entonces de dos momentos y

la más bella experiencia que podamos realizar es justamente ésta, la del misterio de la vida —afirma Albert Einstein— es el sentimiento prístino en el cual todo arte y toda ciencia verdaderos hunden sus raíces. Cuando no lo conocemos, cuando ya no sabemos extrañarnos, maravillarnos, es como si fuésemos muertos, apagada nuestra mirada (De Pracontal, 2005: 75).

Podemos apoyarnos en un pasaje de *La resistencia* para llegar a entender mejor a los personajes que no dejan de ser iguales que nosotros:

El destino se muestra en signos e indicios que parecen insignificantes pero que luego reconocemos como decisivos. Así, en la vida uno muchas veces cree andar perdido, cuando en realidad siempre caminamos con un rumbo fijo, en ocasiones determinado por nuestra voluntad más visible, pero en otras, quizás más decisivas para nuestra existencia, por una voluntad desconocida aun para nosotros mismos, pero no obstante poderosa e inmanejable, que nos va haciendo marchar hacia los lugares en que debemos encontrarnos con seres o cosas que, de una manera o de otra, son, o van a ser primordiales para nuestro destino, favoreciendo o estorbando nuestros deseos aparentes, ayudando u obstaculizando nuestras ansiedades, y, a veces, lo que resulta todavía más asombroso, demostrando a la larga estar más despierto que nuestra voluntad consciente (Sábato, 2000a: 28-29).

Y añade en su último libro:

No puedo abandonar la obra *Copenhague*. He quedado pensando que todo lo hacemos para tratar de conocer lo que ninguno llega a conocer, lo más interior a cada uno, eso que algunos llamamos alma. Puesto que lo peculiar del ser humano no es el espíritu puro sino esta desgarrada región intermedia llamada alma, región en que acontece lo más grave de la existencia y lo que más importa: el amor y el odio, el mito y la ficción, el sueño, la esperanza y la muerte; nada de lo cual es

espíritu puro sino una vehemencia de ideas y de sangre. Ansiosamente dual, el alma padece entre la carne y el espíritu. El arte —es decir la poesía— surge de ese confuso territorio y a causa de su misma confusión. Todo nos es finalmente misterio. Heisenberg lo llega a decir. Algo así como que uno puede conocer todo menos este punto original, lo más íntimo, desde el cual uno es uno mismo. A ese punto no se llega. Se puede ver el río, pero jamás su fuente (Sábato, 2004: 135-136).

Para Borges, el proceso de creación literaria se asemeja a una suerte de isla. Ve sus dos extremos, una punta y la otra, pero no sabe lo que hay en medio. Por consiguiente, al emprender la redacción de sus novelas, ya sabía lo que había al principio y al final de la historia. El medio constituye justamente para el hombre la incertidumbre. Es la mitad del camino de la vida, pero ignoramos del todo lo que habrá en él y es ahí, en esta oscuridad, que sucede lo más decisivo de la existencia, justamente porque no tenemos conocimiento y hay que arriesgarse. No estamos seguros, desde luego, si la elección será acertada, pero qué más da si toda la grandeza estriba precisamente en afrontar el peligro, lo desconocido, y en la apuesta, aunque las posibilidades de acertar sean ínfimas:

Creo que lo esencial de la vida es la fidelidad a lo que uno cree su destino, que se revela en estos momentos decisivos, esos cruces de camino que son difíciles de soportar pero que nos abren a las grandes opciones. Son momentos muy graves porque la elección nos sobrepasa, uno no ve hacia delante ni hacia atrás, como si nos cubriese una niebla en la hora crucial, o como si uno tuviera que elegir la carta decisiva de la existencia con los ojos cerrados (Sábato, 2000a: 136).

Sábato se vale del arte porque le permite ir más allá de lo visible y acceder a una realidad escondida:

L'essayiste Sábato considère qu'il n'y a pas de roman sans "une féroce investigation" de la condition humaine, un "déplacement vers le moi profond". Ainsi le romancier apparaît comme un double Orphée ou un Orphée dédoublé: les enfers ne sont plus ceux de la tradition religieuse antique mais le for intérieur, "les démons" (Pageaux, 1989: 109).

Para él, las grandes obras de ficción están hechas por hombres presos de demonios, y la misión más grande del arte consiste en sacarlos. El arte es entonces un exorcismo que permite salvar a la humanidad. El escritor pone en tela de juicio ciertos valores de la sociedad moderna. No reconoce lo establecido y opta por una sociedad que radicaría más en lo instintivo, en el corazón porque afirma en *Antes del fin* que "Hemos llegado a la ignorancia a través de la razón [...] La sacralización de la inteligencia nos ha empujado al borde del precipicio" (Sábato, 1998c: 179 y 188).

Sábato asume la idea de un hombre nuevo que ha de nacer de una renovación interior del individuo. Como san Agustín, presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado. Es precisamente lo que nos propone Sábato en el *Informe sobre ciegos*, considerado como el centro de su obra literaria, la clave, porque hace las veces de una encrucijada, de un puente que permite ir de una novela a otra, avanzar y retroceder. Este relato empieza de forma muy naturalista, con menciones de calles conocidas, cafés y parques de Buenos Aires del todo identificables e incluso nombres de personajes destacados. Deriva a continuación hacia lo sobrenatural dando origen a una retahíla de

interpretaciones, que suscitan y seguirán suscitando sin duda muchas preguntas. Éste surgió del inconsciente y se convierte en un enigma para el propio creador. A esa realidad del *Informe* no se puede llegar mediante la razón, afirma el escritor con motivo de una entrevista con Antonio Carrizo, sino por el instinto, lo mismo que no podemos explicar el amor y el odio que siente Juan Pablo Castel por María en *El túnel*. Es una metáfora de lo invisible, y cuando el artista llega al corazón del hombre significa que alcanzó el misterio. El escritor lo considera como una respuesta a la soberbia de la razón:

¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato? Esta feroz lucidez que ahora tengo es como un faro y puedo aprovechar un intensísimo haz hacia vastas regiones de mi memoria: veo caras, ratas en un granero, calles de Buenos Aires o Argel, prostitutas y marineros; muevo el haz y veo cosa más lejanas: una fuente en la estancia, una bochomosa siesta, pájaros y ojos que pincho con un clavo. Tal vez ahí, pero quien sabe: puede ser mucho más atrás, en épocas que ahora no recuerdo, en períodos remotísimos de mi primer infancia. No sé. ¿Qué importa además? (Sábato, 2000c: 321).

La primera observación que podemos hacer es que la pregunta recuerda extraordinariamente al inicio de *El túnel* como si el fantasma de Juan Pablo Castel volviese a manifestarse. De hecho, el autor vuelve a expresar lo mismo, por lo tanto se comprueba que existe una relación evidente entre las dos obras: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne” (Sábato, 2000b: 25).

El cotejo de ambas citas es esencial porque revela cómo el escritor está “obsesivamente atado a un tema que lo lleva a repetirse incesantemente, a recorrer muy otra vez los mismos caminos, a la manera de eterno retorno”, expone acertadamente Gemma Roberts (1990: 6-7). Semejante repetición permite engarzar estos dos relatos y hasta nos podemos atrever a afirmar que forman una misma novela. A semejanza de Baudelaire, Sábato presta a la palabra su sentido pleno de tal manera que pueda jugar con las demás palabras, acoplarse con ellas en el conjunto textual, como señala Pageaux “el aura estilística de la obra entera” (Pageaux, 1989: 109) La palabra se torna en un puente entre dos seres, pero también entre otras puesto que, como en un ajedrez, una palabra no vale por sí misma sino por su posición, por la estructura total a la que pertenece. El profesor Pageaux indica a este respecto que el texto del autor se desarrolla como una arquitectura particular, singular gracias a un juego constante de repeticiones, ecos y contrapuntos que crean un espacio de puro lenguaje, un juego que paulatinamente invade todas las capas, los estratos y niveles del texto. Así “las infinitas reverberaciones de las palabras” permiten crear la unidad de las novelas (Pageaux, 1989: 109). *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas*, *Abaddón el exterminador*, *Heterodoxia*, *El escritor y sus fantasmas*, *Hombres y engranajes*, *La fuente muda*, *La resistencia* “serían como pinceladas cuyo conjunto, la síntesis desembocaría en un cuadro. Él anhela crear todo en un solo instante. Eso es tanto como decir que la palabra para Sábato es un fragmento del universo” (Pageaux, 1990: 91).

La lectura de *Dios y la ciencia* de Jean Guitton (1991) nos permitió entender algo, a mi parecer, sumamente importante, genuino en su narrativa, es decir, la similitud del todo y las partes, antigua ley de la analogía. Esta

perspectiva permite comprender al mismo tiempo cada parte de la obra de forma independiente y como perteneciente a un todo. Efectivamente, en *La fuente muda* —novela inconclusa— tenemos un pasaje que bien podría insertarse en *El túnel*; luego, en *Abaddón el exterminador* se reelaboran y amplían las tensiones de *El túnel* y de *Sobre héroes y tumbas*. Los fantasmas del pasado, protagonistas de estas dos novelas, se reencarnan en *Abaddón*. Alejandra, prototipo de mujer fatal, devoradora de la voluntad de Martín, sobresalta al escritor en esa pesadilla:

Se despertó gritando, acababa de verla avanzando en medio del fuego, con su largo pelo negro agitado por las furiosas llamaradas del Mirador, como una delirante antorcha viva. Parecía correr hacia él en demanda de ayuda. Y, de pronto, él sintió el fuego en su propio cuerpo, sintió cómo crepitaba su carne y cómo se agitaba debajo de su piel el cuerpo de Alejandra. El agudo dolor y la ansiedad lo despertaron. Pero no era la Alejandra que melancólicamente imaginaban algunos, ni tampoco la que Bruno creyó intuir a través de su espíritu abúlico y contemplativo, sino la del sueño y la del fuego, la víctima y victimaria de su padre. Y Sábado volvía a preguntarse por qué la reaparición de Alejandra parecía recordarle su deber de escribir, aun contra todas las potencias que se oponían. Como si fuera preciso intentar una vez más el desciframiento de esas claves cada día más escondidas. Como si de ese frenesí complicado y dudoso dependiera no sólo la salvación del alma de aquella muchacha sino su propia salvación (Sábado, 2000d: 600-601).

Este fragmento se puede relacionar con el siguiente de *El túnel*:

Una tarde, por fin, la vi por la calle. Caminaba por la otra vereda, en forma resuelta, como quien tiene que llegar a un lugar definido a una hora definida. La reconocí inmediatamente; podría haberla reconocido en medio de una multitud. Sentí una indescriptible emoción. Pensé tanto en ella, durante esos meses, imaginé tantas cosas, que al verla, no supe qué hacer (Sábado, 2000b: 29).

Estas dos situaciones son un claro ejemplo de la incomunicación en las que podemos observar reiteraciones y, sobre todo, son un ejemplo de la dificultad de amar. María, Alejandra y Georgina no son más que aspectos, facetas de la misma mujer, o más bien de la parte femenina del autor. Lo mismo sucede con Castel, Bruno, Martín y Fernando Vidal Olmos. Éstos representarían su lado masculino. En otros términos, los personajes que crea un autor no son nada más que sus dobles. Merced a la magia del arte no sólo el creador anima sus criaturas sino que también tiene todavía la posibilidad de vivir de ellos. Representan su futuro. Así, a partir de un texto titulado *Memorias de un desconocido* que quedó en estado de ensayo, surgieron tres personajes imprevistos: el melancólico Bruno, el pintoresco Quique y el demoníaco Fernando Vidal Olmos, tres dobles de Sábado que no son sin embargo tres sosías, porque las criaturas representan a su creador a la par que lo traicionan, sobrepasándole a menudo tanto en el bien como en el mal hasta sorprenderlo a él mismo. Cada novela del escritor, aunque distinta, contiene el conjunto de su obra, lo cual remite a la imagen de la totalidad divina. Por lo tanto, aquí se puede observar un vínculo con la Teoría Cuántica.

Otro punto en el que deseo detenerme se centra en la indeterminación de los personajes. Es obvio que aparecen de una forma borrosa, como si a Sábado se le hiciese cuesta arriba conocerlos y, por extensión, conocerse, puesto que es a través de sus personajes como irá descubriendo su alma:

y después de haber mantenido con ella una relación tan intensa, no alcanzaba a ver con claridad en aquel gran enigma [...] apenas eran manchas, como un rápido boceto de un pintor, sin ningún detalle que me permitiese discernir ni una edad precisa ni un tipo determinado de un carácter [...] Y cuando la vio por segunda vez advirtió con sorpresa que sus ojos eran de un verde oscuro [...] También pude observar, en ese segundo encuentro, que aquel pelo largo y lacio que creyó tan renegrido tenía en realidad reflejos rojizos (Sábato, 2000c: 121-123).

En *El túnel*, sucede algo parecido, puesto que cuanto más intenta Castel acercarse a María, amarla y conocerla, más se aleja ella de él. Ella será siempre un enigma para él, igual que él para ella. Se observa aquí una forma de ver la realidad que muestra lo inusual que ésta puede llegar a ser, y cómo el observador influye y perturba lo observado.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRIZO, Antonio y Ernesto SÁBATO (1980): *Sobre hombres y cosas* (grabación del diálogo entre el periodista Antonio Carrizo y el escritor Ernesto Sábato).
- COCTEAU, Jean, (1959): *Le Testament d'Orphée*, París, Jean Thuillier.
- DE PRACONTAL, Michel (2005): "C'est le mobile le plus puissant de la recherche scientifique «la religiosité cosmique ignore les dogmes»", *Le Nouvel Observateur*, 2094-2095, p. 75.
- GUIITON, Jean, (1991): *Dieu et la science: vers le métaréalisme*, París, Grasset.
- PAGEAUX, Daniel Henri (1989): *La littérature comme absolu*, París, Editions caribéennes.
- , (1990): "Éléments pour une topologie Sabatienne", *Revista Co-Textes*, 19-20, pp. 91-106.
- ROBERTS, Gemma, (1990): *Análisis existencial de "Abaddón el Exterminador"*, Boulder, Society of Spanish American Studies.
- SABATO, Ernesto, (1981): *La robotización del hombre y otras páginas*, Buenos Aires, Centro editor de América latina.
- , (1998a): *Conversaciones con Carlos Catania*, en *Obra completa: ensayos*, Buenos Aires, Seix Barral, pp.503-624.
- , (1998b): *Heterodoxia*, en *Obra completa: ensayos*, Buenos Aires, Seix Barral, pp 173-257.
- , (1998c): *Antes del fin*, en *Obra completa: ensayos*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 179-188.
- , (2000a): *La resistencia*, Buenos Aires, Seix Barral.
- , (2000b): *El túnel*, en *Obra completa: narrativa*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 25-109.

- , (2000c): *Sobre héroes y tumbas*, en *Obra completa: narrativa*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 113-520.
- , (2000d): *Abaddón el Exterminador*, en *Obra completa: narrativa*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 521-893.
- , (2004): *España en los diarios de mi vejez*, Barcelona, Seix Barral.

OSWALD DE ANDRADE Y LA ESCRITURA SALVAJE: VANGUARDIA Y RELECTURA DE LA HISTORIA

José M^a Martínez Simón
Universitat de València

1. El problema de la historia

En general, puede verse en el impacto de las corrientes vanguardistas en América Latina el mismo gesto de independencia que trajo el pensamiento romántico del siglo XIX. Individualismo, historia y localismo se alían entonces para dar forma a los primeros movimientos que en América plantearán la menor reforma en términos del conjunto de la cultura y la historia. Con todo, esta posición, aunque distante en el tiempo respecto de la vanguardia, comparte con las primeras décadas del siglo XX un rasgo del que la ruptura y la innovación no será capaz de desprenderse: el problema de la historia. Y ello se debe a una razón fundamental: porque la idea de que los movimientos nacionales se proyectan como conquistas en el futuro, dejando de lado el pasado histórico, no es cierta. Se cortará, y esto es cierto, con la historia de la metrópoli, pero al precio de dejar abierta la herida de la identidad nacional con la que la literatura trazará cruces y paralelismos constantes¹. En efecto, *O guaraní*, *Iracema* señalan hitos fundadores de una literatura junto con la identidad nacional que la produce buscando en el indígena el pilar de un pasado remoto en el que reconocerse. Así pues, la literatura, en su sentido histórico, es decir, a título de expresión fundante, generadora de mitos e imágenes, es por primera vez religamiento de la cultura con la vida².

Del mismo modo, la vanguardia queda comprometida en la encrucijada de la historia en un momento en que la apelación a resituarse frente a las identidades europeas se hace todavía más patente. Es aquí donde el Modernismo brasileño se perfila como momento crítico en la historia de Latinoamérica en la medida en que ni se corresponde con los modelos europeos —futurismo, surrealismo, expresionismo, dadaísmo—, ni se separará, a imagen de ellos, de la historia. Antes al contrario, la renovación estética y las conquistas expresivas conviven paralelamente con miradas hacia el pasado que fijan significados para recolocar la identidad dentro del contexto internacional de

¹ De hecho, la vanguardia paulista se definirá, en opinión de Jorge Schwartz, porque más que en otras vanguardias, el debate estético alcanzará las proporciones de debate en torno a la cultura y la historia nacionales. Véase Schwartz (2002).

² Bürguer (1987).

principios de siglo. Parece, sin ningún tipo de exageraciones, que la historia se revela como herida abierta hacia la que la memoria y la expresión literaria no pueden más que revertir.

Ahora bien, si el problema de la historia tiene que ver con un corte, con una disimilitud entre las identidades americanas, por un lado, y las europeas, por otro, ¿qué es lo que ocurre con la literatura, si hasta la misma vanguardia no podía concebirse sino en el discurrir temporal? En otras palabras, cuando afirmamos que coincidiendo con los ismos de la vanguardia se asiste en Latinoamérica a un nuevo replanteamiento de la cultura nacional, esto es, de su identidad en la historia, cabe formular la pregunta de ¿qué es lo que ocurre con la historiografía de la literatura? ¿Qué nuevo estatuto darle cuando el corte histórico arrastra también la continuidad de las influencias, es decir, del marco mimético en que se desarrollaban?

En *Ruptura dos gêneros na Literatura Latinoamericana*, Haroldo de Campos (1977) dibuja un mapa de la literatura latinoamericana en función de las desviaciones frente a la concepción normativa de los géneros literarios. Para el poeta y crítico brasileño, la literatura latinoamericana desde el Romanticismo se distinguirá por el hibridismo de los géneros y en el lenguaje que comportan la aparición de los medios de la cultura de masas. De manera que en su más remota originalidad, la historia de la literatura no puede decirse que rompa con la tradición. La distancia que instaura es compleja: si por un lado se define por contraste con ella, por otro, la recoge para releerla. En su lugar, el paso que se da es muy otro: más que ruptura convendría hablar de un pliegue en la textualidad que en vez de reflejar la continuidad, la refracta. No es otra la interpretación que la de la singularidad del escritor latinoamericano, cuya escritura, en opinión de Silviano Santiago, no puede producirse sino duplicada, en un espacio heterónimo donde la historia sale al encuentro de otro lenguaje transformador:

O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com a graça e o dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas (Santiago, 2000: p. 21).

Esta reflexión, inherente al desplazamiento del lenguaje hacia América en palabras de Santiago, coloca la historia frente a su propio lenguaje ahora literaturizado, o lo que es lo mismo, vuelto escritura. Pero al refractarse, la duplicación no es del todo coincidente y el lugar tanto del que hace historia como el que la escribe —acaso sea lo mismo— se encuentra descentrado. El significado que sale a la luz ni puede trazar la continuidad con el pasado de la historia, ni puede sostenerse en la pura performatividad; por así decirlo ocupa un entre-lugar (*in-between*) parasitario de otros discursos, de otras historias, de otras literaturas³.

³ Haroldo habla, a este propósito, de una poesía Ready-Made en que la instancia del productor se halla demediada por movimientos de desarticulación y articulación de los materiales estéticos. Esta concepción marca una nueva relación con la tradición y la historia. "A poesía de Oswald de Andrade acusa assim ambas as vertentes: A destrutiva, dessacralizante, e a construtiva, que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados" (Campos, 1990: 24).

Hasta aquí, por lo tanto, podemos subrayar los dos rasgos caracterizadores de la vanguardia latinoamericana: por un lado, la constante mirada hacia el pasado para fijar significados con los que moldear las identidades: el indígena en la literatura del Amauta en Perú y más particularmente, la figura del antropófago sobre la que Oswald de Andrade teorizará largamente en la revista *Antropofagia*. Salvando las distancias culturales e ideológicas, en ambos casos nos encontramos con una simbiosis —intertextualidad— entre literatura e historia en la que es de trascendental importancia la asimilación del pasado en la comprensión del presente⁴.

Por otro lado, se sigue de lo anterior que la innovación sólo puede entenderse como resignificación de la tradición y no como equivocadamente apuntan algunos ismos vanguardistas, ruptura, corte raso y categórico. Más precisamente se debe pensar la historia de la literatura escandida en pequeñas fracturas por donde el pasado se desliza en la escritura del presente, en un espacio unido por el puente de la lectura.

2. Pau-brasil, una poesía del presente

En 1924, Oswald publica en el *Correio da Manhã* *O manifesto Pau-brasil* dando comienzo a lo que Mário de Andrade acuñaría como fase destructiva del modernismo brasileño. Se inaugura con paso firme una tendencia más combativa y radical de la experiencia modernista con la que se intentará dar respuesta a los problemas planteados por la cultura nacional⁵. Cuatro años después, y agudizando este frente abierto de teorización vanguardista, aparece el famoso *Manifesto Antropofágico* en la recién fundada *Revista Antropofágica* por el mismo autor, diversificando así el panorama de la reflexión modernista. No obstante, tal como subrayábamos más arriba, la búsqueda de una posición en el presente no puede separarse de la misma referencia respecto del pasado, por lo que desde el principio la visibilidad de la *Antropofagia*, la voz que Oswald pretende hallar, es a todas luces una elección comprometida que precisa para su elucidación de breves referencias al contexto histórico⁶.

Esa voz, que podríamos llamar transhistórica, en la medida en que quiere dar cuenta de la totalidad cultural del Brasil, se enfrenta antes que a nada, al problema con el lenguaje puesto que a través de este es posible una comunicación con el pasado desde el presente del Brasil. De ahí el lugar

⁴ Así, para Gadamer, todo acto de comprensión no puede establecerse con un sujeto autosuficiente que se piensa como identidad consigo misma. Véase Asensi (1987: 34-37).

⁵ Problemas que se expresan en una resignificación profunda de las relaciones centro-periferia. Véase Herlinghaus (2004).

⁶ Véase Oliveira (2001: 120): "A poesia Pau-brasil deveria, assim, inserir-se nesse diálogo aberto com as vanguardas históricas, invertendo o processo de transposição passiva de modas e modelos estrangeiros, concebidos em outros contextos e para outras exigências. De fato, Oswald de Andrade, em Pau-brasil, desenvolve uma poesia que estabelece, por meio da polifonia e da intertextualidade, um diálogo contínuo entre textos e contextos do presente e do passado, abrindo-se às correntes de pensamento e aos princípios movimentos artístico-literários da época, sem perder o seu espírito profundamente nacional".

preeminente de la literatura como discurso de autoconocimiento⁷ porque constituye el depósito de la memoria, pero de una memoria que en los comienzos del siglo XX empieza a alterarse con la emergencia de la sociedad de masas. El desarrollo capitalista, la urbanización exponencial y, sobre todo, el crecimiento del sector cafetalero convierten a Sao Paulo en uno de los mayores centros comerciales de Latinoamérica. Es también el tiempo del surgimiento de las grandes editoriales nacionales —Olimpo, por ejemplo— con las que, por primera vez se consigue establecer un circuito de publicaciones y traducciones independiente tanto de la metrópoli, como de los patrones gramaticales del portugués europeo. Junto con la industrialización, el lenguaje se inscribe dentro de los circuitos del mercado, alterando la producción y el consumo de la información.

Sin embargo, al lado de las primeras formaciones de una variante lingüística nacional, la independencia de relaciones con las culturas extranjeras, se contrapesa con un religamiento en el interior de la cultura brasileña. Se trata de un movimiento de doble dirección que en un extremo convierte las mismas instituciones por las que penetran las nuevas relaciones de un Brasil incorporado al contexto internacional en dispositivos de la memoria que ponen en circulación igualmente un saber sobre lo local no homogeneizable a los modelos europeos. Y todo ello a pesar de estar canalizados por los mismos medios de reproducción industrial e impresión. Es decir, si por un lado la modernización homogeneiza la producción con base en la técnica, por otro, generan en contrapartida un saber de la diferencia⁸. Los nuevos medios de reproductibilidad, con la impresión a gran escala y el alborear de las telecomunicaciones, al tiempo que convocan a los habitantes de un país en torno de modelos de identidad más homogéneos, aproxima el presente en el que estos se producen al pasado, de manera que la historia se vuelve como principio de defensa contra cualquier apropiación de lo exterior —injerencia del capitalismo avasallador—. Los avances implicados en el desarrollo tecnológico alteran profundamente la relación con la historia, desde el momento en que la memoria se traduce en información mercantilizada y disponibilizada al

⁷ Basta hacer hincapié la importancia que reviste la reflexión sobre la lengua en la literatura concomitante con la independencia. Es el caso de Andrés Bello y, un siglo más tarde, también presente en el modernismo, de Mário de Andrade. Véase Scliar (1970). A este respecto también son muy clarificadoras las observaciones de primera mano que Mario de Andrade recoge en la famosa conferencia sobre el movimiento modernista. El modernismo emerge ante todo como teoría y práctica dirigida a pensar e intervenir en la cultura del presente entendida como totalidad donde se aglutina la historia, la música, la literatura, las artes plásticas, etc. "E o que nos igualava, por cima dos nossos disputérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicando á sua entidade coletiva nacional. Nao apenas acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade" (Andrade, 1942: 47). También es recomendable seguir la conexión entre la novela vanguardista de la época y la reflexión sobre el lenguaje en tanto actualizadores de la conciencia cultural brasileña. Véase Chaves (1970).

⁸ Un saber de la diferencia que está asentado en una modernidad no deficiente, sino compleja, híbrida, que en palabras de Herlinghaus (2004: 31) produce contramodernidades.

conocimiento simultáneo en el tiempo presente⁹. El recuerdo, la idea o la imagen que cada brasileño se haga de su pasado cultural dependerá de una gran diversidad de canales de recepción que la técnica pone en circulación, como otros tantos apéndices táctiles a fin de explorar el continente.

3. El canibalismo textual

Só me interessa o que nao é meu (Andrade, 1972)

Tanto Mário, en su viaje-expedición por el Amazonas en 1927, como Rego Monteiro practican como base de su trabajo la mirada desde la radicalidad del presente, aunque quizás el uso de la fotografía en Mário manifieste más peligrosamente la posición de un sujeto espectador que se ofrece de manera ambigua. En una foto tomada durante el viaje, Mário capta su propia sombra alargada sobre la hierba. Por un momento, la objetividad límpida de la cámara se interrumpe por el asomo de algo espectral que media en el espectáculo. El espectador, aquí, no contempla directamente la naturaleza, sino que ésta aparece mediada por la tenue sombra que a la vez que marca una silueta en la tierra, señala un lugar de enunciación, una posición de la contemplación que el receptor ya no puede identificar con la suya de manera ingenua. Su posición no puede comprenderse ni como presente ni como ausente, de manera que la posesión de la tierra que se reclama con el recorte de la silueta en la tierra proyecta un contrarreflejo desde el ojo de la cámara: la desposesión del sujeto que nos aparece en forma de negativo fotográfico sobre impresionado. En suma, si hay que ver en la expedición de Mário un gesto análogo al del primer descubridor Álvares Cabral, esta vez, la toma de posesión se cobra un precio por el que la contemplación de la rareza —el antropófago— se interioriza en el propio sujeto moderno. En cierto sentido, el contrarreflejo de la fotografía, la percepción en negativo de una sombra en la que se borra la identidad para salpicarla del perfil de la hierba no apuntan muy lejos a la descripción oswaldiana de “bárbaro tecnológico” (Andrade, 1972: 10).

En pocas palabras, la imagen proyecta el choque de un interior injertado en el exterior y viceversa en el fino espesor de la lente. De hecho, cualquier esfuerzo de interpretación de la fotografía, como el presente, se ve abocado a afrontar el mismo contraste ambivalente. La sombra proyectada se ofrece como estructura pronominal a la que se le atribuye deícticamente un significado paratextual añadido en el afuera de la foto. Al titularla *Minha Sombra* Mário configura una estructura que aunque apunta a él por referente, puede serle atribuida cualquier otro significado, tantos como posibles contempladores de la foto, dentro, pero también fuera de Brasil. La expedición, el viaje, implica la experiencia de un desplazamiento en el que acaso el sujeto se muestre en la

⁹ Una de las reflexiones más importantes sobre el pensamiento posmoderno gira en torno a la nueva gestión y producción del saber en las sociedades informatizadas. Véase Lyotard (2000): “En lugar de ser difundidos en virtud de su valor «formativo» o de su importancia política, puede imaginarse que los conocimientos sean puestos en circulación según las mismas redes que la moneda en «conocimientos de pago / conocimientos de inversión», es decir: conocimientos intercambiados en el marco del mantenimiento de la vida cotidiano”.

fugacidad de un reflejo velado, pero que, al ser captado por la tecnología lo dispone en una estructura dessemantizada, es decir, pronominal, por la que el exterior —la modernidad venida de fuera— penetra en lo más profundo de la naturaleza brasileña¹⁰.

Resumiendo, la expresión del yo de Mário abre en la sombra una brecha por la que se interconectan tres elementos heterogéneos en la interpretación de la cultura nacional y la historia del país latinoamericano: el pasado histórico, el presente tecnológico, y mediando entre ellas, el lector o contemplador, que atribuye tantos significados a las sombras como lecturas sean posibles hacer. En este espacio de indeterminación, la modernidad tecnológica se halla con un paisaje con áreas de indefinición que parten desde el mismo presente de la toma de la foto —yo Mário— hasta el velo de un sujeto del pasado: un cadáver sin rostro como devorado por dentro. Sin duda un banquete al que nosotros, como contempladores, tampoco podemos sustraernos.

Parecidas conclusiones podemos colegir del trabajo de otro de los “gigantes del modernismo” al que ya nos referimos anteriormente. En efecto, Oswald de Andrade es, sin lugar a dudas, el modernista que más explícitamente asume el compromiso de pensar el país desde la radicalidad del presente. Ya en 1924, y en colaboración con su por entonces pareja Társila do Amaral, formula una primera respuesta al problema con la publicación del *Manifiesto de la poesía Pau-brasil* en el que en un estilo entre aforístico y cínico que preludia el shock del *Manifiesto Antropófago*, Oswald comienza a trazar su pensamiento independiente.

Pero antes de analizar la escritura, hemos de atender a las causas que la estimularon. Ello nos obliga inevitablemente a retrotraernos hasta 1912, fecha en la que el adalid de la *Antropofagia* viaja por primera vez a Europa. Allí, en París, como reconocerá más tarde, descubrió el Brasil. Del mismo modo que Mário 15 años más tarde, el presente de su país se le revela en un desplazamiento, en un afuera de la tierra y de la naturaleza de la que, sin embargo, se siente parte. Sobre esta estructura del sujeto en movimiento que se proyecta en sombras organizará toda su producción posterior, tanto en lo que respecta a la poesía, a modo de distancia paródica, como en la prosa, cuyas obras presentan la estructura del viaje transatlántico.

Ahora bien, ¿cómo se teoriza esta estructura dislocada, el lugar de esta voz de la historia y de la nación que anteriormente hemos definido como entre-lugar? ¿Más aún, cómo se textualiza en la obra de Oswald? Responderemos por orden.

¹⁰ “Graças a elas, compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Isto é, de nonsense, de equívocos. Constatamos, assim, que a imagem nunca é um dado natural. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte [...] Toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado” (Antelo, 2004: 9).

Ya se ha insistido en la toma radical de posición en el presente desde el que Oswald habla, sin embargo, hay que notar que, al igual que en la voluntad de exploración del Brasil “como es”, no como nos lo contaron que se observa en la fotografía de Mário de Andrade, el teórico de la *Antropofagia* depara con una realidad problemática en que la sombra del pasado vela lo presente. En efecto, cuando Oswald proclama en el *Manifesto de la poesía Pau-brasil* que busca una “língua sem arcaísmos, sem erudição”, para determinar “como falamos, como somos” (Andrade, 1972: 6), de hecho, no puede sino descubrir al mismo tiempo una doble raíz que hace imposible la continuidad de un discurso monológico en la misma base de la cultura americana.

Nenhuma fórmula para a contermorânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações (Andrade, 1972: 9).

La realidad latinoamericana comienza, para Oswald, con la violencia de la conquista, la irrupción en la “floresta” cuya herida no ha cicatrizado todavía. Frente a la continuidad histórica basada en el olvido, el presente se le aparece como los dos labios de un corte que no puede cerrarse nunca más. Así las cosas, el progreso de la historia se suspende para acoger la sombra de un sujeto del pasado en el caso de Mário, o esa “base doble” que en Oswald parece incorporar los márgenes de lo civilizado: *floresta*¹¹.

Con todo, difieren en la actitud con que se las recupera. Mientras que en Mário puede advertirse una intención puramente documental, en Oswald el resto hallado en los márgenes civilizatorios representa una plataforma de lanzamiento para la especificidad de la creación artística brasileña, con la que conseguiría finalmente ponerse a la altura de los tiempos. Así, en los manifiestos oswaldianos opera una ansia de actualización de la cultura que, por incorporar al mismo tiempo la sombra del pasado —*floresta*—, altera la relación entre el centro modernizador y las periferias.

¿Pero en qué sentido se verifica una alteración parecida? En el sentido de que lo periférico deja de tener la connotación de modernidad deficiente, inacabada. La tecnología, lejos de sofocar el pasado pre-moderno, abre cauces para su recuperación en los circuitos de difusión modernos, devolviendo al presente voces heterogéneas de lo pasado: la historia adquiere en la época de la reproductibilidad técnica el mismo espesor que Barthes apuntaba con relación a la palabra poética. Así pues, puede hablarse de una modernidad heterogénea o crítica que busca abrirse un lugar particular: “Uma única luta, a luta pelo

¹¹ La incorporación del pasado se debe fundamentalmente a la restitución de la poesía a la praxis de la vida. La prosa y poesía de Oswald abren un nuevo horizonte de percepciones que acompañan la cultura con la vida y los espacios públicos, revistiendo a la literatura con la potencialidad de la crítica política y cultural. “A inocência construtiva da forma com que essa poesia sintetiza os materiais da cultura brasileira equivale a uma educação da sensibilidade, que encina o artista a ver com olhos livres os fatos que circunscrevem sua realidade cultural e a valorizá-los poéticamente, sem excetuar aqueles populares e etnográficos, sobre os quais pesou a interdição das elites intelectuais, e que melhor exprimem a originalidade nativa” (Nunes, 1990: 11).

caminho. Dividamos: Poesía de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação” (Andrade, 1972: 7).

Este “lugar” que señala la nueva línea de producción anunciada por Oswald se halla atravesado por tensiones paradójicas que sería interesante señalar en la medida en que el programa poético se extiende también a un programa cultural y social más abarcador. Para empezar, *Pau-brasil* se proyecta como poesía de exportación, lo que supone una alteración notable de las relaciones de dependencia cultural. En efecto, esta actitud de adquisición de lo tecnológico con vistas hacia la producción invierte la dependencia que relegaba al país americano a la importación de productos manufacturados, es decir, a la invisibilización de su lugar dentro del sistema del mercado mundial. Lo que la poesía *Pau-brasil* quiere probar es la mayoría de edad de una cultura que de proveedores de materia prima alcanzan un estatuto de productores.

Sin embargo, esta producción coloca la misma creatividad en un compromiso en que tecnología y pasado se convocan peligrosamente. La adhesión a la tecnología no implica, sin embargo, una nueva dependencia, un nuevo mimetismo con respecto a las tendencias europeas y es aquí, donde creemos, que la poesía oswaldiana se revela más beligerante con las vanguardias históricas. Por un lado, hay un componente paródico que abarca toda la historia brasileña al tiempo que avanza el cambio de actitud que señalábamos¹². La exportación creadora se especifica no asumiendo acriticamente la tecnología, sino insertando en su uso el lastre de lo primitivo: *Pau-brasil* es la madera que desde el descubrimiento por los portugueses situó a Brasil dentro de un papel de colonia explotada. Señala, por lo tanto, una dependencia económica que se extiende también a la experiencia cultural cuya máxima cota se alcanza, a juicio de los modernistas brasileños, en la expresión del Decadentismo y el Parnasianismo. Frente a la gramática, nuestra lengua; frente a la retórica artificial y la tecnología, la expresión de lo primitivo.

No obstante, no habría que verse en el gesto primitivista ni un gesto esencialista brasileño, ni el reflejo del vanguardismo europeo —Blaise Cendrars— dado que supone una conjunción de significados que contienen su propia parodia por medio de la *ironía*. Con la imagen continental de *Pau-brasil*, Oswald nos refiere una época histórica en que Brasil se ha incorporado a la economía de mercado plenamente. Sin embargo, el desarrollo tecnológico sólo puede producir paradójicamente la sencillez de un producto no manufacturado, no elaborado. Es aquí donde la innovación, la tecnología se tiñe, del mismo modo que ocurría con la lente de la cámara, de lo natural; y a la inversa, allí donde el pasado, la naturaleza, sólo puede asumirse desde el presente tecnológico.

En suma, no estaría lejos de la idea oswaldiana el afirmar que *Pau-brasil* significa todo un manifiesto que se propone la difícil operación de resituar el

¹² Una tendencia paródica que, en efecto, puede rastrearse en la práctica de una intertextualidad como base de la poética modernista. Se trata de una escritura —“colagem”— que al descontextualizar todo signo rompe con toda dependencia mimética respecto del origen. Véase Boaventura (1985: 54-100).

lugar de Brasil en el espacio de la producción material y cultural, puesto que ambos aspectos son intercambiables en una poética que se afirma concreta. Dicho en otros términos, ni la tecnología por encima de nosotros, brasileños modernos, porque implica la importación de lo moderno europeo, ni la tecnología por debajo de nosotros por cuanto remite a la dependencia colonial. La solución apuntada por Oswald, más bien opta por una asimilación de lo tecnológico desde la raíz de la historia: la tecnología con nosotros, fagocitada, corporalizada —con todo lo que conlleva para una poesía que se declara concreta, material—, no importado como algo que adviene después del significado —expresión de una vanguardia regionalista— sino con él mismo: fondo y forma, síntesis —floresta y escola—, significancia.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Mário de (1942): "O Movimento Modernista", Conferência, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil.
- ANDRADE, Oswald de (1972): "Manifesto da Poesia Pau-brasil", en *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*, Sao Paulo, Civilização Brasileira.
- ANTELO, Raúl (2004): *Potências da imagem*, Chapecó, Argos.
- , (2001): "História do Brasil", en *Transgressão e Modernidade*, Ponta Grossa, UEPG.
- ASENSI, Manuel (1987): *Teoría de la lectura: para una crítica paradójica*, Madrid, Hiperión.
- BOAVENTURA, M^a Eugénia (1985): *A vanguarda antropofágica*, Sao Paulo, Ática.
- BONVIVINO, Regis (1999): "Totalitarismo de mercado, antropofagia, Bopp e Tarsila", en *Leituras do Ciclo*, Florianópolis, ABRALIC–Capeo-Grifos, pp. 69-74.
- BÜRQUER, Peter (1987): *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península.
- CAMPOS, Haroldo de (1977): *Ruptura dos gêneros na literatura latinoamericana*, Sao Paulo, Perspectiva.
- , (1990): "Uma poética da radicalidade", en *Pau-Brasil*, Sao Paulo, Globo, pp 7-60.
- CHAVES, Flavio Loureiro (1970): "Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao Romance Brasileiro" en *Aspectos do modernismo brasileiro*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 9-38.
- HERLINGHAUS, Hermann (2004): *Renarración y descentramiento*, Madrid, Vervuert.
- LYOTARD, Jean François (2000): "El campo: el saber en las sociedades informatizadas", en *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, pp. 13-19.
- NUNES, Benedito (1990): "A antropofagia ao alcance de todos", en Oswald de

Andrade, *A utopia Antropofágica*, São Paulo, Globo, pp. 5-39.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de (2001): *Poesía, mito e história no Modernismo brasileiro*, São Paulo, Unesp.

SANTIAGO, Silviano (2000): "O entre-lugar do discurso latinoamericano" en *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, Perspectiva, pp. 9-26.

SCHWARTZ, Jorge (2002): *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte: Oliveiro Gironde y Oswald de Andrade*, Buenos Aires, Viterbo editora.

SCLIAR, Leonor (1970): "As idéias lingüísticas de Mário de Andrade", en *Aspectos do modernismo Brasileiro*, Pôrto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 105-148.

EL CUERPO COMO METÁFORA POLÍTICA EN LAS LANZAS COLORADAS

David Muiño Barreiro
Universidade de Santiago de Compostela

El cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos (Michel Foucault, *Vigilar y castigar*).

Las lanzas coloradas (1931), primera novela de Arturo Úslar Pietri, marca un momento de ruptura tanto en el desarrollo de los proyectos estéticos de las décadas anteriores como en la formulación de la identidad nacional venezolana. Construido sobre las imágenes y los recursos propios de la vanguardia¹, el texto de Úslar modifica de forma sustancial los esquemas de representación aplicados hasta el momento a la narración de los episodios históricos vinculados a la Guerra de la Independencia en el territorio venezolano. A través de dicha transformación, *Las lanzas coloradas* problematiza el sistema de metáforas que sirve de base a las tradiciones previas e introduce el conflicto bélico como un espacio donde tiene lugar, al menos en primer término, la disolución de los paradigmas de la simbología estatal (Dabove, 2002: 617). La Guerra a Muerte en los Llanos se convierte, con ello, en un escenario privilegiado de la desestabilización de las bases que fundamentaban el relato de la identidad colectiva venezolana: “En toda la extensión de Venezuela comenzaba el gran incendio de la guerra [...] Había sobrevenido una hora maldita. Ya no era posible estar en paz [...] Parecía que después de la larga calma de la Colonia fuera el momento de un carnaval de locura” (Úslar Pietri, 1993: 171-174)².

Para constituirse como tal ámbito de destotalización, la guerra excede los parámetros fijados por el enfrentamiento entre patriotas y realistas y sitúa en el primer plano de la narración el conflicto que opone el modelo jurídico-estatal representado por Bolívar o Miranda y la violencia ilegítima asociada a Boves y Presentación Campos. Así pues, son estos personajes los que, junto al ejército

¹ La mayor parte de la crítica coincide en considerar *Las lanzas coloradas* como una obra vanguardista, incidiendo sobre todo en la utilización de rasgos estilísticos y narratológicos innovadores. Véase Márquez Rodríguez (1991: 98-113) y Miliani (1968: 316-321).

² Todas las citas de *Las lanzas coloradas* se harán a partir de esta edición.

de lanceros en el que combaten, ponen en funcionamiento los mecanismos de la “máquina de guerra” nómada que subvierte las categorías que dan sentido al proyecto político mantuano. Se hace evidente, pues, que, partiendo de la definición de Gilles Deleuze, dicha máquina de guerra “claramente irreductible al aparato de Estado, exterior a su soberanía, previa a su derecho” (Deleuze y Guattari, 1988: 360) no sólo tiene un origen ajeno al orden estatal sino que también establece su diferencia en función de un rechazo absoluto de cualquier tipo de trascendencia o teleología en el contexto del enfrentamiento militar. Según indica Juan Pablo Dabove (2002: 617), Presentación Campos y sus compañeros de armas renuncian a admitir la guerra como un medio subordinado a un proyecto determinado e imaginan su actividad guerrera como un programa definitivo e inclasificable, totalmente desligado de los fines y los signos de soberanía. Como consecuencia de ello, la máquina de guerra antiestatal elabora un código simbólico alternativo a las imágenes que acompañan la formulación del conflicto bélico desde la perspectiva letrada del ejército patriota:

El inglés era otra especie de hombre. Pero tampoco. Si le gustaba la guerra, era una guerra que él no comprendía. Una guerra con bonitos uniformes, con generales llenos de medallas, con bandas que tocan marchas. No podía comprenderlo. Para él lanza y caballo, lo demás era estorbo; ni uniformes, sino desnudos de la cintura arriba; ni más música que los gritos; ni más general que el que se lleva adentro (p. 191).

Frente a los símbolos y jerarquías que el capitán David incorpora a su forma de concebir la guerra, Presentación Campos funda la heterogeneidad de su maquinaria militar sobre la afirmación de su cuerpo como signo único y suficiente. Liberado de la servidumbre que le imponen las ceremonias y los emblemas derivados del sistema estatal, dicho cuerpo pertenece a un espacio político radicalmente diferente del que ocupan los “cuerpos dóciles” (Foucault, 1978) de Fernando e Inés Fonta, personajes que funcionan como centro de la conformación del linaje nacional. Desde tal posición, la figura de Presentación se ofrece como una forma pura de exterioridad donde se completa la fusión de los elementos de la máquina de guerra —lanza, caballo, etc.— y los miembros del cuerpo no sometido: “Buen caballo, caballo bueno para la guerra, detrás de la lanza recta el brazo firme, tras el brazo firme el caballo vertiginoso. Bueno para la guerra” (p. 192). De esta manera, la persona del protagonista define un campo de representación en el cual tiene lugar la sustitución de las señales del aparato estatal por la marcas de la maquinaria nómada, hasta el punto desempeñar un papel activo en la destrucción de los valores y las instituciones del proyecto republicano y, al mismo tiempo, aparecer como metáfora de la violencia desatada por la guerra, un ámbito que supone el medio natural de Campos: “No se fatiga, ni se imagina que aquello puede terminar una vez empezado. Allí pasarán los años, fogosamente, descuartizando al enemigo” (p. 295).

Como señala Gilles Deleuze (Deleuze y Guattari, 1988: 361), el hombre de guerra, categoría que sin duda se ajusta al carácter de Presentación, expone la originalidad y la excentricidad de su naturaleza bajo una forma necesariamente negativa: estupidez, deformidad, locura, ilegitimidad, usurpación, pecado, etc. En este sentido, la diferencia del protagonista queda

marcada en la novela mediante la enfatización constante de lo excesivo tanto de su físico como de su comportamiento: “Ante la debilidad de los demás sentía crecer su propia fuerza. Los fuertes brazos, las anchas espaldas, los recios músculos, le daban derecho a la obediencia de los hombres. Respiraba profundas bocanadas de aire tibio” (p. 123). El cuerpo de Presentación Campos delimita, en consecuencia, un poder excepcional que no puede ser reapropiado por el Estado en tanto que sus mecanismos de sometimiento se demuestran insuficientes ante la fortaleza de las lanzas llaneras: “De la hondonada plena de árboles comenzaban a desbordarse como hormigas, como animales perseguidos, como agua incontenible, jinetes innumerables en tropel. Casi desnudos y oscuros como sus caballos, en el galope hacían una sola mancha” (p. 263). A raíz de dicha imposibilidad, la superioridad de la maquinaria antiestatal se inscribe en la figura del protagonista como un peligroso exceso que cuestiona los esquemas jerárquicos establecidos, anunciando el estallido de la violencia: “Tenía necesidad de fatigarse, de descargar la fuerza [...] Todo el vigor que ardía dentro de su carne estaba contenido y mandado por el cobardón de Fernando. Se sentía ebrio de fuerza” (p. 192). Así pues, tras la materialización de su crueldad, Presentación asume una caracterización definitivamente monstruosa, en la cual la pérdida de los rasgos humanos culmina su alejamiento respecto a los modos de subjetividad propios del modelo estatal:

Sin quererlo, aún lo obsesionaba su fuerza magnífica, ahora destructora. Persistentemente le asaltaba el recuerdo. Le evocaba: la risa fría sobre los dientes de animal de presa, sólido como hierro sobre el potro encabritado, los ojos iluminados, hablando con aquella voz seca: “El que está arriba es el vivo” (p. 210).

La imagen del protagonista se convierte en una pesadilla recurrente para los demás personajes, ya que la máquina de guerra que encabeza y representa Campos descompone las segmentaciones de raza, clase y género que rigen la totalidad de su existencia social (Dabove, 2002: 621). De esta forma, Presentación marca, ya desde el inicio de la novela, su insubordinación frente a las distinciones que fundamentan el sistema de hacienda dentro del que se inserta “El Altar”, terreno cuya destrucción supone el primer acto de violencia explícita de Campos y da inicio a la participación de éste en la guerra. El ejército dirigido por Boves al cual se incorporan los esclavos liberados por el protagonista escenifica, asimismo, el peligro que la clase criolla observa en la movilización de los grupos de negros y pardos³ en contra del proyecto político republicano. La percepción de dicha amenaza por parte de la aristocracia mantuana surge, así, de la consideración de las posibles consecuencias de una redistribución de las jerarquías sociales a partir del ascenso de un colectivo muy numeroso que proporcionaba la mayor parte de la fuerza de trabajo necesaria para el mantenimiento de la economía venezolana (Lynch, 1985: 216). El miedo ante la pérdida de tales elementos productivos se presenta como el rasgo principal del modelo social criollo, imprimiéndole, frente al poder de la

³ Según afirma Miguel Izard, el término “pardo” presentaba en Venezuela un significado escasamente definido, puesto que abarcaba “a todos aquellos habitantes que no eran ni ‘blancos’, ni indios ni esclavos” (1979: 130).

maquinaria militar impulsada por Presentación Campos, un signo evidente de debilidad y decadencia a todos los componentes de la clase mantuana representados en la novela, especialmente a aquéllos que forman parte del linaje de los Arcedo-Fonta:

Don Fernando, que era pusilánime, perezoso e irresoluto, y doña Inés, que vivía como en otro mundo. Los amos. El era Presentación Campos, y donde estaba no podía mandar nadie más. Don Fernando y doña Inés podían ser los dueños de la hacienda, pero quien mandaba era él. No sabía obedecer. Tenía carne de amo (p. 123).

Tal como apunta Kart Kohut (2002: 652), la oposición entre amo y siervo está invertida en el orden vital en tanto que el amo es débil y el siervo es fuerte. Así pues, mientras la exterioridad de la máquina de guerra queda marcada a través del predominio del signo corporal⁴, las figuras asociadas al sistema estatal criollo, excepto Bolívar, adolecen de un “psicologismo radical” (Dabove, 2002: 625) que cifra la imposibilidad de un proyecto nacional exitoso: “En una carne adolescente, un espíritu indeciso y tímido [...] sentía como centenares de voces que desde opuestos rumbos lo llamaban y atraían. Nunca pudo obrar derechamente de acuerdo con un pensamiento único” (p. 140). El personaje de Fernando Fonta condensa los estigmas del fracaso tanto de la clase mantuana como del grupo letrado⁵ en la construcción de una identidad colectiva capaz de superar las contradicciones inherentes a la sociedad venezolana. La muerte del hacendero y sus compañeros en las últimas páginas de la novela da lugar a un vacío en el cual confluyen los avatares del destino nacional y las historias individuales de aquéllos, negando la posibilidad de un cierre consagrador a la participación de los sujetos de la clase mantuana en el conflicto bélico. Con ello, la guerra se traduce en un espacio donde se exhiben las formas de poder asociadas a los diferentes modelos de identidad que aparecen en la novela, recodificándolas en función de la actitud de cada individuo frente a la violencia.

La falta de decisión y la pasividad que determina a personajes como Fernando e Inés parte de una agencia histórica en retroceso que los convierte en víctimas indefensas de las agresiones, simbólicas y reales, provenientes de los sectores marginales que integran la maquinaria política nómada. Las divisiones de raza y clase que sustentan el orden social surgido de la Colonia son neutralizadas, de tal manera que es ahora el cuerpo del criollo el que recibe las marcas impuestas por la violencia de los rebeldes: “poseo de una violencia ciega, siguió arrancándole los trapos hasta dejarla completamente desnuda y

⁴ El exceso que marca el físico de Presentación Campos se extiende a otros personajes de la novela, especialmente a aquellos que pertenecen a un ámbito ajeno al orden estatal: “Era un indio alto, fuerte, de cara enérgica y ojos penetrantes. Al solo efecto de su presencia todos enmudecieron [...] A primera vista se comprendía que no era un peón ni un esclavo, sino un hombre libre, más aún, un hombre aureolado de energía” (pp. 219-220).

⁵ La clase letrada venezolana destacaba en el siglo XIX por su inferioridad respecto a los grupos procedentes de otros países latinoamericanos, una circunstancia que, como explica Úslar Pietri, deriva de la ausencia de la tecnología y las instituciones que posibilitaron la posición de poder de los letrados mexicanos o peruanos: “Venezuela vino a tener una imprenta prácticamente dos años antes de la independencia cuando en México la hubo desde el siglo XVII, Venezuela vino a tener una universidad veinticinco años antes de la independencia cuando en México y en el Perú las había desde hacía dos siglos” (López Ortega, 1994: 403).

entonces, con un golpe de su mano pesada, que la hizo rodar por tierra, le marcó los cinco dedos sobre una nalga redonda y blanca” (p. 196). Los límites del cuerpo femenino dibujan un espacio donde se exhiben las huellas de la máquina de guerra, percibidas como los rastros de una ausencia que se superpone a la epidermis de las mujeres atacadas: “Algunos lanceros comenzaron a precipitarse sobre las mujeres y las besaban, marcándoles en los hombros blancos la huella profunda de los dientes” (p. 269). La figura femenina, metáfora central del discurso del romance nacional⁶, es objeto de un proceso de descomposición por el cual pasa a situarse en la posición más débil de un esquema genérico y político en el que Presentación Campos ocupa, de una forma mucho más clara que los otros hombres, el lugar de poder: “La patria es un puro suspiro. No hay que enamorarse, sino barajustarle a la mujer. Doña Inés lloraba. Después de tanto gritar, lloraba. «La Carvajala» lloraba. Las mujeres no saben sino llorar [...] La patria es como las mujeres” (pp. 298-300).

A pesar de su fortaleza, la máquina de guerra de Boves y Campos no encuentra la victoria finalmente, dando lugar a la muerte de ambas figuras en el campo de batalla. Con esta derrota, la maquinaria nómada es “sobrecodificada” (Deleuze y Parnet, 1988: 160) bajo una simbología estatal que restablece y refuerza las distinciones que habían sido problematizadas anteriormente por el desarrollo de la guerra llanera. Así, Presentación fallece en un estado alucinatorio que lo transporta al espacio reservado a los esclavos en “El Altar”, un ámbito que no se corresponde con su condición de pardo ni con su trabajo como mayordomo en la hacienda de los Fonta. La victoria de Bolívar tiene como consecuencia la reimplantación de los mecanismos de apropiación derivados del aparato estatal sobre el funcionamiento del cuerpo de Campos, desplazándolo a un contexto carcelario donde el protagonista es sometido y anulado definitivamente:

Y era bajo, y grande, y oscuro, lo mismo. Y con un tragaluz pequeño. Tuvo la evidencia de estar en la hacienda. Aguzaba los ojos y reconocía la habitación. Eran las mismas paredes. El mismo techo. Estaba en el repartimiento de los esclavos de “El Altar”. Estaba tirado en el suelo, como un esclavo. Se sintió lleno de desesperación (p. 297).

La muerte de Presentación coincide con el anuncio de la llegada de Bolívar al lugar de la lucha, circunstancia que domina los últimos pensamientos del agonizante, deseoso de contemplar a aquél a quien considera su rival: “Viene. Aquel hombre que lo ha obsesionado. Que ha obsesionado toda la tierra de Venezuela. Está llegando. Va a pasar junto a él. Podrá verlo pasar a caballo” (p. 301). Sin embargo, la figura del Libertador, índice simbólico del sistema estatal, se mantiene en todo momento como una no-presencia, tan sólo evocada por los gritos de los combatientes patriotas. Como afirma Juan Pablo

⁶ En *Foundational Fictions*, Doris Sommer estudia un amplio grupo de novelas latinoamericanas, entre las que se incluyen *Amalia*, *María*, *Doña Bárbara* o *Las memorias de Mamá Blanca*, analizando su conexión con los proyectos nacionales a través del valor alegórico de las historias de amor que se desarrollan en ellas: “By assuming a certain kind of translatability between romantic and republican desires, writers and readers of Latin American’s canon of national novels have in fact been assuming what amounts to an allegorical relationship between personal and political narratives” (1991: 41).

Dabove, la imagen de Bolívar constituye un “significante vacío” (2002: 628), una promesa que no se desarrolla, un puro principio indeterminado que pone en cuestión la viabilidad de la fundación de un nuevo proyecto nacional. La ambigüedad producida por dicha ausencia provoca, por tanto, que la novela termine sin la afirmación de una imagen capaz de superar la presencia recurrente del cuerpo de Presentación Campos como signo destacado de la violencia de la máquina de guerra, cerrando el texto con una interrogante sobre el futuro.

Finalmente, si bien Presentación y Bolívar no llegan a coexistir en ningún episodio de la novela, ambos resumen la principal oposición del texto, hasta el punto de marcar los dos extremos simbólicos entre los que se juega la legitimidad de la violencia en los Estados nacionales latinoamericanos, el héroe nacional y el héroe marginal —delincuente, bandido, etc.— (Dabove, 2002: 618). La confrontación entre ambos modelos se establece, asimismo, entre los dos polos de una política del cuerpo, la figura del soberano y el cuerpo del bárbaro, un principio de totalidad simbólica que reúne al conjunto de la nación frente una forma siempre exterior, heterogénea a los sistemas de representación del Estado. Desde este punto de vista, como he intentado demostrar aquí, *Las lanzas coloradas* construye sobre el cuerpo de los diversos personajes un mapa de signos en el que es posible leer las tensiones propias de la identidad colectiva venezolana y su proyecto nacional. Así, el cuerpo, con sus fronteras, con sus excesos y vacíos, con sus signos y ceremonias, se presenta en la novela de Úslar como un “depósito de generación de significados sociales” (Taussig, 1995: 114), un ámbito político atravesado por múltiples significados desde el que se reescribe la diferencia entre la civilización y la barbarie, entre el Estado y la máquina de guerra.

BIBLIOGRAFÍA

- DABOVE, Juan Pablo (2002): “*Las lanzas coloradas*: nación, vanguardia y guerra”, en *Las lanzas coloradas*, ed. François Delprat, Nanterre Cedex, Colección Archivos, pp. 612-630.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1988): *Mil mesetas*, trads. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles y Claire PARNET (1988): *Diálogos*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos.
- FOUCAULT, Michel (1978): *Vigilar y castigar*, 3ª ed., trad. Aurelio Garzán del Camino, Madrid, Siglo XXI.
- IZARD, Miguel (1979): *El miedo a la revolución: la lucha por la libertad en Venezuela: 1777-1830*, Madrid, Tecnos.
- KOHUT, Kart (2002): “Colonia y emancipación, paz y guerra, siervo y amo. Una relectura de *Las lanzas coloradas*” en *Las lanzas coloradas*, ed. François Delprat, Nanterre Cedex, Colección Archivos, pp. 647-656.

- LÓPEZ ORTEGA, Antonio (1994): "Venezuela: historia, política y literatura (conversación con Arturo Úslar Pietri)", *Revista Iberoamericana*, LX, 166-167, pp. 397-413.
- LYNCH, John (1985): *Las revoluciones hispanoamericanas, 1808-1826*, 4ª ed., trads. Javier Alfaya y Barbara McShane, Barcelona, Ariel.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (1991): *Historia y ficción en la novela venezolana*, Caracas, Monte Ávila.
- MILIANI, Domingo (1968): "La sociedad venezolana en una novela de Arturo Úslar Pietri (aproximación al análisis de *Las lanzas coloradas*)", *Thesaurus*, 23, pp. 280-323.
- SOMMER, Doris (1991): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press.
- TAUSSIG, Michael (1995): *Un gigante en convulsiones: el mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*, Barcelona, Gedisa.
- ÚSLAR PIETRI, Arturo (1993): *Las lanzas coloradas*, ed. Domingo Miliani, Madrid, Cátedra.

ANATOMÍA DEL VICTIMARIO: LA ÚLTIMA CONQUISTA DE EL ÁNGEL

Gema D. Palazón Sáez
Universitat de València

Uno son el torturador y el torturado. El torturador se equivoca, porque cree no participar en el sufrimiento; el torturado se equivoca, porque cree no participar en la culpa (Schopenhauer).

1. Introducción

En el prólogo de *La última conquista de El Ángel*, Elvira Orphée confiesa que partió de una pregunta que se le venía enquistando desde hacía tiempo antes de escribir la novela: “¿cómo se puede llegar a ser torturador y seguir viviendo?”. En realidad, esta pregunta dará forma al modo con el que se aborda el mundo y la psicología del torturador de los que la novela pretende dar cuenta. Orphée no podrá escapar a ese interrogante que parte de la incapacidad de comprender a ese otro “que no se parece a mí” y que condicionará una mirada, en ocasiones sesgada, de la figura del torturador.

La última conquista de El Ángel recorre en sus doce capítulos un camino en busca de respuesta a esa pregunta y dibuja un imaginario colectivo y social, con tintes cinematográficos, alrededor de la figura del torturador. Para ello, trata de recuperar la voz de la primera persona, “ponerse en la piel de” para ser capaz de relatar una experiencia que le resulta siempre ajena y de la que difícilmente puede hacerse cargo. A la pregunta inicial se le suman otras como ¿quién es el torturador?, a lo que significativamente responde sin dar nombre a su protagonista, ¿qué queda de humano en él? que generalmente queda como incógnita entre un nada o un todo, entre lo sobrehumano y lo terroríficamente cotidiano, y ¿por qué no siente culpa? Preguntas que la novela, en ocasiones no termina de responder y que exigen otro tipo de revisión.

Elvira Orphée escribió la novela en 1975, se publicó dos años más tarde en Venezuela y no vio la luz en Argentina hasta 1984. La novela se ambienta en la Argentina de los años cincuenta; sin embargo, buena parte de la crítica ha

coincido en que hechos posteriores confirmaron sus intuiciones¹. Lo cierto es que Orphée dio forma en la ficción a escenas de tortura hoy reconocibles por todos en la realidad histórica de la dictadura militar de los setenta. Si confiamos en su prólogo, Orphée señala que gran parte de la documentación de la novela proviene de “la imaginación y en pequeña, de crónicas periodísticas” (Orphée, 1984: 9). Si atendemos a su declaración, algunas de las secuencias narrativas de la novela se revelan todavía más espeluznantes.

Existe todavía una incógnita por desvelar antes de ocuparnos de la representación del torturador en *La última conquista de El Ángel*, ¿a quién se refieren sus páginas? Orphée sostiene que su voluntad fue la de hacer de la obra un pasaje universal: “pensé que quizá debería escribir episodios con referencias precisas, a una situación de tiempo y espacio y al mismo tiempo cruzar fronteras de espíritu” (Orphée, 1984: 10). Esto posibilita que la autora ubique su narración novelística en los cincuenta, se ocupe de sucesos contemporáneos y mantenga el referente de Auschwitz como un lugar ineludible.

Rodríguez Molas, en su obra *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina* (1984) documenta la utilización de la tortura en Argentina desde el siglo XIX y establece los orígenes de la picana en los años treinta a partir de la recopilación de testimonios. Los años cincuenta y, sobre todo, los sesenta, corroboran también estos episodios de violencia como una práctica policial mucho más habitual de lo que se conoce durante los interrogatorios² y que se convertiría en un mecanismo sistemático en la dictadura de los setenta. Probablemente, es de ahí de donde parte Orphée para construir los episodios de tortura, pero su novela va, sin lugar a dudas, mucho más allá.

La novela da cuenta de una tortura sistemática que todavía no está destinada al exterminio, pero cuyas bases se encuentran también entre los objetivos del golpe militar: acabar con los brotes subversivos que amenazaban la patria, eliminar las ideas comunistas que ya en los años cincuenta y sesenta se habían convertido en la enfermedad más peligrosa para la salud de la nación³. Siguiendo las palabras de Rodríguez Molas:

¹ A pesar de que la novela no da cuenta de las desapariciones en masa, sí aparecen algunas de las constantes que después se repetirían en cada acto de denuncia: “Qué bien que la comisaría esté sobre aviso. ¡Sirve para salvar a tanta gente! En ese papel usted está escribiendo: «pese al empeño puesto por esta comisaría no se la ha encontrado». Quiere decir que en el minuto mismo en que yo hago la denuncia de desaparición, ustedes ya saben que no se molestarán en buscarla y ponen «pese al empeño»” (Orphée, 1984: 133). La escena es todavía mucho más lucida en las siguientes páginas, pero sirve de muestra para explicar esas “intuiciones” que se le atribuyen a la obra de Orphée.

² Un estudio interesante que no podemos desarrollar aquí, sería plantearse la propia dinámica del uso de la tortura como forma de sustraer información a los enemigos, subversivos, el cuerpo social que sufre la represión en definitiva. Elaine Scarry (1985) ha señalado la falacia de esa idea. La propia novela que abordamos reconoce en algunas escenas que los prisioneros eran capaces de delatar cualquier cosa con tal de que cesara el sufrimiento. Y los torturadores, solían entretenerse en este tipo de juegos perversos: “Although there is, of course, no way to demonstrate conclusively that the need for information is a fictitious motive for the interrogation, instance after instance can be cited of irrelevant questions” (Scarry, 1985: 328-329).

³ Utilizo aquí la terminología propia de los militares durante la represión. En buena medida, se fundamentaron en un análisis clínico del estado de la Nación para defender sus posiciones

Característica común [...] es la aplicación de la picana eléctrica en el cuerpo previamente humedecido, golpes, puntapiés y privación de alimentos [...] generalmente por un período que parecería calculado para lograr el resultado de llevar a la víctima a un estado psíquico que la coloque a merced del interrogador, pero que no dura lo suficiente como para poner en peligro la vida del hombre corriente y normal, ni deja tampoco, por un tiempo prudencial, rastros delatores en su cuerpo [...]. Un último punto, de valor más general, se desprende de la obsesión por el peligro comunista [...] una obsesión revitalizada de tiempo en tiempo y que sirve de argumento para organizar la represión sistemática (Rodríguez Molas, 1984: 79-80).

2. La representación. La víctima como “fardo”, el verdugo como monstruo

Me impresionó la manifiesta superficialidad del acusado, que hacía imposible vincular la incuestionable maldad de sus actos a ningún nivel más profundo de enraizamiento o motivación, pero el responsable era totalmente corriente, del montón, ni demoníaco ni monstruoso (Arendt, citado en Bilbeny, 1993: 12).

Llegado el momento del uso masivo de las cámaras de gas, Himmler alerta a las SS: “¡Esperamos que seáis sobrehumanamente inhumanos!” (Bilbeny, 1993: 56).

La última conquista de El Ángel se abre con una cita de R. Winkel, uno de los protagonistas de la novela: “lo que ellos llaman tortura pertenece a un orden sobrenatural, como el cielo o el infierno” (Orphée, 1984: 7). La cita con la que hemos comenzado el epígrafe recupera algunas de las palabras que Hannah Arendt dedica a Eichmann cuando asiste a su proceso judicial en Jerusalén. Su visión queda muy lejos de la idea que Winkel sostiene frente al origen del mal y la tortura. Y buena parte de la novela se sostiene en estas bases de un más allá del horror que es también, siempre, un más allá del hombre. Existe pues, una constante pugna entre aquello del orden sobrenatural, inhumano y esa otra cosa impronunciable pero presente todo el tiempo: que el mal no está tan lejos como se pretende y que Auschwitz sintetiza en la figura del “musulmán”⁴.

La lectura de los personajes que pueblan la memoria del protagonista parecen estar más allá de todo juicio posible: pueden ser pensados como enfermos mentales, como bestias deshumanizadas o como psicópatas salvajes. En este caso, el ser humano consciente y reflexivo no tiene cabida. Norbert

represoras y abusos de poder. Existe una amplia documentación al respecto que no me es posible detallar aquí, pero como ejemplo puede funcionar la siguiente transcripción del folleto del Ministerio de Educación argentino “Conozcamos a nuestro enemigo”, recogido por Andrés Avellaneda (1986: 167-168) “Se han evidenciado los síntomas de una grave enfermedad moral que afecta de una manera u otra a toda la estructura cultural educativa y en forma particularmente virulenta a todos los funcionarios, docentes y estudiantes que ingresaron o colaboraron con las bandas subversivas”. Como argumenta Nuria Girona (1996: 150) “En este discurso en el que las cosas no están separadas de las *palabras*, la articulación del lenguaje médico identifica el cuerpo humano y cuerpo social. Los procesos biológicos se convierten en un asunto de Estado, que determina la escisión entre lo normal y lo patológico”. Para profundizar en este aspecto, pueden consultarse las obras de Nuria Girona (1996; 1995), Foucault (2000) o Andrés Avellaneda (1986), entre otros.

⁴ Para una aproximación al concepto, considero fundamental el texto de Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* (2002) al que me remitiré en otras ocasiones a lo largo de la exposición.

Bilbeny⁵ sostiene que si algo caracteriza al torturador en su dimensión psicológica es precisamente su incapacidad emocional, de modo que el sujeto-torturador se traduce en una especie de autómeta, mecánico e insensible para llevar a cabo la ejecución de la tortura sobre otro cuerpo humano:

en la psicología del torturador es común y manifiesta la incapacidad para sentir emociones y afectos [...] con los guardianes del sistema, se persiguió, además [...] un haz de respuestas rutinarias y automáticas para toda ocasión en que el técnico o el soldado se hubiera visto tentado a actuar conforme a su sensibilidad (Bilbeny, 1993: 56)⁶.

El proceso de deshumanización de la tortura se convierte para Orphée en la única vía de aproximación a una de las secuencias históricas más abyectas de la historia: el abuso de poder sobre los cuerpos. La propia Orphée reconoce en el prólogo: “la sangre no es inquietante por su color ni por su olor, sino por su misterio. Quien a propósito hace brotar ese cauce misterioso es porque se siente todopoderoso, con una forma nefasta de poder” (Orphée, 1984: 9). La autora reconoce en la tortura, un más allá de la vida y de la muerte que no puede ser nunca un más acá del ser humano porque lo extralimita para situarse en una esfera que liga a la superioridad de la divinidad: “puede hacer que criminales se sientan partícipes de la divinidad, y que víctimas y victimarios se muevan en una especie de más allá del horror” (Orphée, 1984: 10).

Orphée escoge la primera persona del singular para dar voz a un hipotético torturador y ver a través de sus ojos a víctimas y victimarios. Sin embargo, su interrogación inicial no va más allá del juego de la representación de lugares comunes socialmente reconocidos y que transitan por el imaginario de diversas representaciones mediáticas y mediatizadas del psicópata, el burócrata, el animal y el genio.

Winkel, un personaje presentado como el máximo exponente de un torturador “artista”, se figura como un genio al borde de la locura, situado por encima del bien y del mal; orbita en una esfera ritual y gótica que persigue la ejecución del deber para con la patria, pero también algo más: el goce de la muerte, la estetización del sufrimiento como límite del ser humano, la creación

⁵ A pesar de que la cita se refiere al nazismo, lo cierto es que el mecanismo de insensibilización sigue funcionando en nuestros días y ha sido recurrente en la aplicación de la tortura a lo largo de la historia. Tras el escándalo de las torturas en Irak que surgió en el año 2003 y que se extiende hasta nuestros días, y al que se ha unido el centro de detención de Guantánamo, los testimonios de los torturadores publicados en prensa, recuperan esa idea de insensibilización frente a las víctimas. Esto hace que, por ejemplo, el ejército estadounidense no dudara en escenificar con los prisioneros de Abu Grhaib escenas de prácticas sexuales aberrantes para la cultura estadounidense. Muchos de los militares participantes de los actos vejatorios, mantuvieron siempre que jamás se cuestionaron lo que hacían, ya que, a pesar de que sostenían no estar de acuerdo con la aplicación de dichas torturas, su deber para con el ejército y la nación pasaba por cumplir rigurosamente las órdenes de los altos mandos militares. De modo que, aunque rechazan las prácticas, las cumplen sin ningún tipo de sentimiento de culpabilidad o reprobación. Este es quizá uno de los ejemplos más cercanos en el tiempo, pero existe una abundante bibliografía de crítica y testimonios sobre este aspecto de insensibilización respecto a las víctimas. Citamos aquí, como mera orientación, algunas obras representativas: Agamben (2002), Bilbeny (1993; 1996), Bettelheim *et alii* (1973), etc.

⁶ También puede resultar muy interesante Hannah Arendt (1995).

de una obra de arte sobre la idea de vida / muerte / tortura / sufrimiento / cuerpo de un sujeto que asiste como coprotagonista al espectáculo de forma involuntaria.

Sus extravagancias lo precipitarán al manicomio, con lo que Orphée da por concluida toda su complejidad: Winkel queda finalmente en un simple loco. Sus antecedentes familiares —fue criado sólo por mujeres— hacen de él un niño sin figura paterna y su mayor frustración —quería dedicarse a tocar el piano— lo convierten en un artista en aquello que finalmente le ha sido encomendado: la tortura. Y su deseo gira siempre alrededor de la consecución de una ópera del sufrimiento que exige del estudio minucioso del cuerpo y el ritmo acompasado de la música. Winkel es, al final, un torturador espectacularizado y muy cinematográfico⁷.

Frente a su condición de “artista” se sitúan otros personajes que responden a la imagen del burócrata. Son meros funcionarios que no disfrutan con su trabajo, pero que lo cumplen sin preguntas. Se sienten situados en el último escalón social, verdaderos vertederos sociales incapaces de reconocer su culpa y hastiados de su rutina. La ejecución de la tortura se vuelve así un mecanismo sistemático y deshumanizado: “la rutina se cumplió como siempre: brazos y piernas estaqueados, manta antigritos en la cabeza, tipo antisaltos sobre las rodillas. Un aburrimiento, una chatura” (Orphée, 1983: 48). Sólo en estas ocasiones, Orphée se acerca a otro tipo de figuración del torturador que no pasa ya por ningún tipo de enfermedad mental —como ocurre con Winkel—, en estas ocasiones, se trata simplemente de la insensibilización a la que los victimarios han llegado hasta no poder identificarse con las víctimas, no ser capaces de situarse en el lugar del otro. A propósito de esta cuestión, Norbert Bilbeny señala que:

Tradicionalmente, desde las culturas del Extremo Oriente hasta la ópera verdaina, el malvado debe mostrar con su cara el esfuerzo que cuesta ser malo. El siglo xx ha descubierto que la maldad es cosa de pura rutina (Bilbeny, 1993: 57).

Esta incapacidad de situarse en el lugar de otro —en este caso de la víctima— es la consecución de lo que Bilbeny entiende por *idiota moral* que se constituye como una categoría⁸ para tipificar a los genocidas y determinadas psicopatías. Este sujeto insensibilizado es resultado de su incapacidad para pensar, para ser reflexivo, es un sujeto que no siente, no se cuestiona y eso le exige de cualquier tipo de sentimiento de culpa por sus actos y empatía por la víctima.

⁷ Sobre este aspecto puede consultarse, de forma introductoria, José Luis Sánchez Noriega (2002). Sánchez Noriega plantea la espectacularización de los personajes tradicionalmente malvados que consiguen el beneplácito de la audiencia, otorgando el verdadero protagonismo a personajes psicópatas, asesinos en serie, etc., que gozan del reconocimiento de sus adversarios y desencadenan una auténtica *fanmania* en grupos adolescentes. Para profundizar en este aspecto, puede consultarse Krakauer (1989), Mity (1989), Mongin (1998), Sanmartín y Grisolia (1998), etc.

⁸ Soy consciente de que el término categoría puede resultar excesivamente presuntuoso en la cuestión a la que se aplica. Utilizo aquí el término categoría teniendo en cuenta la dificultad que engloba su uso en cuestiones como la psicopatía (que por su naturaleza es difícilmente calificable) y la tortura, pero Bilbeny (1993) defiende que se puede aplicar en determinados casos y es a ellos a los que me refiero, siguiendo su argumentación.

a veces a los presos les resulta gritar y desmayarse y hacer quilombo. Otras veces al revés. ¿De qué depende? Se podría decir que de nosotros. Pero nosotros, ¿de qué dependemos? El cine que nos hace uno, consigue exactamente lo contrario que ese mismo cine hecho por otro. Hablo de las ocasiones en que trabajábamos con Winkel. Con los otros superiores sólo había un modo: hacer confesar, hacer confesar, hacer confesar (Orphée, 1984: 87).

Muchos de los procesos encaminados a deshumanizar a las víctimas apuntan al objetivo de eliminar ese sentimiento de culpa y no conceder ningún tipo de empatía. Son procesos que, podríamos decir, ayudan a ser torturadores y seguir viviendo. De tal forma que, así como los cadáveres que se apilaban en Auschwitz no eran cadáveres, sino “figuras” —muñecos—, cuerpos desprovistos de toda semejanza a un ser humano —como los musulmanes, en los que era difícil encontrar un rastro de vida y que han suscitado numerosos debates en torno a la idea de la muerte y de la vida de los no-hombres⁹—, los “fardos” de la novela de Orphée son esos mismos cuerpos descorporizados con los que es imposible lograr cualquier rastro de identificación.

Además, la asimilación del trabajo del torturador, la adquisición de las rutinas y la constante mecanización de los procesos en su ejecución, acaban por desvincular a los victimarios de cualquier remordimiento por la “labor” desempeñada. Uno de los torturadores comenta:

Ni para ir al cine tiene uno tiempo. Dice mi hermanita que están dando una película de lo que hacían los alemanes que para qué te cuento. Los tipos eran unos bronce, unos juicios finales, se paseaban sobre kilómetros de cadáveres de manufactura propia. Y tan tranquilos. Lo repugnante de esos cadáveres, según mi hermanita, es que parecían esqueletos. De tan flacos que estaban.
—A mí no me da el estómago para tanto fiambre —comentó el Roque Abud—. Después sueño (Orphée, 1984: 66).

El diálogo se produce mientras los dos personajes limpian las vísceras y los cadáveres amontonados de los detenidos. Los cadáveres de los subversivos, como los de los judíos para los nazis, no son cadáveres, son despojos muertos, fardos de carne. Insistiendo en el contrapunto del genocidio nazi, Bettelheim señala:

si algo caracteriza a los comandantes de los campos de concentración, este algo era su incapacidad para reflexionar sobre sí mismos, para verse tal como en realidad eran. De haber podido verse como en realidad eran, no lo habrían resistido ni un momento más (Bettelheim, 1983: 245).

A lo que Bilbeny añade: “ese es todo el secreto de por qué los oficiales nazis han sobrevivido con tanta tranquilidad y casi todos sus prisioneros han permanecido traumatizados” (Bilbeny, 1993: 84).

Pero además, buena parte de la violencia ejercida sobre los cuerpos persigue: de un lado, la aniquilación de la condición humana del sujeto que la sufre —de ahí las vejaciones constantes a la dignidad de la persona, los ataques verbales dirigidos a la destrucción de la voluntad, procesos de

⁹ Para este aspecto, considero fundamental la obra de Agamben (2002), que hace todo un recorrido sobre el estado de la cuestión y desarrolla el complejo debate en torno a la figura del *Muselmann* y la dinámica concentracionaria.

interiorización del pánico y el miedo¹⁰, etc.— y de otro, la consecución de un sentimiento de culpa y remordimiento que evite testimoniar:

Ante el terror de la tortura y la vergüenza de haber acusado a inocentes, decidí que cualquier cosa era preferible a volver a pasar por esa abyecta experiencia, por ese infierno. En efecto, ese es el momento en que el sujeto que ha confesado se queda baboso de remordimientos. O porque dijo la verdad, y entonces la vergüenza lo envuelve como vegetación podrida, o porque no ha dicho la verdad y ha acusado a otros de su culpa, convirtiéndose así en el centro del universo para él (Orphée, 1984: 103).

3. Representar la violencia: usos y formas. La banalidad del mal y el idiota moral

Actualmente mi opinión es que el mal nunca es “radical”, que es solo extremo y que no posee ni profundidad ni dimensión demoníaca. Puede invadirlo todo y arrasar el mundo entero precisamente porque se propaga como un hongo. Como he dicho, “desafía el pensamiento” porque el pensamiento intenta alcanzar el fondo, llegar a las raíces, y en el momento en que se ocupa del mal queda frustrado porque no encuentra nada. Esa es su “banalidad” (Arendt, 1995: 109).

Una gris e incesante alquimia en la que el bien y el mal y, junto a ellos, todos los metales de la ética tradicional alcanzan su punto de fusión. Se trata, pues, de una zona de irresponsabilidad [...] que no está situada más allá del bien y del mal, sino que, por así decirlo, está *más acá* de ellos [...] Levi ha desplazado la ética más acá de donde nos habíamos habituado a pensarla. Y, sin que logremos decir por qué, sentimos que este más acá tiene mayor importancia que cualquier más allá, que el infrahombre debe interesarnos en mayor medida que el superhombre. Esta infame región de irresponsabilidad es nuestro primer círculo, del que ninguna confesión de responsabilidad conseguirá arrancarnos y en el que, minuto a minuto, se desgrana la lección de la “espantosa, indecible e inimaginable banalidad del mal” (Agamben, 2002: 20).

Esta doble consideración del servicio a la patria, a la ley, y a un orden estético de la resolución de las ejecuciones trae consigo un doble condicionamiento en el caso de los protagonistas de *La última conquista de El Ángel*: de un lado, sus personajes se distancian constantemente del resto de sujetos a los que infringen el castigo; de otro, su culpa, desde su punto de vista, no puede ser ni moral ni política, ni siquiera criminal. Si en el proceso de Jerusalén, Eichmann reconoció sentirse culpable ante Dios, no ante la ley (Agamben, 2002: 22); en la novela de Orphée, los torturadores ni siquiera asumen una carga ética de su culpa pues su objetivo, en última instancia, responde a un deber para con su patria donde la preservación de la moral nacional se sitúa por encima de los individuos hasta conseguir su completa absolución moral.

En parte es esto lo que permite que al final de la novela, el protagonista, al encontrarse con un detenido años después de haberlo torturado, se acerque a él y sea capaz de pedirle algo de dinero para buscarse un alojamiento sin ningún tipo de remordimiento. Su razón le dicta que sus años al frente de una sección especial de policía es una etapa de su vida en la que se dedicó

¹⁰ Dos autores han tratado de forma pormenorizada este aspecto, M. Foucault (2000) y Scarry (1985: 161-327).

fielmente al servicio de su patria de una manera eficaz que no tiene por qué levantar ampollas en la víctima que tiene frente a sí.

En el campo jurídico y en su contexto histórico, la impunidad vendría después de la mano de la ley de junio de 1987, la *Ley de Determinación del Alcance del Deber de Obediencia*¹¹ que establecía que el cuerpo militar, policial, penitenciario y de seguridad:

se considerara de pleno derecho que las personas mencionadas obraron en estado de coerción bajo subordinación a la autoridad superior y en cumplimiento de órdenes, sin facultad o posibilidad de inspección, oposición o resistencia a ellas en cuanto a su oportunidad y legitimidad.

De modo que, la novela, sin alcanzar todavía lo que se haría público años más tarde, se muestra claramente pesimista en su final. El último capítulo que recoge la investigación de la muerte de un policía —cercano a un movimiento de resistencia—, culmina con la misma escena que la abre: una detención y un crimen. Orphée no encuentra salida posible, aunque en sus páginas advierte algunas grietas por las que después escaparían los gritos de denuncia.

A modo de conclusión, me interesa recuperar aquí algunas de las ideas que han ido vertebrando todo mi discurso. De un lado, el hecho de que la representación de la violencia llevada a cabo por Orphée no da cuenta de toda su genealogía. El mal no siempre es banal, pero tampoco es siempre una suerte de fantasía patológica que encierra su misterio. Entre otras cosas, porque si tenemos claro que los actos de violencia a los que nos hemos referido no pueden quedar impunes, no basta con presumir la locura en cada victimario¹².

Por otra parte, la espectacularización del victimario concede siempre la posibilidad de devolver al torturador a una esfera desvinculada de todo síntoma humano y devuelve cierto sosiego a su representación social: los “malos” son los “locos” y los “locos” son los menos... Sin embargo, Orphée deja latente otro posible que es mucho más amenazador: con Winkel en el manicomio, la tortura no desaparece, se vuelve “menos glamourosa”, pero persistente.

Exceptuando el último capítulo, el dedicado a la última conquista de El Ángel, y a pesar de las constantes reminiscencias rituales en la tortura, lo cierto es que no existe esa leyenda de la grandeza del mal. Las víctimas son torturadas sistemáticamente y la verdadera perversión es que no se pretenden perversos, se trata de un mal banal, desprovisto de toda pasión en el que sólo se manifiesta la falta de sentido y el vacío. No se trata de un mal diabólico, pero es, como dice Bilbeny, “igualmente monstruoso y particularmente siniestro, al combinar su autor una aparente normalidad y una totalmente extraña ausencia del mundo con los demás” (Bilbeny, 1993: 92) porque: “el hombre lleva en sí el

¹¹ Puede consultarse su texto íntegro en Internet.

¹² Winkel queda recluido en un manicomio y ya no se sabe nada más de él, sus actos quedan sin juicio y sin culpa. Salvando todas las distancias, es precisamente esa misma treta, entre muchas otras que no podemos detallar aquí, la que permite que Pinochet continúe retrasando permanentemente sus procesos judiciales —en su caso, atendiendo siempre a una supuesta demencia senil—. Es decir, todo aquello que recae del orden de la enfermedad, no puede ser juzgado.

sello de lo inhumano, que su espíritu contiene en el propio centro de él, la herida transfixante del no-espíritu, del caos ya no-humano que está atrozmente depositado en su ser capaz de todo” (Agamben, 2002: 80).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2002): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos.
- ARENDT, Hannah (1995): “El pensar y las consideraciones morales”, en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, pp. 109-137.
- AVELLANEDA, Andrés (1986): *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 167-168.
- BETTELHEIM, Bruno *et alii* (1973): *Psicología del torturador*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso.
- BETTELHEIM, Bruno (1983): *Sobrevivir*, Barcelona, Grijalbo.
- BILBENY, Norbert (1993): *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX.*, Barcelona, Anagrama.
- , (1996): “Exterminio metódico y apatía moral”, en *Revista de Indias*, 176, pp. 130-141.
- FOUCAULT, Michel (2000): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- GIRONA FIBLA, Nuria (1995): *El lenguaje es una piel*, Valencia, Tirant lo Blanc.
- , (1996): *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, Valencia, Cuadernos de Filología, Anejo XVII.
- KRAKAUER, Siegfried (1989): *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- Ley de Determinación del Alcance del Deber de Obediencia*, DERECHOS HUMAN RIGHTS (1987): Sitio de Equipo Nizkor Argentina, <<http://www.derechos.org/ddhh/arg/ley/ley23521.txt>> [Consulta: 5-1-2005].
- MITRY, Jean (1989): *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI.
- MONGIN, Olivier (1998): *Violencia y cine contemporáneo: ensayo sobre ética e imagen*, Barcelona, Paidós.
- ORPHÉE, Elvira (1984): *La última conquista de El Ángel*, Buenos Aires, Javier Vergara.
- RODRÍGUEZ MOLAS, (1984): *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): “La violencia en el cine: de la representación de conflictos a la estetización fascinante”, en *Realidad y*

representación de la violencia, ed. Olga Barrios, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 207-222.

SANMARTÍN, José; James S. GRISOLÍA y Santiago GRISOLÍA, eds. (1998): *Violencia, televisión y cine*, Barcelona, Ariel.

SCARRY, Elaine (1985): *The body in pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press.

EL RELATO AUTOBIOGRÁFICO DE ARISTÓFANES MOYA: ENTRE EL GÉNERO NEGRO Y LA NOVELA PICARESCA

Catalina Quesada Gómez
Universidad de Sevilla

La novela *Perder es cuestión de método* (Bogotá, Norma, 1997), del escritor colombiano Santiago Gamboa (1965) propone un acercamiento paródico al género negro¹. Consta la obra de tres segmentos narrativos, más o menos independientes, con notables diferencias formales entre ellos, que se van intercalando mediante una técnica de carrusel; sin embargo, los tres mantienen vínculos entre sí que evitan la disgregación y la falta de unidad de la obra. El que denominamos segmento narrativo C —integrado por los capítulos 3, 6, 10, 13, 17 y 21 de la primera parte y 3, 7, 11, 14, 17, 20 y 24 de la segunda— está dedicado a la figura del capitán de policía Aristófanés Moya, que narra en primera persona² la historia de su vida y sus problemas alimenticios³.

La primera descripción de Moya la encontramos en el capítulo segundo; su presencia en el capítulo anterior había sido simplemente telefónica: habla con Silanpa por teléfono un par de veces, pero el narrador no siente la necesidad de presentarlo ni de describirlo. Ahora lo perfila mediante una focalización aparentemente externa:

¹ La bibliografía existente acerca de la parodia es amplia. Pueden consultarse con provecho la ya clásica obra de Hutcheon (1985) y, en el ámbito de la literatura hispanoamericana, Skłodowska (1991).

² Son de sobra conocidas las reticencias de Genette para emplear la denominación de relato en primera persona, pues entiende que el análisis narrativo debe distinguir allí donde la gramática confunde: “en la medida en que el narrador puede intervenir en todo momento como tal en el relato, toda narración se hace, por definición, virtualmente en primera persona [...] La verdadera cuestión es la de si ha tenido o no el narrador ocasión de emplear la primera persona para designar a uno de los personajes” (1989: 299). Por eso él distingue entre el relato heterodiegético, en el que el narrador está ausente de la historia contada, y homodiegético, donde el narrador está presente en la historia como personaje. Puesto que Aristófanés Moya es protagonista de la historia que cuenta, hablaremos de relato autodiegético.

³ Pese a estar C en apariencia desconectado de la acción narrada en los segmentos A y B, existen suficientes relaciones entre ellos para propiciar el carácter unitario de la obra. Dicha unidad no viene marcada únicamente por el golpe de efecto final, sino que se subraya con menciones en A a lo narrado en C, aunque el tiempo de C sea posterior al de A y al de B. Así, cada vez que Silanpa visita a Moya, existe alguna alusión a lo que se narra en C, de lo cual el lector ya tiene conocimiento, porque la disertación de Aristófanés Moya ante la asociación evangélica La Última Cena le está siendo ofrecida fragmentada e inserta cada dos o tres capítulos.

El capitán Moya era un hombre de aspecto poco saludable que parecía haber cumplido los cincuenta. Sus facciones estaban marcadas por el exceso de comida y la falta de sueño: ojos inyectados, oscuras bolsas debajo de los párpados, sudoración intensa. Su nariz era un tubérculo atravesado por infinidad de venas a punto de estallar sobre unos labios muy finos, como dibujados a lápiz. Aquel rostro parecía decir: aquí hay un hombre que ha sufrido, que ha sido abofeteado por la adversidad pero que, a pesar de todo, sigue creyendo en la bondad esencial del hombre; aquí hay un mártir que ha sonreído en medio de las llamas y que ha comprendido el profundo sentido del sacrificio y la entrega (Gamboa, 1997: 18)⁴.

Cuando terminan de hablar del empalado, Moya sigue dialogando con Silanpa, le pregunta si conoce La Última Cena y le cuenta que su mujer quiere que asista a una terapia para adelgazar en la que “uno tiene que hablarle a los compañeros en la primera sesión, explicarles por qué uno está ahí” (p. 19)⁵. Estas informaciones obtenidas a través del narrador resultan de gran valor, pues lo único que iremos sabiendo de Moya en el segmento C será lo que él diga de sí; y sabemos que el personaje miente o, al menos, exagera.

1. Me llamo Aristófanés Moya

Al oír el peculiar nombre del capitán de policía, el lector inmediatamente piensa en el comediógrafo griego, sin que, en apariencia, eso tenga mucha relación con su papel en el desarrollo de la obra. Sea cual fuere la motivación, resulta, en cualquier caso, un nombre cómico y llamativo. A eso hay que añadir el apellido del personaje, que incide en su ridiculización, puesto que en algunos países hispanoamericanos, *moya* se emplea para referirse a ‘fulano o Perico el de los palotes’; además, gracias al yeísmo, el apellido del capitán es homófono con *molla*, la ‘parte magra de la carne’, pero también la ‘miga del pan’, algo determinante en una persona gorda —con molas—, que, como Aristófanés, no deja de pensar en la comida y articula su discurso en torno a ella y a los problemas que le ocasiona⁶.

⁴ Nótese cómo en la descripción, a partir de “Aquel rostro parecía decir”, el discurso del narrador se contamina de la forma de hablar propia de Moya, algo que también le sucede a Silanpa cuando lo menciona en sus artículos. En adelante, los ejemplos de *Perder es cuestión de método*, irán citados únicamente indicando el número de página o páginas entre paréntesis.

⁵ Con esto, el lector ya está preparado para entender qué sucede en el capítulo 3 y en los siguientes que integran el segmento narrativo C. Pero a la vez, como en cada ocasión que Moya aparece en el segmento A, el narrador aprovecha para dar pequeños detalles que remiten a C, bien referidos a la incomodidad de Moya con su gordura o a su obsesión por adelgazar, bien alusivos al hecho de que siempre esté comiendo o pensando en la comida; o incluso pinceladas que revelan la pasividad del capitán de policía, que casi siempre está ocioso. En este primer acercamiento al personaje el narrador se centra en las molestias que la obesidad le causa: “El capitán se recostó en el espaldar del asiento y respiró con fuerza intentando en vano cruzar la pierna. La guerrera le apretaba la inmensa barriga y un carraspeo arenoso le ahogaba la voz” (p. 18); “Moya se miró el estómago y trató de chuparlo. El espaldar de la silla chilló y él volvió a incorporarse” (p. 19).

⁶ El nombre de *Aristófanés* está formado sobre el griego *áristos* —superlativo de *agathós*—, ‘excelente’, ‘el mejor’ [en algo] y *phanós*, ‘claridad, luz’. El verbo *phaíno* puede ser traducido como ‘dar luz, alumbrar’, pero también como ‘revelar, descubrir, denunciar’, de ahí la ironía de que un personaje encubridor se llame *Aristófanés*. En lo único que es excelente, tal y como indica su apellido, es en la comida. Recuérdese que el “*a mí llaman Lázaro de Tormes*” también conllevaba su carga humorística, sobre todo, por la distancia irónica con respecto a Amadís de Gaula.

Aunque destacábamos antes la unidad de la obra, lo cierto es que existen en la novela varias sub-historias que permiten al autor dar distintos puntos de vista acerca de unos mismos acontecimientos. La más autónoma de ellas es ésta en la que ahora nos detenemos, la de Aristófanés Moya, que cambia incluso de narrador y constituye un segmento narrativo independiente. La filiación de este relato autobiográfico en primera persona con la picaresca, en especial, con el Lazarillo, está fuera de dudas. Si bien Moya no es un pícaro en toda la extensión del término, sí conserva algunos de los rasgos de aquél⁷. Yang (2000) ha destacado la fusión existente, tanto en *El misterio de la cripta embrujada* como en *El laberinto de las aceitunas*, de los géneros picaresco y policíaco; pero si allí ambos coexisten en una misma trama, en *Perder es cuestión de método* lo hacen de forma alternativa, en los segmentos A-B, de un lado, y en C, de otro. En una entrevista con Colmeiro, Eduardo Mendoza ha insistido en que la novela policíaca española no se comprendería sin la existencia de la picaresca:

Todos somos deudores de la picaresca: sólo a partir del descubrimiento de la picaresca fue posible la novela policíaca española... Sólo al descubrir la posibilidad de un héroe auténticamente español y verosímil, como un Lazarillo o un Guzmán de Alfarache, empezó la novela policíaca española, donde los protagonistas son verdaderamente unos desarrapados, unos derrelictos (Colmeiro, 1994: 204-205)⁸.

Incluso en un plano completamente realista, quizá como pequeño guiño al lector, hallamos algo de aquella literatura de transformaciones que precedió al *Lazarillo* y que, en obras como la *Segunda parte del Lazarillo*, lo siguió⁹.

⁷ Véase al respecto el trabajo de Rico (2000), en concreto, el capítulo que da nombre al volumen, «La novela picaresca y el punto de vista», donde reflexiona acerca del término *pícaro* y sus significados, tanto reales como literarios.

⁸ Sin llegar a desarrapado ni a derrelicto, la figura del perdedor que encarna Víctor Silanpa podría ser considerada parcialmente deudora de la del pícaro. Pero en el caso de Mendoza tal filiación se revela mucho más clara. Para la condición antiheroica del protagonista de *Perder es cuestión de método*, véase Quesada Gómez (2005). Peter Dunn, sin embargo, entiende que la relación entre el detective y el pícaro es escasa: "Each is mobile, and each is tricky; there the resemblance ends. The detective comes to the scene of events from outside, follows their development at the same time that we do, and attempts to uncover their cause. The pícaro is the center of his world, creates himself, and is his own justification" (1993: IX). Coinciden los segmentos narrativos dedicados a Aristófanés Moya en *Perder es cuestión de método* con las dos novelas mencionadas de Eduardo Mendoza en la utilización de la primera persona —relato autodiegético—; mas, frente a la sintaxis compleja y de amplios períodos de la narración del loco, el discurso del capitán de policía se caracteriza por el estilo formulario —propio de un policía sin estudios superiores—, construido a base de tópicos, frases hechas y muletillas, atribuible, en principio, a su carácter oral y, sobre todo, a esa escasez de formación y cultura, tan ostensible.

⁹ Nos referimos a todos aquellos relatos que, influidos por las obras de Apuleyo y Luciano, mostraban a un personaje que se metamorfoseaba en animal y cuya alma iba transmigrando de un cuerpo a otro. En obras del XVI como *El Crotalón*, el *Diálogo de las transformaciones*, o en esa *Segunda parte*, donde encontramos a Lázaro convertido en atún —con los precedentes clásicos del *Asno de oro* de Apuleyo, o del *Gallo* de Luciano—, las metamorfosis de los protagonistas son frecuentes. En la narración de Moya, por supuesto sin llegar a tales extremos, y quizá como reminiscencia de este tipo de textos que está en la base de la picaresca española, se presenta alternativamente como tigre, chanchito y león. Claro, que en una obra contemporánea este tipo de recurso estaría fuera de lugar; pero los apodos, motivados por las virtudes o defectos del personaje, suplen la necesidad de una transformación real, validando la metafórica. No resulta gratuito realizar esta afirmación de una obra como *Perder es cuestión de método*, en la que el

1.1. Vida del sotoscripto en 13 episodios

Como Lázaro, Aristófanes se halla en la cumbre de toda buena fortuna: después de “más de dos décadas de servicio a la ciudadanía” (p. 158), se ha convertido en “alguien que hoy cumple un papel definitivo en la sociedad desde uno de sus bastiones más honorables, que porta el uniforme de la guardia de la nación como uno de los hechos más severos e importantes de su vida” (p. 44), al mando de “una de las estaciones de más prestigio de la capital” (p. 258). Aclara que ha llegado donde está por méritos propios, puesto que Fortuna le fue contraria y “empezó siendo un pata al suelo” (p. 44). Para explicar a los concurrentes cómo ha llegado a esos 124 kilos, decide remontarse a sus orígenes, haciendo un desvío recopilativo, y relatar su infancia y educación¹⁰.

El modelo epistolar sobre el que se vertebran algunas de las obras picarescas del Siglo de Oro y el narratario que ese modelo implica —Vuestra Merced, señora— son sustituidos en *Perder es cuestión de método* por un discurso dirigido a un auditorio integrado por los miembros de la terapia grupal. En su narración, Aristófanes Moya se dirige constantemente al público con interpelaciones que van desde el distinguida concurrencia al distinguidas señoras, pasando por señoras, señores o estimados compañeros¹¹. El lector no sabe muy bien a qué responde la división en trece fragmentos de lo que, en teoría, constituye una sola alocución, es decir, no existe una justificación dentro de la misma novela para tal parcelación. Hemos de suponer que se trata de un intento del autor de trenzar las historias e ir dosificando la información. Lo cierto es que esa fragmentación se corresponde muy bien con el modelo de la novela picaresca, si bien aquí no contamos con los largos títulos descriptivos propios de los relatos picarescos. En el siguiente cuadro presentamos la disposición de los capítulos, con una breve descripción del contenido de los mismos:

Primera parte

Capítulo 1º (I, 3, 29-30)	Presentación del personaje. De cómo tomó conciencia de su problema.
Capítulo 2º (I, 6, 44-45)	Desvío recopilativo. Infancia del personaje. Sus progenitores. De cómo comenzó su educación. Primer episodio de anorexia nerviosa.

autor recurre en varias ocasiones al procedimiento de la animalización. El mismo Moya, en una de las muchas digresiones que salpican su discurso, defiende de modo absurdo la distancia existente entre una persona como él y un animal (p. 30).

¹⁰ En ese sentido, su narración puede ser considerada como una especie de *Bildungsroman*. Se trata de un texto que pretende justificar cómo el personaje ha llegado a ese estado. Sin embargo, la información realmente valiosa —alcanza el lector a saber— no es la relacionada con sus problemas con la comida; con la lectura del último capítulo, comprendemos las razones por las que el policía ha actuado como lo ha hecho, impidiendo que el constructor Vargas Vicuña reciba su castigo.

¹¹ El recurso de la terapia justifica que un policía tan poco letrado relate —o redacte— su biografía; en la narrativa contemporánea no es infrecuente que los escritores recurran a esta técnica, así como a la de la visita al psicoanalista u otro especialista; este tipo de relaciones de los hechos vividos se presta especialmente a la exageración y a la impostura, en especial con personajes de esta calaña.

Capítulo 3º (I, 10, 59-61)	En la pubertad (11 años). Cuenta quién fue su abuelo. Educado con su abuela. Incitación al dulce.
Capítulo 4º (I, 13, 77-78)	La adolescencia (16 años). Irrupción de la mujer en su vida. De aurorales excursiones lenocínicas. Problema de identidad.
Capítulo 5º (I, 17, 96-97)	El momento más importante I: la jura de bandera. Los trabajos del Chanco Moya al servicio de la patria.
Capítulo 6º (I, 21, 117-18)	Adulto primerizo (21 años). De Barranca a Bogotá. El momento más importante II: llegada a Bogotá. Otra vez como un niño. De perros calientes y hamburguesas.

Segunda parte

Capítulo 7º (II, 3, 142-43)	Adaptación a Bogotá: los remedios contra el frío.
Capítulo 8º (II, 7, 159-60)	Montezuma, el tartamudo. Primeras incursiones en las calles de Bogotá. La primera chumbimba.
Capítulo 9º (II, 11, 179-80)	Ascendido a cabo. El robo del collar. Segundo episodio de anorexia nerviosa.
Capítulo 10º (II, 14, 192-94)	De cómo la imagen del joven perdura en una persona sensible. En el hospital. Fin de la anorexia.
Capítulo 11º (II, 17, 207-08)	La calle y sus peligros nuevamente. El secuestro del galpón. De cómo conoció a Matilde.
Capítulo 12º (II, 20, 230-31)	Llegada del amor a los 38. Adiós a las farras inconfesables. Dos estómagos felices.
Capítulo 13º (II, 24, 257-59)	Fin de la narración. Una profunda experiencia. De cómo resolvió el misterioso caso del empalado del Sisga. De lo público a lo privado, y <i>perdonen</i> .

El esquema que vertebra la primera parte se repite, con modificaciones, en la segunda: es el proceso de formación del joven Aristófanes, que vuelve a verse indefenso como un niño, ante las nuevas tentaciones alimentarias que encuentra en la gran ciudad. Incluso se repite el episodio de anorexia nerviosa que ya tuviera en la infancia y que lo postra en la cama durante tres semanas. Y el final de cada una de las etapas culmina con un acontecimiento crucial y, en parte, inverso: la jura de bandera “el momento más importante en la vida del sotoscripto” (p. 96), cuando “el sotoscripto selló de una vez y para siempre su destino de patriota, de hombre consagrado al servicio de la ciudadanía” (p. 97); y el abandono de la esfera pública para pasar a trabajar en la seguridad del constructor Vargas Vicuña. El descubrimiento del cuerpo femenino y las “aurorales excursiones lenocínicas” de la primera parte tendrán su correlato en el encuentro de Matilde, la que habría de convertirse en su esposa.

1.2. Orígenes deshonrosos, ambigua moral

El motivo del “vituperio de los antepasados” queda reducido en el relato de Aristófanes a la mención del gusto de su abuelo por el alcohol, la juerga y las mujeres. De él, que tampoco recibió una formación académica, cuenta que dio una vida difícil a su abuela, doña Simona de Moya, además de once hijos:

La alegría del hogar, sobre todo, la dieron los once hijos bautizados en católico rito, aunque como es lógico y humano no faltaron los sinsabores y platos rotos de toda relación verdadera y predestinada a durar, en concreto por la afición a la agüita de cebada, la timba, la falda y el escote ajenos, instrumental por el que, sabido es,

suenan desde hace siglos el concierto de la virilidad patria. Mi abuelo, lejos de ser un hombre educado, fue más bien uno de esos pioneros que levantó la familia con los músculos: fue chino mandadero en un restaurante de Armenia y, ya casado, emigró a Barranca y se hizo pescador en el Magdalena. Luego volvió hacia el sur y fue camionero en La Línea, mecánico en Ibagué, tomó rumbo hacia el mar y se hizo marinero en el Pacífico, luego armador en Buenaventura y finalmente, después de una herida que le lesionó un tobillo y lo condenó al bastón, sastre modisto en la ciudad de Barranca, de vuelta a la casilla de salida (p. 59).

El reproche a los progenitores queda muy suavizado por Moya, aunque no por ello deja de atribuirles buena parte de la culpa de sus futuros problemas alimentarios, por dedicarse a la venta de comida rápida:

Mis papás tenían un puesto de fritanga, almuerzos, cerveza y avena en la plaza de mercado. La fritanga es uno de los alimentos más nobles, castizos y colombianos, pero digamos, sin ánimo de ofender a la patria, que es un veneno para la circulación y el colesterol. Yo me crié así, comiendo sobrados a escondidas, metiéndome a la boca pedazos de chicharrón mojados en aguacate, longaniza y bofe fríos, cubitos de cerdo mordisqueados a la mitad, todo sin que me vieran mis sufridos progenitores que, dicho sea de paso, tenían un espartano concepto de la educación infantil y me daban de comer apenas un plato de arroz con ensalada y un triángulo de carne seca (p. 44).

Más que a sus padres, a quien atribuye su afición al yantar es a doña Simona de Moya, su abuela. Es ella quien lo inicia definitivamente en el mundo del dulce, en un momento crucial de su formación en el que van a quedarse ya fijados sus hábitos alimenticios de por vida:

Y ahí supe lo que era el sabor maléfico y glorioso del dulce, algo tan distinto a lo que comía en la plaza de mercado que desde el primer momento fue como un aroma para el espíritu, ese espíritu hosco y en formación que era el mío. Desde la primera cucharada de mielmesabe una antena se levantó en mi conciencia, y me dije: esto es cosa de reyes, bocato di cardinale, como se dice en la ópera [...] Esa azúcar es la ponzoña de la vida, señores, porque una vez que el paladar la tienta se adhiere como el espíritu al pecado, si me permiten el símil moral, y de ahí la dificultad para separarla de la vida [...] Y a medida que mi cuerpo se endurecía y formaba con la rígida musculatura de la adolescencia, mi mente y mi espíritu hacían esfuerzos por mantenerlo al margen del veneno que cada día mi abuela y mi tía extraían de las cazuelas y con el cual aseguraban mi sustento, ironía de ironías (p. 60).

Después será su esposa, Matilde, la que continúe la labor ya iniciada y desempeñe en la segunda parte del relato la función de la abuela en la primera. El caso es que en la vida de Moya siempre existe alguien que, según él, lo incita a la comida, alguien con quien compartir su culpa.

1.3. El hambre

Aparte de sus amos, el principal enemigo de todo pícaro es el hambre. Por hambre se enfrenta Lázaro con el ciego; rabia de hambre con el clérigo de Maqueda, y llega a tanta flaqueza que está al borde de la muerte. Hasta tal punto es importante el alimento para Lázaro, que se convierte en el motor principal de sus acciones. Y lo mismo sucede con otros pícaros de renombre: Pablos y sus desvelos con el licenciado Cabra o Guzmán de Alfarache.

La gula de Aristófanés, que es la que en teoría lo ha llevado a la terapia de la asociación, no es un impedimento para que, en determinados momentos

de su vida, haya pasado momentos de debilidad a causa de la inanición. Pero a diferencia de Lázaro, que no come por causas ajenas a su voluntad, Moya padece un episodio de anorexia nerviosa, motivada —según él— por un comentario paterno: “Aristófanes no sirve para nada. Sólo come y come. Me avergüenzo de él” (p. 45)¹². El resultado, en cambio, es muy similar: después de tres semanas sin ingerir alimento alguno, tanto Lázaro como Aristófanes dicen haberse quedado al borde de la muerte:

Pasé tres semanas sin comer, literalmente sin probar bocado, y no por furia o humillación, sino porque mi cuerpo parecía haberse cerrado y remachado por dentro. Llegué a pesar veintiocho kilos, y en el hospital la gente me miraba como se mira al que ya no está, al que, como decimos en la Estación, está capando hueco (p. 45)¹³.

Si el hambre aguza la inteligencia en el pícaro —“Y pienso, para hallar estos negros remedios, que me era luz el hambre, pues dicen que el ingenio con ella se avisa, y al contrario con la hartura, y así era por cierto en mí”, (*Lazarillo de Tormes*, 1995: 62)—, el hartazgo de Moya, suponemos, debe de provocar el efecto inverso.

1.4. Entre brumas

Como colofón a su relato, Aristófanes reconoce haber realizado una selección de los datos biográficos —toda relación de unos hechos es necesariamente selectiva—, e insiste en que ha dejado cosas ocultas, entre brumas¹⁴. La primera pregunta que surge es la de cuáles han sido los criterios selectivos, si se trata de la criba habitual en las narraciones, donde sólo se cuenta lo más relevante, lo susceptible de captar la atención del receptor, o si existe alguna otra motivación: ¿qué es lo que calla Aristófanes y por qué? Y lo que es más relevante, ¿por qué cuenta lo que cuenta? En principio, podría parecer carente de sentido que en una terapia grupal para adelgazar, donde los asistentes tienen que explicar “por qué uno está ahí” (p. 19), Moya haya pronunciado esta disertación, en la que habla de su trabajo y de su “modesta y sacrificada condición de hombre semipúblico” (p. 29), a pesar de haber anunciado al principio que no estaba allí para eso. El hecho de que se muestre contradictorio consigo mismo en cuanto a su consideración personal —reconoce su falta de formación y se autocalifica de “hombre no culto”, pero a la vez dice ser un “alma culta”— y contradictorio con la información que de él ya posee el lector —proporcionada por el narrador— lo convierte en un narrador no del todo fiable. Moya afirma haberse convertido en la escuela militar “en una de las personas más voluntariosas y disciplinadas, característica que, y esto no lo digo

¹² En el canto IV de *El Crotalón* se relata la historia de uno de esos holgazanes que no destacan “sino en comer y beber”.

¹³ Las coincidencias entre ambas escenas son notables; así relata Lázaro las primeras semanas con el clérigo de Maqueda: “A cabo de tres semanas que estuve con él vine a tanta flaqueza, que no me podía tener en las piernas de pura hambre. Vime claramente ir a la sepultura, si Dios y mi saber no me remediaran”, *Lazarillo de Tormes* (1995: 51).

¹⁴ “Llego así al final de esta modesta narración en la que, sin ánimo de exaltarme, soy protagonista por tratarse de mi vida, vida de la que salté muchos detalles tanto por falta de tiempo como porque en toda historia, según decía mi abuela, siempre hay que dejar algo entre brumas” (p. 257).

yo, el sotoscripto ha mantenido como línea de conducta en toda su vida” (p. 97); pero el lector sabe ya de su inoperancia y de su habilidad para atribuirse méritos ajenos en el desarrollo de la investigación del empalado.

Una última bruma que queda por desvelar podría ser llamada la de la carne. A lo largo de su alocución, Aristófanes alude en varias ocasiones a su problema refiriéndose a él de ese modo —“Ojalá el contacto con las Escrituras, su maternal y provechosa cercanía, me den fuerza para vencer de una vez por todas este molesto predominio de la carne” (p. 259)—. Considerando que Aristófanes asiste a una terapia para adelgazar, la posible ambigüedad del sintagma desaparecería; pero el sentido dilógico, fuera de contexto, parece claro, máxime si con anterioridad el lector ha tenido ocasión de ir recogiendo pequeños detalles que pudieran apuntar hacia otra dirección. Así, cuando narra sus inicios en la escuela militar recuerda cómo “el impedimento de la carne [...] me puso en ojos de varios tenientes y más de un cabo, que se encarnizaron conmigo mucho más que yo mismo” (p. 97). Y sigue:

Los superiores de la escuela así dejaron de ver a quien les habla como habían imaginado al principio, es decir, un gordito fofo, y hasta el cabo que intentaba siempre, como decíamos, sacarme la leche, terminó siendo un buen amigo, alguien considerado y correcto, y de llamarme el Chanco durante el primer año de formación pasaron a llamarme el León, pues si bien este animal es el rey de la selva, y esto lo digo sin pizca de vanidad, es un ejemplar anchito y grande, no por eso menos fiero, sino todo lo contrario (p. 97).

Además de León, ha reconocido que sus compañeros de trabajo, por “razones que no vienen al caso” (p. 30) lo llamaban el Tigre. La imprecisión permite pensar en posibles insinuaciones —muy veladas— a otras aficiones ocultas del personaje, que quizá sirvan para explicar las motivaciones últimas del caso.

1.5. De lo público a lo privado, y perdonen

Moya, como lo demuestra el desenlace de su historia, sabe medrar. Determina, al igual que Lázaro, arrimarse a los buenos, encarnados aquí en la figura del constructor Ángel Vargas Vicuña. Justifica su decisión apelando a un presunto cambio de los tiempos, en los que lo privado se impone sobre lo público¹⁵. Ahora puede el lector reinterpretar el sentido de los muchos elogios a la patria y a su condición de hombre público, carentes de sentido en el contexto

¹⁵ “Hasta aquí les he venido contando mi vocación de servicio a la ciudadanía, mis desvelos por una sociedad con menos hampa y más hombres de bien, una vocación en la que puse, sumando con lápiz de sastre, la medio pendejadita de veintisiete años. De ahí la decisión, la experiencia profunda de la que les hablo. Y me vuelvo a explayar para volver con más fuerza, para decir que hoy el mundo ya no es el mismo que cuando ingresé al cuerpo de policía. Hoy, si me permiten, hasta una persona como yo, no formada pero tampoco analfabeta, se da cuenta de la victoria de lo privado sobre lo que algunos llaman «la esfera pública», algo que, si nos vamos a un símil moral, podría ser el predominio de lo interior sobre lo exterior. Yo soy un hombre de mi tiempo, como ya les dije más arriba, y de ahí mi decisión, yo también, de pasar de la esfera pública a lo privado, en concreto dejando el cuerpo de policía y empezando a trabajar, como se dice en buen criollo, «por mi cuenta»” (p. 257).

en que se pronuncian; pareciera que Moya ha venido preparando al auditorio, para que no se dude de su sentido patriótico¹⁶. Las incoherencias discursivas — representadas por el no sé si me estoy explicando bien final— en realidad están justificadas por la escasa formación del personaje; no sería coherente que articulara una argumentación perfecta. Lo que sí parece claro es que la “profunda experiencia” que Moya alega como causa determinante para su retirada de lo público resulta del todo increíble¹⁷.

2. Que en grosero estilo escribo

Aristófanes es consciente de su escasa instrucción académica, pese a lo cual no se considera un inculto, atreviéndose a confesar su afición a la lírica, la cual se empeña en demostrar aderezando su discurso con abundancia de símiles, hipérbolos y demás recursos retóricos, con los que hincha su estilo hasta el límite de lo insufrible. Aunque falto de formación, realiza una defensa de sus habilidades innatas, “porque la madera era buena y sólo faltaba comenzar a tallarla” (p. 44). Sus disculpas ante el auditorio responden más al tópico de la falsa modestia como forma de *captatio benevolentiae* que a un real sentimiento de vergüenza. Al igual que Lázaro, y como todo aquel que considera que su peripetia vital es digna de ser contada, su discurso rezuma altas dosis de vanidad¹⁸. Sin embargo, el afán por demostrar su capacidad para las proezas verbales se le desmonta en cuanto entra en acción.

Consecuencia directa de esa carencia son sus construcciones ampulosas, con las que el autor remeda el lenguaje policial; su discurso constituye una suerte de pastiche satírico, lleno de circunloquios, muletillas y repeticiones tediosas: si me permiten el símil, permítaseme, dicho sea de paso. Además, incorpora la tendencia, propia del lenguaje oficial, a hablar de sí en tercera persona: quien les habla, el sotoscripto; y pide disculpas por cada expresión que pueda ofender los oídos de los —y sobre todo las— oyentes: con perdón, y perdonen. Su relato resulta tan sobrecargado de imágenes tópicas y manidas, su lenguaje pretende ser tan literario, que lo único que consigue es un estilo grotesco, campanudo y grosero. Por eso cuando por enésima vez Moya

¹⁶ Lo que sigue sin tener mucha lógica es que lo haga precisamente ante una asociación evangélica en una terapia para adelgazar. ¿Ha habido algo en su vida que, como a Lázaro, le haya hecho aprender, llegando a la conclusión de que lo que hace es lo mejor y más provechoso para sí mismo? De no ser así, carecería de sentido remontarse *ab ovo* para justificar el transfuguismo hacia la empresa privada.

¹⁷ Quizá el cambio más sustancial que se ha producido en Moya sea el del móvil: si durante toda su vida su único dios ha sido la comida, ahora también el dinero parece pesar, hasta el punto de que Moya se nos presenta, a los cincuenta, como un potencial *mozo de muchos amos*, con “la posibilidad de elegir entre varias ofertas de trabajo” (p. 257). Aunque él insiste en que la elección de ésta y no otra se debe a motivos de índole altruista y patriótica —“la que nos pareció más jugosa en cuanto a la continuación de una buena causa, y al mismo tiempo de más responsabilidad de cara a la patria, que al fin y al cabo es lo que importa” (pp. 257-258)—, el lector más bien piensa en el dinero o en otras razones ocultas.

¹⁸ “Y todo va desta manera; que, confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades” (*Lazarillo de Tormes*, 1995: 9).

pide disculpas, ahora porque “ya se va notando mi afición a la lírica” (p. 59), el lector no puede sino reír o compadecerlo. El grosero estilo de Lázaro termina no siendo tal y nos invita a reconocer “que un hombre que sabe escribir con tanta agudeza no puede ser del todo malo” (Ife, 1992: 83), pero, qué pensaremos de quien, como Moya, resulta tan cargante en el decir.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (1983): *Guzmán de Alfarache*, ed. F. Rico, Barcelona, Planeta.
- ANÓNIMO (1995): *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra.
- COLMEIRO, José F (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- DUNN, Peter N. (1979): *The Spanish Picaresque Novel*, Boston, Twayne Publishers.
- , (1993): *Spanish Picaresque Fiction: A new Literary History*, Ithaca, Cornell UP.
- GAMBOA, Santiago (1997): *Perder es cuestión de método*, Barcelona, Mondadori.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London, Methuen.
- IFE, B. W. (1992): *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina (2005): “Perder es cuestión de método: una poética del fracaso”, *Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, 60, xxxi (en prensa).
- QUEVEDO, Francisco de (1993): *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica.
- RICO, Francisco (2000), *La novela picaresca y el punto de vista*, 6ª ed. corregida y aumentada, Barcelona, Seix Barral.
- SKLODOWSKA, Elzbieta (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- YANG, Chung-Ying (2000): *Eduardo Mendoza y la búsqueda de una nueva novela policiaca española*, Madrid, Editorial Pliegos.

EL INCONSCIENTE POLÍTICO DETRÁS DEL SILENCIO EN *PEDRO PÁRAMO*

Tania Ramírez Hernández
Universidad Autónoma de Madrid

La presente comunicación intentará indagar la posible relación existente entre la noción de Inconsciente Político planteada por Jameson (1981) y la constante presencia del silencio en el *Pedro Páramo* (1990) de Juan Rulfo. La hipótesis que se plantea es que detrás de lo que se silencia en la obra, hay cosas que se dicen; hay algo dicho en lo no dicho, y es muy probable que ese “no dicho” esté silenciado precisamente porque haya algo de conflictividad. El silencio puede ser una de las manifestaciones del Inconsciente Político.

De acuerdo con lo que dice Jameson (1981), la narrativa es un acto de representación socialmente simbólico, y esta representación simbólica tiende a originarse a partir de conflictos históricos, de clase, o de cualquier otro orden social con manifestaciones más o menos explícitas. Aquellas menos explícitas se interiorizan en el sentir humano y el autor de literatura, en sus novelas, intenta dar una posible solución más bien propia de la ficción a estos conflictos. Como el autor está produciendo textos de ficción, las soluciones que aporta a otro tipo de conflictividades más concretas son inconscientes, y dado que estas conflictividades se encuentran siempre en el terreno de las relaciones de individuos o grupos sociales en sus interacciones colectivas, podemos hablar de situaciones políticas. Para Jameson (1981), no hay nada que no sea social e histórico; de hecho todo es, en último análisis, político. La distinción entre textos culturales que son sociales y políticos y los que no lo son, más que un error es la confirmación sintomática de la cosificación y la privatización de la vida contemporánea, que apuesta por ensanchar la brecha entre lo privado y lo público, lo social y lo psicológico, lo político y lo poético; cercenando la posibilidad de existencia a sujetos individuales con una experiencia vital más rica y compleja que la unidimensional. Dado que la experiencia vital no es unidimensional, las relaciones culturales tienen, a su vez, varias dimensiones, de tal forma que no podemos hablar de literatura sólo en términos de lo simbólico, o lo formal, o lo biográfico, etc. Esta reunión de dimensiones establece la pluralidad de los textos literarios, y una de esas dimensiones es aquella en la cual convergen las relaciones políticas —recordemos que por “político” no se habla sólo de la militancia o de los partidos, sino de todo el

universo de relaciones humanas— y se aporta posibles soluciones a sus conflictos. Esto es, *grosso modo*, el Inconsciente Político¹.

A menudo solemos pensar que el sustrato histórico de las novelas se halla en su contenido, en la información que es posible encontrar a partir de la biografía de su autor o a partir del contexto en el cual se hayan escrito, la situación política del país o del mundo. Sin embargo éste no es el único ámbito en el cual puede encontrarse la huella de la historia, ya que ésta tiende también a expresarse, de manera más sutil y velada, en ámbitos como lo que hoy conocemos por “imaginario colectivo”, por ejemplo. Los manifiestos, las grandes consignas, son fácilmente ubicables en un momento preciso de la historia, con año, mes y hasta día. Pero las ideas, las concepciones del mundo, del hombre y sus relaciones, tienden a gestarse lentamente, sin dar señales muy obvias, filtrándose poco a poco entre los días y el movimiento de las sociedades. Es esta naturaleza gradual y de lenta constancia la que hace que no podamos ubicar ideología o imaginario en puntos concretos de los textos literarios, en su contenido, sino más bien en su forma. Así como para hablar de minerales bastaría mostrar un grano de sal, para hablar del tiempo tendríamos que observar una estalactita. *La forma está llena de contenido*.

Dado que se ha decidido analizar el Inconsciente Político en los registros formales y no en los de contenido en las obras literarias, se eligió un campo concreto dentro de lo formal que pudiera resultar significativo para el estudio del Inconsciente Político. La obra a estudiar es *Pedro Páramo* (1990) de Juan Rulfo. En ella no se menciona nunca el año en el que suceden los hechos, aunque se podría inferir a partir de la mención que se hace de “los cristeros” —movimiento mexicano posrevolucionario que reaccionó contra las medidas anticlericales del gobierno e implicó una fuerte revuelta social, después de la cual se separó definitivamente los poderes del estado de los de la iglesia—. Tenemos a partir de estas pistas una idea del momento en el cual se desarrolla la novela, pero su propia naturaleza fragmentaria, de proyecciones y retrospectivas en el tiempo, hace imposible determinar con exactitud en qué lugar y en qué momento se desarrolla. No se trata de una novela histórica. En apariencia, según sus contenidos, podría parecerlo; pero su forma hace que esta especificidad se diluya y se convierta así en una novela que habla del México de todos los tiempos. Ha habido en la historia de México, y del mundo, más de un Pedro Páramo cacique; más de un Juan Preciado hijo olvidado; más de una Dolores Preciado madre despreciada, utilizada y hecha a un lado; más de un padre Rentarías inseguro de su devoción religiosa; más de una Susana San Juan objeto del deseo y las fantasías amorosas. Yo les puedo asegurar que al día de hoy siguen existiendo muchas comunidades rurales en mi país que mantienen las mismas condiciones de pobreza, aridez, caciquismo u olvido que la Comala imaginaria. Y, tristemente, es muy posible que esto no cambie en mucho tiempo.

En *Pedro Páramo* no se menciona un lugar o un momento exactos; no se menciona el origen o la historia completa de ningún personaje; no se menciona

¹ Respecto a las relaciones entre lo político, la Historia y la forma literaria véanse Eagleton (1988), Goldmann (1975), Lukács (1966), Sánchez Trigueros (1996) y Williams (2000), entre otros.

cómo empezó ni cómo terminará Comala; no se menciona el pensamiento ni las posiciones claras y totales de los personajes. Podríamos decir que, pese a sus más de 33.000 palabras, lo constante en *Pedro Páramo* es lo que no se menciona. La presencia del silencio es variada: puede manifestarse mediante huella textual u ortográfica; también en forma de sonidos de animales o propios de la naturaleza —calla la voz humana—; mediante estrategias retóricas y figuras poéticas; estableciendo entre los personajes diálogos de sordos; silencios graduales en función de si se grita, se murmura, se susurra o cuando se oyen voces lejanas, etc².

Son abundantes los puntos suspensivos —77 en total—; las referencias a “silencio”, “murmullo”, “rumor” o “suspiros” —49 veces—; la interrupción de las frases, que no concluyen; los diálogos breves —no encontramos interacciones verbales o intercambios de información demasiado extensos. De acuerdo a lo que expone Blesa (1998), la fragmentariedad es otra forma de ausencia de palabra y, dado que se trata de una novela nada larga, la existencia de 1,447 párrafos y 69 marcas de cambio de episodio parecen evidencia suficiente de que se trata de una obra fragmentada, fragmentaria, casi laberíntica en su construcción narrativa.

La naturaleza llena de ausencias, de “no dichos”, y de fragmentos en la novela fue lo que condujo a la elección del silencio como categoría formal a analizar en busca del contenido del Inconsciente Político en la obra. Curiosamente, ciertas ausencias textuales, ciertos silencios, suelen coincidir con temas conflictivos y recurrentes, como:

• La voz de los muertos

—¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? —me preguntó a mí.
 —No, doña Eduviges.
 —Más te vale (Rulfo, 1990: 33).

Pese a que no es exactamente silencio, se trata de un tipo de ausencia, al ser la voz de quienes no tienen voz porque no tienen ya siquiera vida. Sin embargo, según avanzamos en la lectura de la novela, vamos descubriendo que no sólo son voces de muertos aquellas que escuchan de pronto los personajes, sino las propias voces de los personajes. Detrás de esta voz que teóricamente no suena, está el asunto de la memoria: las voces de los muertos como la voz de la historia, que vuelven a contarnos el relato de su tiempo porque nuestra vida, como parte de la historia, es la misma larga y única narración ininterrumpida.

• Conflictividad con la paternidad

—¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? —oí que me preguntaban.
 —Voy a ver a mi padre —contesté.
 —¡Ah! —dijo él.
 Y volvimos al silencio (Rulfo, 1990: 8-9).

² Respecto a los mecanismos, importancia y posibles significaciones del silencio véanse Block de Behar (1994), Ducrot (1982) y Steiner (1994), entre otros.

La enérgica figura de Pedro Páramo como cacique y como padre, lo posiciona frente a sus hijos y trabajadores como la personificación del poder, su único ejecutor; una especie de gigante lleno de violencia a administrar. Juan Preciado —y no Juan Páramo— viaja a Comala por encargo de su madre para saldar el olvido y el desprecio con los que Pedro Páramo ha ejercido su paternidad —muy en la tónica del típico trauma mexicano originado durante la conquista que produjo nuestro peculiar insulto “hijo de la chingada”—. Miguel Páramo hereda de su padre el ejercicio déspota del poder y esto le lleva a tener un final nefasto.

• **Recuerdo de la tierra lejana y fértil, un pasado mejor**

Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada (Rulfo, 1990: 26).

Quando se habla de Comala antes del cacicazgo de Pedro Páramo, se hace siempre entre suspiros y puntos suspensivos. La idea del despoblamiento ronda la última Comala con las voces de quienes se fueron, con los silencios de los que quedaron. Pese a que no se hace una mención clara y directa del porqué de ese despoblamiento, podemos deducir sin demasiado esfuerzo que se trata de uno de los principales efectos del aparente éxito de la vida urbana sobre la rural, así como de la mala situación agraria que ha llenado de vacío y aridez al campo mexicano —y a los campos y pueblos de muchos otros lugares, como el propio Estado Español—.

• **Colectividad**

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer (Rulfo, 1990: 12).

El ejercicio de la subjetividad individual y la innegable naturaleza social del propio individuo entran en conflicto —uno de los conflictos más obvios e interesantes de nuestro tiempo. Éste se expresa en las múltiples voces fantasma que rondan Comala sin que, aparentemente, nadie las haya producido. Al principio se trata de un pueblo sin ruidos; pero después será un pueblo de murmullos, tantos que literalmente matarán a Juan Preciado. El asunto del sentimiento de comunidad y pertenencia podrían estar detrás de esta forma de silencio y de voces ausentes. La identidad nacional, gran tema de polémica entre los literatos o sociólogos mexicanos durante mucho tiempo, podría estar también detrás de este fenómeno.

Como se ha podido observar, el silencio acude al texto narrativo como síntoma de la conflictividad en temas que no por fuerza tienen que ver con el momento histórico inmediato y concreto en el que se desarrolla la novela o en el que viva el propio autor, sino en temas de calado más profundo, que tienen que ver con situaciones incómodas referentes a la ideología, que se han filtrado y mantenido a lo largo del tiempo y que no se han terminado de elaborar para aportarles una solución.

En marzo de 2005 se cumplieron 50 años de la primera edición del *Pedro Páramo* y, pese a que en estos años se ha escrito tanto en torno a esta obra alrededor de todo el mundo —un buen trabajo de compilación es el de Campbell (2003)—, sigue habiendo posibilidades interpretativas y de análisis que pueden ayudarnos a entenderla desde perspectivas nuevas o no siempre desarrolladas a fondo. Incluso si resultara que lo hemos dicho todo sobre *Pedro Páramo*, parece innegable que *Pedro Páramo* todavía tiene mucho que decir sobre nosotros. Y es que en el ejercicio del estudio de la literatura lo más interesante seguramente sea no lo que nosotros tenemos que decir sobre la literatura, sino lo que la literatura tiene que decirnos sobre nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- BLESA, Túa (1998): *Logofagias, los trazos del silencio*, Zaragoza, Tropelías.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1994): *Retórica del silencio*, México, Siglo XXI.
- CAMPBELL, Federico (2003): *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, UNAM-Era.
- DUCROT, Oswald (1982): *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*, Barcelona, Anagrama.
- EAGLETON, Terry (1988): *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GOLDMANN, Lucien (1975): *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso.
- JAMESON, Fredric (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres, Methuen. Ed. castellana, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.
- LUKÁCS, Georgy (1966): *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo xx.
- RULFO, Juan (1990): *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1996): *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- STEINER, George (1994): *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa.
- WILLIAMS, Raymond (2000): *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

ILUSTRACIÓN Y MODERNIDAD EN EL CARIBE: VERSIONES NARRATIVAS EN EL SIGLO XX

Eduardo San José Vázquez
Universidad de Oviedo

El extenso y heterogéneo conjunto de narraciones históricas que alcanza desde la renovación de la narrativa hispanoamericana hasta nuestros días permite espigar una serie de obras que han abordado el problema de la modernidad hispanoamericana a través del periodo crucial del siglo XVIII y la inmediata emancipación. Observando el momento crítico en que coincidían en el Continente la política del proyectismo centralista ilustrado con el afianzamiento de una conciencia criolla de aspiraciones nacionalistas, algunos de los principales narradores hispanoamericanos han emplazado el origen y el carácter de los actuales modelos políticos y de las culturas nacionales.

La nómina es amplia, pero un simple repaso a la lista de las novelas más conocidas arroja una selección de autores imprescindibles en cada uno de sus periodos. La serie debe iniciarse con Alejo Carpentier, quien hizo centrales a lo largo de toda su obra las cuestiones de la identidad y la modernidad hispanoamericanas, en estrecha relación y bajo muy dispares justificaciones temáticas. En *El reino de este mundo* —ERM— (1949) Carpentier abre explícitamente esas reflexiones, influido por las posiciones políticas del minorismo cubano y las teorías de la negritud, si bien desmarcándose de la asertividad militante que mostrara en su primera novela *Écue-Yamba-Ó* (1933). Por su parte, *El siglo de las luces* —ESL— (1962) constituye el gran análisis integral del periodo, una novela con la que el resto de esta particular tradición novelesca entabla invariablemente su diálogo intertextual más importante. En *Concierto barroco* —CB— (1974), Carpentier vuelve a utilizar el pretexto dieciochesco, ahora para dar cabida a los intereses más recientes que en torno a la expresión barroca iba desplegando su esencialismo cultural americano.

A la primera de estas novelas de Carpentier, enseguida mediatizadas por la Revolución Cubana y la importancia de ésta en el impulso de un proyecto de modernidad hispanoamericano, siguieron las de creadores como el argentino Antonio Di Benedetto, con *Zama* (1956), una metáfora existencial sobre la insatisfacción y la espera como esencias de la condición criolla; también, Reinaldo Arenas, con la impostura autobiográfica de Fray Servando Teresa de Mier en *El mundo alucinante* —EMA— (1969). En 1974, el puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá se interesaba en esta temática con *La renuncia del héroe Baltasar* —LRH—, breve novela que habría de preluar su trilogía sobre el XVIII boricua: el extraordinario ciclo de la Crónica de Nueva Venecia, compuesto

por *La noche oscura del Niño Avilés* —LNO— (1984), *El camino de Yyaloide* —ECY— (1994) y la inédita *Pandemónium*. Arturo Uslar Pietri proyectó en *La isla de Robinson* (1981) sus reflexiones sobre pedagogía política, en esta biografía novelesca de uno de los padres naturales de la modernidad hispanoamericana, Simón Rodríguez. El colombiano Germán Espinosa, en fecundo diálogo con la obra carpenteriana, publicó en 1982 *La tejedora de coronas*, una recusación del tiempo histórico en favor de las «luces» del tiempo astral. El venezolano Denzil Romero se ocupó de la figura de otro de los precursores de la modernidad continental, Francisco de Miranda, cuya vida se reconstruye a lo largo de una trilogía compuesta por *La tragedia del Generalísimo* (1983), *Grand Tour* (1987) y *Para seguir el vagavagar* (1998). Uno de los narradores que más ha contribuido al debate sobre la identidad cultural hispanoamericana, como es Gabriel García Márquez, aprovechó la temática dieciochesca para actualizar sus propuestas de una racionalidad histórica americana en *Del amor y otros demonios* (1994). Para concluir esta lista representativa, Jorge Edwards ha empleado dos décadas en terminar su novela más ambiciosa, *El Sueño de la Historia* (2000), en la que el tránsito entre el siglo XVIII y la inmediata Independencia sirve de pretexto para analizar la transición chilena y la disyuntiva abierta entre revolución y reforma en el contexto del sistema democrático más antiguo de toda Latinoamérica.

Limitaré mi análisis al Caribe antillano por varias razones. En primer lugar, porque este «anfiteatro caribeño» supone para muchos de los autores el escenario donde se representan idealmente los conflictos de la modernidad hispanoamericana, en un compendio que, para Carpentier, sólo Venezuela, con su diversidad natural, podía además ofrecer. Así, el sincretismo cultural y racial, la convivencia simultánea de varios tiempos históricos, las refracciones y adaptaciones ideológicas que se producen en el advenimiento de las ideas europeas, o la figuración del territorio colonial como espacio de conflicto entre las potencias metropolitanas señalan la gran encrucijada histórica del Caribe. Como hecho añadido, las colonias antillanas contienen ejemplarmente los dos grandes hitos de la historia latinoamericana, como son el Descubrimiento y la Independencia. En efecto, la narrativa de Alejo Carpentier resalta el papel de la revolución negra de Haití de 1791, la primera triunfante en Latinoamérica. A través de este subrayado, el autor cubano critica el carácter etnocéntrico de la cultura política criolla, al advertir la postergación en la historia oficial del elemento popular nativo —representado en las Antillas por el componente africano—, en favor del relato de las elites criollas blancas, que impusieron sus propios paradigmas históricos. Además, la importancia que el problema de la esclavitud y las colonias francesas del Caribe, Saint Domingue en particular, tuvieron en el curso de la revolución francesa de 1789 es un hecho que apela proverbialmente a esa supuesta deuda de la emancipación americana con el pensamiento ilustrado europeo, y destruye la ilusión de la univocidad ideológica. Por otra parte, circunscribo el análisis al espacio antillano, ya que considerar por extenso la «meta-región caribeña», como se refirió a ella Antonio Benítez Rojo en su ensayo *La isla que se repite* (1989), obligaría a valorar un área geográfica que, en rigor, apenas descarta un par de países del litoral atlántico latinoamericano, lo que entorpecería considerablemente extraer conclusiones válidas para

el contexto caribeño. Esta selección nos sitúa ante las obras de Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas y Edgardo Rodríguez Juliá.

1. Modernidad, progreso y dialéctica de la Historia

Una apreciación superficial de las constantes que acercan y diferencian entre sí estas novelas llevaría a pensar en una escritura de la modernidad, representada por Carpentier, y otra de la postmodernidad, la de Arenas y Rodríguez Juliá. En esta primera conclusión influiría, previsiblemente, la distribución política de los autores en torno a la Revolución Cubana. Así, el asentimiento de la teoría marxista y de la idea de progreso histórico marcaría una insalvable cesura epistemológica entre ellos. Sin embargo, los intentos por analizar nuestro corpus bajo este esquema dicotómico, estudios asimilables a la teoría postestructuralista, olvidan irónicamente sus propios presupuestos y desconocen su crítica a las conclusiones alcanzadas mediante este tipo de oposiciones típicamente “modernas”¹. Antes bien, es complicado observar en alguna de estas novelas de Carpentier un reconocimiento terminante de las teorías del progreso histórico y de las bases analíticas del marxismo, así como no es exacto considerar las de Arenas o Rodríguez Juliá bajo la óptica exclusiva de la condición postmoderna. En su lugar, será mucho más esclarecedor analizar el carácter de las reflexiones que desarrollan estas novelas en torno a la idea de Historia y de la escritura historiográfica.

Una de las causas por la que los autores han preferido la temática dieciochesca es propiciar reflexiones historiográficas y metaficcionales con el pretexto del siglo en el cual se toma precisa conciencia de las ideas de modernidad y de un destino humano no religioso, de una Historia —por oposición a las «historias» desvertebradas de un decurso universal—. En este sentido, la autorreferencialidad y la indagación en los límites de la escritura histórica moderna han estado entre los objetivos de las novelas de este corpus.

El debate en torno al carácter marxista de la novelística de Alejo Carpentier, alentado a menudo por las filiaciones políticas, ha sido uno de los más concurridos y “barrocos” de la historia crítica hispanoamericana. En disonancia con las declaraciones públicas del autor cubano, varios estudiosos han percibido la dificultad de asignar un pensamiento marxista a la novelística de Carpentier, sobre todo en cuanto se toma como base del análisis no tanto las designaciones reales o el contenido de los argumentos, como las implicaciones epistémicas del tipo de discurso carpenteriano o las estructuras narrativas implícitas, complejas arquitecturas cifradas que han desentrañado autores como González Echevarría (2004).

De acuerdo con esto, la estructura cíclica de *ERM*, como trasposición narrativa de la filosofía de Oswald Spengler, aliada a un fatalismo mítico de raíces afrocubanas, hacen problemático reconocer estructuras de análisis marxistas o la idea misma del progreso histórico. No deja de ser cierto que el

¹ Un ejemplo de este tipo de estudios consagrados al mismo *corpus* narrativo antillano es la tesis doctoral de Miller (1999).

hecho de que Carpentier focalice la revolución negra de Haití y proyecte su ejemplo sobre el Continente implica un análisis de la Independencia latinoamericana desde una dialéctica de clases, y no de aspiraciones nacionalistas como las que podían motivar, siquiera retóricamente, las empresas bolivariana o martiana. Además, el esencialismo cultural que deriva de su teoría de lo maravilloso americano, como algo emanado objetivamente de la realidad y no de la conciencia intelectual, teoría desarrollada después con sus observaciones sobre el barroco como estilo privativo de Latinoamérica, ha hecho que se pueda aludir a un pensamiento moderno.

Ante la evidencia de las estructuras cíclicas en *ERM*, autores como Alexis Márquez Rodríguez (1982) y Leonardo Padura (1994) posponen la aparición de estructuras marxistas en la narrativa carpenteriana a *ESL*, novela en la que el autor cubano asume la teoría sartreana de los contextos. Asimismo, estos autores niegan que la influencia del pensamiento de Spengler en la primera narrativa del autor cubano tuviera mayor relevancia que la de concienciar a Carpentier acerca de un independentismo político latinoamericano, al interesarse en la visión spengleriana de América como esperanza de la Historia ante la decadencia europea. Sin embargo, se hace poco justificable que la estructura en espiral que a su vez se descubre en *ESL* pueda acoger una idea de progreso lineal de acuerdo a la filosofía hegeliana o marxista de la Historia. Tal estructura evoca, más que la filosofía dialéctica de la Historia, el *corsi e ricorsi* de un contemporáneo de la Ilustración, como es Giambattista Vico.

CB pretende establecer, más tarde, una esencia cultural hispanoamericana basada en el sincretismo desordenado de los acervos culturales europeo y criollo, sumados a elementos premodernos amerindios y africanos: un tercer estilo caracterizado por la falta de norma estilística que fundamentaría el germen de una nueva cultura. Este esencialismo cultural promete una mezcla histórica que el tiempo acabará devolviendo acrisolada como unidad de destino universal, y aparece simbolizada en *CB*, por ejemplo, a través de la anacrónica presencia final de Louis Armstrong, cuya música americana sublima esa mezcla de culturas.

Sin embargo, tanto la teoría de lo real maravilloso americano como su precisión posterior en torno a la expresión barroca como estilo legítimo de la novela latinoamericana encuentran la objeción de varios autores, quienes subrayan sus contradicciones básicas respecto a una comprensión factual de la realidad americana. El signo de estos reproches se puede resumir en el idealismo antiaristotélico en que inevitablemente recae la teoría carpenteriana. Así, para González Echevarría (2004), la intervención autorial en la narración a través de estructuras arquitecturales, inapreciables para el lector, completadas con anacronismos y forzadas simetrías históricas delatan el alevoso artificio de este acercamiento a una realidad más inventada que descubierta. Como primer efecto, la artificiosidad estructural deshace la ilusión factual que pudiera sugerir la narración omnisciente en *ERM*, *ESL* y *CB*. De acuerdo con esto, la única objetividad representacional que cabe a la novelística carpenteriana es respecto a la intrínseca perplejidad de todo narrador o cronista de lo americano. Junto a

González Echevarría, Jorge Narváez (1972) o Arnaldo Cruz (1985) han señalado este mismo aspecto.

A su vez, la teoría complementaria del neobarroco carpenteriano ha merecido que varios autores señalen la propuesta antimimética que conlleva el estilo barroco. Irlemar Chiampi (2000) ha realizado el análisis más detallado de este aspecto. Para la estudiosa brasileña, el intento de Carpentier de ajustar el proyecto realista a un estilo barroco, que nace ya en sus primeras ficciones, termina revelando la autorreferencialidad como única poética americana posible. Así, desde la escritura de los cronistas de Indias, los mismos recursos retóricos que enfatizará más tarde el neobarroco hispanoamericano funcionaban como expresión de la impotencia mimética ante lo increíble americano. Las expresiones de asombro y maravilla, cuya aparición explícita —diegética— obstaculiza cualquier percepción objetiva en el lector, la hipérbole, las aproximaciones léxicas mediante contigüidad o yuxtaposición y el «tartamudeo metafórico» marcan una idéntica «afasia» en la obra de Carpentier, entre el discurso y los componentes y dinámicas de la realidad americana.

Tal como afirma el estudio clásico de José Antonio Maravall (1975), el estilo barroco se asienta en un espíritu de época fundado en la percepción de un vacío ontológico y en la visión pesimista de la Historia. Si bien el neobarroco hispanoamericano y el carpenteriano en particular se puede apartar de esta filosofía al reivindicarse como subversión marginal al logocentrismo europeo, lo cierto es que por eso mismo no puede dejar de funcionar como “des-canonización” (Chiampi, 2000: 214-224) de la dialéctica ilustrada de la Historia. En este mismo sentido, el ensayo de Lezama Lima (1993) sobre la expresión neobarroca hispanoamericana subraya esa ilegibilidad histórica suplida por el idealismo metafórico.

Por su parte, las novelas de Arenas y Rodríguez Juliá han sido consideradas con relativa unanimidad como ejercicios postmodernos. El neobarroco paródico común a ambos autores desvela el artificio subjetivista con que se enfrentan a la comprensión del contexto emancipatorio americano, en el caso de Arenas, y a la fundación de una mentalidad nacional, en el caso del autor puertorriqueño. Aparte del estilo discursivo, el plano estructural refuerza esta impresión. Los elementos paratextuales en *EMA*, particularmente el prólogo y las notas al pie de página, recuerdan desde el comienzo y a cada paso la trampa diegética en el pacto ficcional de una biografía que no es sino una «novela de aventuras» —tal es el subtítulo de la obra— y una autobiografía impostada. Por su parte, las estructuras narrativas del ciclo dieciochesco de Juliá componen estrategias destinadas a poner en evidencia la farsa representacional de la historiografía. De este modo, *LRH* permite seguir los pasos al trabajo de gabinete del narrador, el apócrifo historiador y ateneísta Alejandro Cadalso; mientras que en el ciclo de la Nueva Venecia —*LNO* y *ECY*— la figura narradora, marcadamente autobiográfica, del poeta Alejandro Juliá Marín, última de una gradación de narradores en *mise en abyme*, sugiere que tanto la subjetividad como el decoro poético subyacen a toda representación histórica.

Sin embargo, varias características en las novelas de ambos autores ponen en fuga la facilidad con la que podrían plegarse a un análisis exclusivamente postmoderno. Así, de las ficciones de Arenas, *EMA* es la que tiene una filiación más problemática con la poética postmoderna. Emir Rodríguez Monegal (1990) ha observado que si, por un lado, la estructura cíclica y fatalista que sugiere la articulación de las acciones de Fray Servando en una dinámica reiterativa de fuga y prisión apunta una antidialéctica histórica, por otro lado, la pertenencia de la novela al género de la (auto)biografía implica una sucesión lineal, en la que la muerte significa la liberación postrera del fraile. No obstante, se puede replicar a esta idea con el “viaje a la semilla” que supone el relato biográfico de Arenas, en que el fraile regresa a su infancia, cerrando el progreso de la narración en torno a sí misma. Además, el capítulo añadido “Últimas noticias de fray Servando” cuenta los avatares humillantes del cadáver, cuya momia terminó exhibida “como una víctima de la inquisición” en un circo belga, con lo que el narrador aclara que “realmente, sus restos no alcanzaron el merecido reposo” (313).

En el caso de Rodríguez Juliá, sus ficciones son tan postmodernas como pueda resultar Borges, su precedente legítimo más reconocible. Con mayor propiedad se debe hablar, como para el resto de nuestro corpus, de una poética idealista de la Historia. Aun así, es difícil precisar hasta qué punto el análisis historiográfico que despliega Rodríguez Juliá acerca del nacimiento de una conciencia nacional en Puerto Rico no responde, cómo él mismo ha invocado para su narrativa posterior, a estructuras de análisis marxistas. En concreto, su particular deconstrucción historiográfica resiste la comparación con los estudios marxistas, o, con mayor exactitud, marxianos, sobre estado, nación y conciencia de clase. Así, el intento del obispo Trespalacios de recuperar el territorio colonial de la isla para la metrópoli tras las rebeliones de los esclavos negros enseguida evoluciona a una alucinada visión tropical por la que el prelado fantasea sobre el establecimiento de un estado moderno. En la mente de Trespalacios se instala una difusa utopía de estado a la par agustiniana, ilustrada y maquiavélica, con la certeza de que para ello debe neutralizar la conciencia de clase tanto de los esclavos como de los grandes blancos criollos, el extraño clan sectario de los avileños. Juliá logra una efectiva hermenéutica histórica, más asimilable a la *nouvelle histoire* de Jacques Le Goff que a los inéditos frutos historiográficos de la postmodernidad. Así, comprueba la dificultad de establecer un estado moderno no definido por la excluyente conciencia de una clase, al mismo tiempo que analiza los mecanismos, irracionales y materiales, por los que una clase constituye su dudosa y efímera conciencia. Con esto, Rodríguez Juliá explica lo precario de la identidad nacional y cultural puertorriqueña, escindida entre frustrados proyectos parciales: estado sin nación, o naciones sin estado, Puerto Rico se debate aún entre la inhibición ante una cultura de la dependencia y un independentismo que no ha podido cumplir sus fases obligadas. Una tesis por cierto no diferente de la que pudiera proponer en 1979 José Luis González en su ensayo histórico *El país de cuatro pisos*.

2. Ilustración e Independencia

Las reflexiones metahistóricas de este particular corpus narrativo constituyen el reverso de sus conclusiones en torno a la importancia de la ideología ilustrada europea en el proceso de Independencia y, por consiguiente, en el carácter político y cultural de los modelos de estado vigentes en el continente latinoamericano. En este sentido, las novelas de Carpentier señalan la constancia infrahistórica de los calendarios míticos —periodos litúrgicos, revoluciones carnavalizadas, epifanías recursivas— a pesar del discurso de progreso histórico introducido por la idea revolucionaria. Por su parte, *EMA* participa del tópico del “descubrimiento” del Viejo Mundo, a cargo del criollo Fray Servando, y su decepción general. A través de su participación en los procesos de la revolución de Independencia mexicana, el lector advierte el fracaso político de la utopía servandina y la pervivencia de las relaciones dialécticas del pasado, perpetuadas en los actores nuevos de la Independencia, que merced a un contexto ideológico depauperado han convertido en nueva servidumbre colonial la ideología liberadora de las «luces». En cuanto a la obra de Rodríguez Juliá, protagonizada por las pesadillas de “nuestro oscuro siglo XVIII” (1986: 7), se advierte un parecido escepticismo acerca de las posibilidades reales de emancipación política de las clases subalternas en el proceso histórico colonial, cuya conciencia depende en buena medida de intereses dosificados por alguna de las clases llamadas al poder. En este sentido, Rodríguez Juliá enfatiza la función de los mulatos como reguladores de la dialéctica entre clases, a su vez dirigidos por intereses históricos que los blancos predisponen en beneficio de su modelo nacional. En cualquiera de estos casos, creo que es más ilustrativa una valoración a través de una filosofía idealista de la Historia, con diferentes grados de totalización historiográfica que, no obstante, no alcanzan a marcar insalvables oposiciones entre los autores. En su lugar, participan de la certeza de que la pérdida de conciencia acerca del carácter mítico del racionalismo ilustrado ha generado en Latinoamérica sucesivas dependencias del logocentrismo europeo, restando su valor emancipatorio y subversivo a otras teleologías premodernas de lo histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, Reinaldo (2001) [1965]: *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, Barcelona, Tusquets.
- CARPENTIER, Alejo (2002) [1949]: *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza.
- , (1982) [1962]: *El siglo de las luces*, Madrid, Cátedra.
- , (2000) [1974]: *Concierto barroco*, Madrid, Alianza.
- CHIAMPI, Irlomar (2000): *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CRUZ, Arnaldo (1985): “Lo natural y lo histórico en *El siglo de las luces*: una segunda lectura”, *Revista Iberoamericana*, 51, 130-131, pp. 221-233.

- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2004) [1993]: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Madrid, Gredos.
- LEZAMA LIMA, José (1993) [1975]: *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (1982): *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI.
- MILLER, Paul Benjamin (1999): *Where was Aufklärung? The Enlightenment in the modern Caribbean historical imagination*, S. L., Emory University.
- NARVÁEZ, Jorge (1972): *El idealismo en El siglo de las luces de Alejo Carpentier*, Concepción, Editorial Universitaria.
- PADURA FUENTES, Leonardo (1994): *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, La Habana, Letras Cubanas.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1986) [1974]: *La renuncia del héroe Baltasar*, Río Piedras, Editorial Cultural.
- , (1991) [1984]: *La noche oscura del Niño Avilés*, Río Piedras, Editorial Cultural / Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- , (1994): *El camino de Yyaloide*, Caracas, Grijalbo.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1990): "El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas", en *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasía y realidad*, ed. J. E. Hernández Miyares, Glenview, Scott, Foresman / Montesinos, pp. 5-13.

LOS NOMBRES DEL NUEVO MUNDO: LA IMAGEN DEL CANÍBAL EN ALGUNOS TEXTOS COLOMBINOS

M^a Cecilia Trujillo Maza
Universitat Autònoma de Barcelona

mientras más leo y me instruyo, más veo que lo tenido por imposible en el pensamiento se hace posible en la realidad (Carpentier, 1998: 59).

El lenguaje nunca es inocente. Los nombres tampoco lo son. Como afirma Levi-Strauss (1964: 285): “no se nombra, se clasifica”. Nombrar ya implica una jerarquía, una diferenciación entre quien nombra y el objeto nombrado. Así, las palabras no provienen de lugares vacíos y, por tanto, dicha asignación implica no solamente un nombre o un rótulo, sino una marca, una categoría, una ideología. En las palabras habita una historia; la impronta de otros referentes y significados que, sin lugar a dudas, nos conducen a otros parajes que exceden el límite de sólo un nombre.

Nombrar es dominar, o como señalan Todorov (1987: 35) y Greenblatt (1991: 57) para el caso de Colón, equivale a poseer; motivo por el que el Almirante renombra todos los territorios visitados en sus cuatro viajes, a pesar de que dichas islas ya poseían un nombre anterior a su llegada. Es el primero en nombrar la realidad americana, en proporcionarle una categoría empírica para Europa, aunque ésta esté determinada por el peso de una larga tradición, antigua y medieval, de formas de nombrar y describir al Otro. En la novela de Carpentier *El arpa y la sombra*, el personaje de Colón se refiere a este problema cuando afirma que esta realidad es “innombrable” por su novedad:

esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador, para poner nombres a las cosas. Podía inventar palabras, ciertamente; pero la palabra no muestra la cosa, si la cosa no es de antes conocida. Para ver una mesa, cuando alguien dice mesa, menester es que haya, en quien escucha, una ideamesa, con sus consiguientes atributos de mesidad (Carpentier, 1998: 104).

En este artículo, quisiera tomar el caníbal como caso ejemplar de estos procesos epistemológicos y de las contradicciones que marcaron el “descubrimiento” de América y su incorporación en la realidad europea ¿Quién era el caníbal? ¿De dónde proviene la fascinación con la que los españoles y luego, el resto de Europa, devoraban —nunca mejor dicho— láminas, crónicas, testimonios, que daban entera noticia de los festines y otras curiosidades de estos feroces isleños de las Antillas? El propósito será entonces, el examinar los orígenes de la imagen del caníbal, y, en particular, su configuración en los textos colombinos.

1. Nombrar la otredad

El término “caníbal” presenta problemas incluso desde su misma etimología. Según Pérez de Tudela (1991: 111) proviene del vocablo “calliponam” que era la manera como las mujeres tainas llamaban a los “caribe”, según se ha podido documentar en los diccionarios más tempranos que elaboraron los franciscanos misioneros en las Antillas Mayores, durante los siglos XVII y XVIII. En la definición de la palabra “caníbal” del *DRAE* (1992: 273) se ofrece el término “antropófago” como sinónimo y a la vez, explicación de dicha palabra: “Se dice de los salvajes de las Antillas, que eran tenidos por antropófagos” y, adicionalmente, se remite a la palabra “cáribes” como origen de este vocablo. Igualmente, en el *Diccionario de Autoridades* “caníbal” se asocia directamente con los habitantes de las Antillas: “El hombre sangriento y cruel, que se enfurece contra otros, sin tener lástima, ni compasión. Es tomada la metáfora de unos Indios de la Provincia de Caribana en las Indias, donde todos se alimentaban de carne humana”. Como bien lo señala Peter Hulme (1984: 15), al caribe se le atribuye directamente su condición como antropófago sin más; hay una correspondencia “natural” en su definición, tan natural que la aceptamos sin ningún antecedente o prueba, más que el movimiento circular que nos remite a ambas palabras una y otra vez. Su definición como “metáfora”, o la alusión a una posible autoridad como “que eran tenidos”; imperfecto pasivo, nos envía a una fuente anónima, al vacío de un consenso sin dueño; sin que en ningún caso sepamos la procedencia de esta relación “transparente” entre caribe, caníbal y antropófago. Habría que preguntarse quién fue el “autor” de dicha metáfora o el testigo de aquellas costumbres aberrantes, consignadas como una verdad irrefutable para la cultura Occidental.

La yuxtaposición de signos y remitentes que presenciamos ante la misma definición de “caníbal” reproduce la incertidumbre de la empresa colombina. El caníbal es asimilado por medio de los textos de los que se sirve Colón para nombrar y, a partir de allí, observar, esta realidad que le era tan nueva y conocida a la vez. Como lo ha subrayado Peter Hulme (1986: 22) la imagen del caníbal reúne el imaginario de un Oriente en el que resplandecen las piedras preciosas y abundan las especias, tal y como fue descrito por los viajeros medievales en los siglos XIII y XIV, y por otra parte, recrea los temores arcaicos de los pueblos bárbaros de los que hablaba Plinio, Heródoto, y luego el cardenal d’Ailly y Eneas Silvio Piccolomini, el papa Pío II, en sus célebres cosmografías. Antes de examinar la evolución de esta imagen en los textos colombinos detengámonos por unos instantes en estas vertientes textuales.

Los viajes al lejano Oriente en la Edad Media que comenzaron con los proyectos diplomático-evangélicos de los franciscanos Giovanni da Pian Carpine (1245), Guillermo Rubruck (1253), y luego Odorico Pordenone (1316) quedaron consignados en la cultura oral y escrita de la Edad Media como uno de los discursos más recurrentes para hablar de la otredad y desde luego, por contraste, de la identidad europea. Era la primera vez que se describían con detalle las costumbres de los tártaros y el esplendor de la corte magnocánica que tanto debió inspirar la imaginación de nuestro Navegante. Así mismo, los viajes de Marco Polo (1271-1295) que luego quedaron reseñados en el

conocido *Libro de las Maravillas*, se insistían en las riquezas del Khan y de sus reinos; y se daba entera relación de los productos y el colorido de las ciudades; aunque se hablaba menos de los pueblos insólitos que componían el imperio mongol, como los pigmeos, cinocéfalos o panótidos. Así mismo, Jehan Mandeville (1357) ofrece una bitácora rica en estos motivos orientales y también algunas descripciones sobre las singulares razas de monstruos en la India. Como resultado de la amplia difusión que tuvieron estos textos en los siglos XIV y XV se estableció una imagen canónica de los tesoros y las costumbres de estas tierras maravillosas, que ostentaba una clara invitación a la aventura para deleitarse con aquellos portentos de los que carecía Europa. Cathay, o “Ciudad del cielo” era el lugar en el que se proyectaban las leyendas doradas de aquel momento, al igual que Kinsay y Çipango¹.

Esta parafernalia de motivos orientales construye una lente por el que el Navegante observa la realidad americana. El desconcierto, no sólo por la ausencia de palacios o especias, sino por el semblante de los tainos, debió causar una enorme confusión en Colón y sus tripulantes: estaban desnudos, no conocían las armas y eran cobardes. No poseían ni la mitad de las vestiduras que llevaban los habitantes de Cathay, acorde con las descripciones de los franciscanos o Marco Polo. Así mismo, intercambiaban piezas de oro por casi cualquier cosa que le ofrecían los recién llegados, aspecto que contradecía las singularidades que habían señalado estos viajeros medievales sobre la actividad comercial de Cathay y la dificultad de timar a los diestros mercaderes asiáticos. Sin embargo, como negación, el Oriente magnocánico es una presencia constante en el *Diario*. Si debemos elegir un motivo recurrente en todo el texto habríamos de seleccionar el oro; su susurro lo persigue el Almirante por todas las Antillas cambiando rutas de la noche a la mañana y alentando las esperanzas de sus tripulantes que hartos conocían ya el fracaso de la empresa.

Por otro lado, los textos de la Antigüedad que mencionaban pueblos prodigiosos se transmitieron con enorme fidelidad hasta los cosmógrafos y los textos de estos franciscanos aventureros. Los cinocéfalos, amazonas y antropófagos eran también un lugar común para hablar del lejano Oriente, o más bien, del Fin de Oriente que era donde el Almirante creía encontrarse en su regreso a Palos (Colón, 2000: 190). Heródoto y Plinio mencionan las razas de antropófagos como pueblos próximos a los cinocéfalos y a los pequeños pigmeos que poseen minas de oro y guerrear con los grifos, al este del Mar Caspio². Así mismo Piccolomini, siguiendo a Heródoto, ubica a los antropófagos en Escitia, pero tampoco se detiene en cuestiones etnográficas. La cuestión aparece apenas mencionada en ambos autores clásicos y es en los relatos de los franciscanos o en Jehan de Mandeville en donde se desarrolla con mayor detalle las costumbres repugnantes de este pueblo.

¹ Para algunos ejemplos del esplendor del imperio mongol, véase en el segundo libro, del *Libro de las Maravillas* de Marco Polo capítulos LXXXIV, LXXXVII, en los que se hace referencia al palacio y la fiesta de cumpleaños del Gran Khan, y el CLX en el que se describe Çipango.

² Para Plinio véase Libro VII: 11 de la *Historia Natural*, y para Heródoto Libro IV: 18 y 106.

Pian Carpini, Mandeville y Rubruck documentan el caso de un lugar dentro del imperio tártaro en el que los hijos se comen a sus padres cuando éstos caen enfermos. Los ahogan en un ritual especial y posteriormente, les dan sepultura en su propio cuerpo “para ahorrarle a él y a su espíritu el tremendo daño y dolor que le causarían los gusanos, si enterrasen el cuerpo” (Mandeville, 2002: 208). Así lo describe Carpini en su *Historia de los Mongolanos*, según le ha sido relatado por los tártaros: “tienen una costumbre admirable, o mejor dicho, detestable, a saber, que cuando el padre de alguno de ellos paga a la naturaleza humana el débito mortal, reúnen a toda su parentela y se lo comen, según nos aseguraron” (Gil, 1993: 190)³. Por otra parte, los integrantes de las huestes del Khan tienen por costumbre, según relata Carpini, tomar como alimento todo aquello que sea comestible, incluso sus prisioneros de guerra: “les faltaron las vituallas y como no tenían nada en absoluto que llevarse a la boca, tomaron a uno de cada diez hombres para zampárselo” (Gil, 1993: 180), al igual que Mandeville quien asegura que los cinocéfalos, habitantes del país Nacamerán “Cuando derrotan a un enemigo en la batalla y lo apresan, al pronto se lo comen” (Mandeville, 2002: 202). Finalmente tenemos el caso, de enorme repercusión en el caníbal colombino, de la ínsula Lamory descrita por Mandeville. Allí “aprieta mucho el calor” y sus habitantes van desnudos, carecen de jerarquías sociales y todo pertenece al bien común por ser esta la condición primigenia del mundo recién creado por Dios tal como lo justifican los nativos de esta isla. Lo sorprendente de esto es que, a pesar de poseer copiosos recursos como el trigo, la carne, el pescado, el oro y plata; y de exhibir una forma de gobierno ideal, utópica, anterior a toda ley humana; son antropófagos:

comen con más gusto la carne humana que cualquier otra carne —y ello cuando el país tiene en abundancia trigo, carne, pescados, oro y plata, y otros muchos bienes— pues existe allí un comercio de niños, y los mercaderes acuden para vendérselos a la gente del país, que los compran para comérselos. Si están gordos, los comen enseguida, y si están flacos, los ceban. Dicen que es la mejor carne y la más dulce del mundo (Mandeville, 2002: 195).

De este modo, se perfilan las principales características de los antropófagos que repercutirán en la imagen del caníbal colombino: habitan la periferia tártara, usualmente islas, acostumbra a ser pueblos feroces y diestros guerreros; en algunos casos su aspecto es monstruoso como los cinocéfalos y en otros, su apariencia los vincula a una etapa anterior al pecado original. Así, son poseedores de grandes riquezas, como oro y plata, y en el caso de Lamory, conocen la religión cristiana. Ahora bien, ¿de qué modo se trasladan estas lecturas a los textos colombinos? La imagen del caníbal tiene una importancia capital en el primer viaje, ya que articula todo el discurso paradójico de fascinación y miedo que caracteriza este primer contacto con el Otro. Traza las coordenadas sobre las que Europa representará a este pueblo sin nunca verlo, puesto que, como el oro y las especias, Colón persigue la huella del caníbal por todas las Antillas sin llegar jamás a conocerlo. Según lo que oye, son habitantes

³ Para el caso de Rubruck véase capítulo xxvi, cuando se refiere a los tibetanos y Mandeville en el capítulo xxiv en el que describe las costumbres de la isla Dondía. Así mismo Vicent Beovais en el capítulo xxix del *Speculum Historiale* documenta el caso de algunos tártaros que matan a su padres, los queman y luego rocían sus manjares con las cenizas paternas.

de islas, muy peligrosos por su violencia, andan desnudos como el resto de los tainos y mantienen una extraña alianza con las pobladoras de la isla Martinica. Así mismo, poseen grandes cantidades de oro y especias como canela y pimienta, y viven muy cerca de los cíclopes y los cinocéfalos.

2. Descubrir e interpretar

La lectura de la bitácora colombina supone un acto de fe por parte del lector contemporáneo, por lo que tan sólo dispone de la copia realizada por el padre Bartolomé de las Casas; copia interpelada por los comentarios del fraile y por ello fragmentada en las impresiones del Almirante. No obstante, nos muestran con claridad ejemplar las paradojas de esta imagen que, desde su misma nominación, se exhibe como una síntesis de lecturas y referentes que poco tienen que ver con la realidad americana. La primera vez que aparece el término “canibal” en nuestra lengua es en el *Diario de Abordo* el 24 de noviembre de 1492, cuando estaba buscando la ínsula “Bohío” —Puerto Rico— en donde los nativos le habían prometido que conseguiría oro y especias en abundancia:

decían que era muy grande y que avía en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que llamavan canibales, a quien mostraban tener gran miedo; y desque vieron que lleva este camino diz que no podían hablar, porque los comían y que son gente muy armada. El Almirante dize que bien cree que avía algo d'ello, más que, pues eran armados, sería gente de razón, y creía que avrían captivado algunos y que, porque no bolvían a sus tierras, dirían que los comían. Lo mismo creían de los cristianos y del Almirante, al principio que algunos los vieron (Colón, 2000: 100).

Veinte días antes, esta región de ínsulas aparece asociada con los cinocéfalos, igualmente come-hombres, y las riquezas de las grandes ciudades de Oriente como Çaitón; según lo que Colón puede deducir de las palabras de los tainos. La ruta hacia el Sudeste, tan contraria a la que proponía el mapa de Toscanelli para arribar a las costas de Cathay, es el trayecto que lo conducirá a las míticas tierras en donde se origina el oro que es comercializado en las tierras de los tártaros:

Mostróles oro y perlas y respondieron ciertos viejos que en un lugar que llamaron Bohío avía infinito y que lo traían al cuello y a las orejas y a los braços y a las piernas, y también perlas. Entendió más, que dezían que avía naos grandes y mercaderías, y todo esto era al Sueste. Entendió también que lexos de allí avía hombres de un ojo y otros con hoçicos de perros que comían a los hombres, y que tomando uno lo degollava y le bevían la sangre y le cortavan su natura (Colón, 2000: 86).

Bohío, morada de los antropófagos, cinocéfalos y cíclopes es también la patria dorada que anticipa las maravillas del Khan. Estos rasgos prodigiosos alimentan la esperanza del Almirante de encontrarse próximo a Cathay; pero evidencia las diferentes lecturas que se entrecruzan en su discurso: los libros de viajeros medievales y las descripciones de pueblos insólitos en el norte de Asia elaborados por la Antigüedad. Los cinocéfalos reseñados por los viajeros medievales estaban asociados a la circuncisión y los rituales macabros que realizan los antropófagos. Igualmente, son pueblos próximos en la geografía medieval y no es extraño que se les asocie, no solamente con los cíclopes o cinocéfalos, sino con las amazonas. Colón, resistiéndose a la idea de que se

trata de antropófagos y para justificar su proximidad a las tierras del Khan, el 11 de diciembre de 1492 se lanza a asociar directamente “caníbal” con Cathay, vínculo que tiene como propósito, en este punto particular del trayecto, justificar que Cuba era tierra firme: “Caniba no es otra cosa sino la gente del Gran Can, que deve ser aquí muy vezino; y terná navíos y vernán captivarlos, y como no buelven, creen que se los han comido” (Colón, 2000: 121). Luego, en la *Carta del Descubrimiento*, texto considerablemente difundido en Europa con más de diecisiete ediciones en dos años, establece finalmente esta relación tripartita entre antropófago-caribe-Khan cuando Colón explica las riquezas de estas tierras próximas a Cathay a los Reyes Católicos y su relación con los discursos que Occidente había hecho de estas lejanas poblaciones:

Así que monstruos no he hallado ni noticia, salvo e una isla que es Carib, la segunda a la entrada de las Indias, que es poblada de una iente que tienen todas las islas por muy feroces, los cualles comen carne umana. Estos tienen muchas canoas con las cuales corren todas las islas de India, roban y toman cuanto pueden. Ellos no son más diformes que los otros, salvo que tienen en costumbre traer los cabellos largos como mugeres, y usan arcos y flechas de las mismas armas de cañas [...] Estos son aquellos que tratan las mugeres de Matinino, que es la primera isla partiendo de España para las Indias que se falla, en la cual no ay hombre ninguno (Varela, 1982: 145).

Las observaciones de Colón vacilan entre la fábula y la verdad “documental”. Afirma que no ha visto monstruos ni ha recibido noticia de ellos, pero a la vez nos remite a la existencia de antropófagos y de las Amazonas, portentos completamente europeos, o lo que es más, de la idea europea de Oriente. Sabemos que tiene muchas dificultades en comunicarse con los nativos, y sin embargo la puebla de estas criaturas míticas, láminas representativas de la biblioteca mental del navegante. La imagen del caníbal refleja en estos textos el enorme deseo de Colón por encontrarse cerca a Çipango, pero también activa uno de los móviles, que, desde ahora en adelante, serán fundamentales para el proceso de colonización. La inferioridad del caníbal, debido a su dieta aberrante, legitima el discurso evangelizador que se establece, desde este momento, como una de las maneras recurrentes para nombrar la realidad americana y así dominarla. De hecho, en un memorial para los Reyes Católicos y Antonio Torres el 30 de enero de 1494, Colón ofrece a las huestes caníbales a cambio de ganado, por su fortaleza física: “gente tan fiera e dispuesta e bien proporcionada e de muy buen entendimiento, los quales quitados de aquella inhumanidad creemos que serán mejores que otros ningunos esclavos” (Varela, 1982: 154), y con esto abre la esclavitud con la que se exterminó la gran mayoría de caribes que poblaban las islas antes de la llegada de Colón. En 1503, un año antes de su muerte, la Reina Isabel autoriza la esclavitud y evangelización de los caníbales, justamente como medio para restaurarles la humanidad; edicto que se reafirmó con los gobernantes subsiguientes hasta los tiempos de Felipe II⁴. De este modo, se instaura un nuevo significado en el viaje colombino; “conquistar para evangelizar”, emblema de una actualidad inmensa en 1492. Podemos también observar en las crónicas de Chanca y de Cuneo, hechas en el segundo viaje, la elaboración que tiene la

⁴ Acerca del “Edicto Caníbal” o “Ley Caníbal” véase Palencia Roth (1985).

idea del caníbal que se insinuaba tímidamente a lo largo del primer *Diario* y de la *Carta del Descubrimiento*. Sus festines macabros, sus asaltos por todas las Antillas y su aspecto físico sufren una fabulación de la que también podemos dar cuenta en las representaciones del Nuevo Mundo en Europa durante el siglo XVI.

No podemos dejar de lado la otra cara fascinante que contenía la imagen del caníbal como metonimia de las riquezas de esta tierra prometida en la que se podía transitar al Paraíso, tal como lo asegura Colón en un tercer viaje, o se podía hallar el oro magnocánico. En el primer *Diario* no hay ningún contacto con los caníbales, su visita se aplaza tanto como la explotación de oro y perlas que el Almirante anuncia a lo largo de su trayecto. El caníbal, requiere de una lejanía para permanecer como tal, al igual que las riquezas prometidas por los viajeros medievales. Alcanzar este espejismo equivaldría a deshacerlo, y quizá, en este caso, frenar la imaginación con la que se abordaba la realidad americana. Como lo afirma Ainsa, uno de los criterios en los que se apoya la distancia del “yo” con el otro en los textos colombinos, es justamente la imposibilidad de encontrarse: “el otro es por esencia lejano y deseado, y es deseado porque es lejano” (Ainsa, 1990: 434). Esta distancia le permite al Almirante continuar con sus cavilaciones sin que quede fijo ningún significado. Lo que sí deja en claro es la diferenciación entre ambos mundos y las posibilidades de dominio para el caso de Europa. Tal como lo señala Greenblatt, en Colón se produce, a diferencia de Mandeville o de Marco Polo, un deseo de apropiación de lo extraño (Greenblatt, 1991: 53). De hecho una de las pruebas es que cuando oye hablar de las amazonas o de los caníbales, promete llevarles “unos cuantos” a los Reyes. Ninguno de los viajeros anteriores había sentido la necesidad de tomar posesión de estas maravillas, incluso de “descubrir” tal y como se emplea hasta el cansancio en los textos colombinos; pero esto quizá tenga que ver con las posibilidades de nombrar y de legitimar esos “rótulos” que Colón le asigna a la realidad americana.

Volviendo a la novela *El arpa y la sombra*, de Carpentier, habría que señalar que Colón se sirve de las “palabras antes conocidas” para crear aquello que está observando con asombro. El caníbal ofrece esos nombres reconocidos por Europa para que la “cosa” no solamente sea mostrada, sino que ocupe un lugar, una jerarquía con respecto a quienes la enuncian. Por ello, más que de “descubrimiento”, sería más preciso hablar de “encubrimiento”, como lo llama Augusto Roa Bastos en *Vigilia del Almirante*; marañas de textos que dialogan entre sí y le otorgan al Nuevo Mundo una identidad tan artificial y fabulada que incluso se puede observar, tocar imaginar y escribir sobre ella.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSA, Fernando (1990): "Alteridad y diversidad de lo americano en el discurso fundacional de Cristóbal Colón", en *La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 16, pp. 433-458.
- BOUCHER, Philippe (1992): *Cannibal Encounters: european and Island Caribs 1492-1763*, Baltimore, John Hopkins University, pp. 1-30.
- CARPENTIER, Alejo (1998): *El Arpa y la Sombra*, Madrid, Alianza.
- COBO BORDA, Juan Gustavo (1987): *Cristóbal Colón: la fuente donde nace el Oro*, Barcelona, Tusquets, Círculo de Lectores.
- COÍN CUENCA, Luis Miguel (2003): *Una Travesía de veinte días a dos rumbos que cambió el mundo*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- COLÓN, Cristóbal (2000): *Los Cuatro Viajes. Testamento*, Madrid, Alianza.
- D'AILLY, Pedro y Juan GERSON (1990): *Imago Mundi*, Madrid, Testimonio Compañía Editorial.
- FLINT, Valerie I. J. (1994): "Travel fact and travel fiction in the voyages of Columbus", en *Travel fact and Travel Fiction*, ed. Zweder von Martels, Leiden, EJ Brill, pp. 94-110.
- GIL, Juan (1989): "Los Ensueños del primer viaje", en *Mitos y Utopías del Descubrimiento, Colón y su tiempo*, Madrid, Alianza, pp. 21-55.
- , (1993): *En demanda del Gran Khan: viajes a Mongolia en el siglo XIII*, Madrid, Alianza Universidad.
- GÓMEZ MORIANA, Antonio (1993): "The emerging of a discursive instance: Columbus and the Invention of the Indian", en *Discourse Analysis as Sociocriticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 124-136.
- GREENBLATT, Stephen (1991): "Marvelous Possessions", en *Marvelous Possessions*, Oxford, Oxford University Press, pp. 52-85.
- HONOUR, Hugh (1976): "First Impressions", en *The New Golden Land*, New York, Pantheon Books, 1976.
- HULME, Peter (1986): *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797*, New York, Methuen.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1964): *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon.
- MANDEVILLE, Jehan de (2002): *El Libro de las Maravillas del Mundo*, Madrid, Siruela.
- PALENCIA ROTH, Michael (1985): "Cannibalism and the new man of Latin America in the 15th and 16th century", en *Comparative Civilizations Review*, 12, pp. 1-27.

- PÉREZ DE TUDELA, Juan (1991): *Imago Mundi*, Sevilla, Testimonio Compañía Editorial.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio (1991): *Historia Rerum Ubique Gestarum*, Sevilla, Testimonio Compañía Editorial.
- POLO, Marco (2002): *Libro de las Maravillas*, Madrid, Alianza.
- TODOROV, Tzvetan (1987): "Descubrir", en *La Conquista de América, la cuestión del Otro*, México D. F., Siglo XXI, pp. 13-58.
- VARELA, Consuelo, ed. (1986): *Cristóbal Colón, textos y documentos completos*. Madrid, Alianza Universidad.
- VARELA, Consuelo y Juan GIL, eds. (1984): *Cartas de particulares a Colón y Relaciones coetáneas*, Madrid, Alianza Universidad.

LITERATURA EN EL UMBRAL: *LA PUERTA EN EL MURO* DE FRANCISCO TARIO

Juan Ramón Vélez García
Universidad de Salamanca

1. Introducción

La puerta en el muro del autor mexicano Francisco Tario apareció en 1946. Se trata de un libro peculiar, una obra breve conformada por varios textos de diversa extensión que no encaja en los moldes genéricos tradicionales¹. En su prólogo, José Luis Martínez ofrece un acertado apunte sobre su naturaleza:

En relatos como *La puerta en el muro* las diferentes formas narrativas se mezclan libremente; narración, diálogo, soliloquio y quizá memorias del protagonista se entrecruzan en una sinuosa corriente cuyo propósito más claro es la creación de una atmósfera espiritual y el asedio a la psicología de un personaje (Martínez, 1946: 8)².

Ese asedio de índole psicológica es llevado a cabo por medio de la palabra. La obra, de difícil clasificación, muestra un carácter híbrido que ha motivado que Mario González Suárez la defina como “un libro inclasificable, de alucinaciones coherentes, poesía que se manifiesta en prosa” (González Suárez, 2004). Por tanto, sus características formales ya la sitúan en un umbral genérico³.

Comparte título con uno de los relatos más conocidos de Herbert George Wells, en el que Lionel Wallace, un amigo del narrador, se ve periódicamente asaltado desde su infancia por la visión de una puerta en la pared que conduce, al ser abierta, a un ámbito de anhelada ensoñación edénica (véase Wells, 2003). En ambas obras se da una contraposición entre la realidad común, ordinaria, pedestre, y el ámbito oculto tras esa puerta, más rico y pleno. Sin embargo, en el libro de Tario el elemento fantástico no se halla presente como tal. En su caso, atravesar el umbral de la puerta en el muro supone ingresar a

¹ Algunos de los textos, por su brevedad y concentración, resultan cercanos a los consignados en el volumen *Equinoccio*, del mismo año, calificados como “aforismos” a falta de una denominación mejor, y a los que Tario recurriría “para contar cuentos instantáneos, iluminaciones, revelaciones, apariciones, que pasan por la escritura y ya se han ido” (Espinasa, 2000).

² En mi opinión, no está claro que se trate de un único personaje. No se hace patente si la voz en primera persona que nos acompaña predominantemente corresponde a un protagonista o a varios.

³ Junto a *La puerta en el muro* y *Equinoccio*, otros libros de prosa lindante con la poesía en la trayectoria literaria del escritor son *Breve diario de un amor perdido* y *Acapulco en el sueño*, en el que los textos breves de Tario acompañan a las fotos de Lola Álvarez Bravo. Ambos datan de 1951.

otros mundos que, como ocurre en la tradición del surrealismo, están en éste. Asimismo, la referencia de González Suárez a las “alucinaciones coherentes” que configuran el libro lo sitúan en un ámbito cercano a la influencia del citado movimiento.

2. Elementos fundamentales de *La puerta en el muro*

En los textos pueden destacarse varios puntos temáticos y estilísticos que constituyen un armazón el cual proporciona unidad a la obra, pese a la diversidad de situaciones abordadas y a la aparente fragmentariedad —apuntalada por marcas textuales que presentan a algunos textos como fragmentos de diálogos o de discursos más amplios—.

2.1. La fuerte carga simbólica

Según José Luis Martínez, la narrativa de Tario hasta la publicación de *La puerta en el muro* ofrece dos líneas fundamentales de contenido, no excluyentes entre sí, sino complementarias. Señala que, tanto como una “complacencia en la exhibición de lo grotesco y lo viscoso, alienta en las obras de Tario un afán de pureza y de libertad —visibles en ciertos símbolos insistentes— que orientan secretamente los pasos de su pluma” (Martínez, 1946: 7). Uno de esos símbolos es la lluvia, ligada a las referencias a la primavera y a la floración. Frente al polvo, a lo estático, lo letárgico que ha de ser despertado, la lluvia es, en contrapartida, un símbolo de vida anhelada. Como señala Esther Seligson, lo acuático juega un papel muy importante en la literatura del autor, creando “una atmósfera de aguas primigenias, matriciales, andróginas” (Seligson, 1988: 12). No obstante, los habitantes de las casas que se extienden a ambos lados de la calle polvorienta que conduce a la puerta han aprendido:

que la lluvia es un bien transitorio y que lo único que procede hacer es sentarse a la intemperie y dejar que aquella resbale libremente sobre nuestro cuerpo. Agradecen el agua; mas comprenden de qué poco sirve. Nadie ni nada limpiará por mucho tiempo el polvo del camino, alegrará los sarmientos en sus jardines y hará perdurar por un día siquiera el regocijo en las almas (Tario, 1946a: 57)⁴.

Frente al polvo del camino se opone lo que fluye y vivifica. Aunque en las palabras citadas parece aludirse a que el hombre no debe adoptar una actitud únicamente pasiva en lo que concierne a la dicha, sino hacer algo por conservarla y vencer su transitoriedad. El muro también ofrece una importante carga simbólica, como aquello que obstaculiza la realización plena⁵. Finalmente, la puerta, el símbolo central que ya desde el título es pilar fundamental de la obra, no está exenta de una cierta connotación esotérica en cuanto a que permite el tránsito a otro nivel de conciencia, a una realidad transmutada. Su

⁴ Siempre utilizaré esta edición para referirme a esta obra.

⁵ Según Cirlot (1997: 324), “como pared, que cierra el espacio, es el «muro de las lamentaciones», símbolo del sentimiento «de caverna» del mundo, del inmanentismo, de la imposibilidad de transir al exterior —de la metafísica—. Expresa la idea de impotencia, detención, resistencia, situación límite”.

significado es el de “lo que permite el paso y es, consecuentemente, contrario al muro” (Cirlot, 1997: 379)⁶. Todos ellos alimentan una prosa “llena de símbolos” que “crea una atmósfera numinosa, un espacio enrarecido en donde flotan almas abatidas por la conciencia de vivir encarnadas en un mundo triste y polvoriento que se desintegra a cada instante” (González Suárez, 2001: 13).

2.2. La presencia de personajes marginales

En varios textos de *La puerta en el muro* desfilan individuos ex-céntricos, reafirmando la inclinación de Tario por este tipo de personajes y por los estados extremos de la experiencia que suelen acompañarlos⁷. Así, el narrador del fragmento 9⁸ cuenta que ha estado dominado recientemente por un estado de neurastenia e hiperestesia; los músicos del cabaret al que acude son “seis criminales de la peor ralea que han dejado el mar o la cárcel y se han sentado allí con algo entre las manos donde soplan o golpean, esperando no diré que la Muerte sino la Justicia que les eche mano” (p. 27). El jorobado Yumi, que aparece en el fragmento 19, es otro claro ejemplo de lo expuesto. También es significativo el apodo que recibe el narrador del fragmento 5 en su infancia: “El Bandido Terrible”. Ese “bandido” logrará a través de su primera audición de la música de Beethoven una comunión de espíritu con el compositor, retratado también como un marginado: “Fue la primera vez que sospeché muy oscuramente que debería existir una calle dolorosa y sin sombra, de muy extraña topografía, por donde Beethoven, el sordo, debería haber paseado en un tiempo” (p. 24). El propio compositor alemán aparece revestido de rasgos físicos y anímicos —“sordo”, “sucio, horrible y muy desdichado” (pp. 23-24)— que lo apartan de lo común⁹.

2.3. La importancia de lo grotesco como categoría estética

Lo grotesco es una categoría sumamente escurridiza, marcada por un carácter fronterizo, por situarse en los márgenes. Las imágenes, las descripciones de personajes y objetos, caen en *La puerta en el muro* a menudo en el terreno de la animalización y la cosificación. Así, el protagonista del fragmento 9 nos describe como “brillante, que se le untaba a las ancas como un pulpo en celo” (p. 31) el vestido de la prostituta a la que conoce en el cabaret

⁶ Otra posible interpretación sugeriría que se trata de la puerta que conduce a la muerte.

⁷ A lo largo de su trayectoria literaria ejemplifican esto personajes como los protagonistas de “La noche del loco” y “La noche de los cincuenta libros”, el niño macrocéfalo de “El balcón”, el extraño ser de naturaleza indeterminada que turba inesperadamente la tranquila existencia del narrador de “El mico” o los fantasmas que deambulan trágicos o burlones en muchos de sus relatos. La utilización de *freaks*, de personajes en el umbral, emparenta algunas páginas de Tario con obras literarias como *Memorias de una enana* (1921) de Walter de la Mare, varios escritos de autores como Javier Tomeo o Juan Rodolfo Wilcock —especialmente los que se contienen en *El estereoscopio de los solitarios* (1972) y *El libro de los monstruos* (1978)—, y películas como *La parada de los monstruos* (1932) de Tod Browning o *El hombre elefante* (1980) de David Lynch.

⁸ Aunque los fragmentos que constituyen el libro no aparecen numerados en el mismo, me voy a referir a ellos como si así fuera con el objeto de facilitar el análisis.

⁹ Se pueden apuntar también algunas afinidades entre esta inclinación de la literatura de Tario y el esperpento valleinclanesco.

costero y que después resulta ahogada en el mar, en una imagen que aún lo inanimado y lo animado. Las visiones, los acontecimientos y las propias características formales y estilísticas de los textos despliegan una naturaleza liminar, un situarse a caballo entre categorías que se halla en el corazón de lo grotesco y que pone en cuestionamiento nuestras asunciones más arraigadas¹⁰:

Grotesqueries both require and defeat definition: they are neither so regular and rythmical that they settle easily into our categories, nor so unprecedent that we do not recognize them at all. They stand at a margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived, calling into question the adequacy of our ways of organizing the world, of dividing the continuum of experience into knowable particles (Harpham, 1982: 3).

Con ello se introducen miradas oblicuas, diferentes ángulos de percepción que permiten espolear y despertar la conciencia del lector. Ese peso de lo grotesco se intensifica a través del acompañamiento gráfico otorgado por las viñetas de corte expresionista cuya autoría corresponde al conocido artista plástico mexicano Fernando Castro Pacheco¹¹.

2.4. El tratamiento de la condición humana

Para Tario, el ser humano es débil, la calle es “larga para el hombre, cuyas piernas son quebradizas” (p. 12)¹². La voz predominante dibuja el reflejo de un “hombre subterráneo” antiheroico heredado de Dostoievski¹³. Se suceden los “hechos dolorosos” en imágenes intensas: los cogotes de los parroquianos que atienden a la misa del fragmento 15 son comparados con sarmientos, la figura del jorobado Yumi se empequeñece en el asiento “como si la sombra del atardecer o el dolor lo fuesen absorbiendo” (p. 55), en el fragmento 10 el narrador alude a su padre como un hombre al que le triscaban los zapatos y cuya mujer, que debía ser “inflexible y cruel” (p. 36), cuestionaba mientras se rascaba los sabañones si realmente había pagado su importe. De la escritura del autor se desprende una oscilación entre la insignificancia humana¹⁴ y la

¹⁰ No sería gratuito establecer analogías entre el contexto sociocultural de la época de Tario y la suerte que corrieron sus textos, por un lado, y las reacciones que provocó la decoración de la Domus Aurea neroniana, en la que se encuentran los antecedentes del concepto de “grotesco”, por otro. Esta última motivó violentas reacciones de rechazo por parte de Horacio y Vitruvio, pues atacaba principios artísticos dominantes como la exigencia de mimesis. Asimismo, se situaba en contra de la función instructora que el arte debía cumplir proponiendo modelos válidos de imitación, y cuestionaba el concepto de la obra de arte como un todo orgánico.

¹¹ Castro Pacheco fue un conocido muralista, y no hay que olvidar que en la obra de los mismos la impronta del expresionismo pictórico tuvo un gran peso. Un artista plástico que considero cercano a Tario es José Luis Cuevas, también afecto al tratamiento de lo grotesco y de figuras marginales.

¹² En la primera novela de Tario, *Aquí abajo* (1943), ya se explicita esa pequeñez del ser humano, que será recurrente en el autor: “Y era delicioso admirar la sombra del hombre —tan pequeño, tan incauto, inconcebiblemente frágil— a lo largo de las calzadas desiertas, proyectada por invisibles luces” (Tario, 1943: 110-11).

¹³ La afición de Tario por los novelistas rusos es bien conocida, y la influencia de Dostoievski y ese “hombre subterráneo” que alcanzaría en la pluma del escritor ruso su más plena formulación en el protagonista de *Memorias del subsuelo* (1864) se hace especialmente patente en *Aquí abajo*.

¹⁴ Así, en un texto de *Equinoccio* declara que “el hombre honesto y de ponderadas costumbres viene a ser aproximadamente un gargajo en el vacío. Gargajo de querube o mártir, si queréis; pero un gargajo” (Tario, 1946b: 29).

altura ontológica que puede alcanzar si pone en desarrollo sus potencialidades dormidas. Hay una continua lucha entre la esperanza y la desesperanza. No obstante, y como hace notar acertadamente González Suárez, Tario “no es un amargado, se le nota que está muerto de risa, de una risa seria que se divierte asustando a los lectores de la novela de la revolución mexicana” (González Suárez, 2004). El humor negro aflora en la narración de situaciones como las citadas, que también se hallan en un umbral: el que separa lo trágico y lo cómico. Para José Luis Martínez, el mundo recreado en *La puerta en el muro* es “un mundo oscuro y no menos rico de humor que de tragedia” (Martínez, 1946: 9). Hay una oscilación entre ternura y crueldad que se hace patente tanto en el estilo adoptado por el autor como en los sucesos que cuenta. Así, Yumi, tras narrar el episodio en el que pegó una paliza a su mujer, solicita tímidamente a su interlocutor dinero “para unos crisantemos. ¡Le gustan!” (p. 55). El narrador del fragmento 13 reflexiona acerca de la tontería a raíz de un episodio violento en el que golpea a un individuo que se ríe de su cabeza rapada. Se percata de que al lado del hombre “temblaba una criatura tristísima, inconsolable y cadavérica —que debería ser su hijo” (p. 38), lo que le lleva a la conclusión de que “en circunstancias tales aquél era sin duda un tonto” (p. 38). Dentro de la actitud de Tario se halla muy presente la denuncia indignada de la estupidez humana —“No hay nada sobre la Tierra tan irritante y estúpido como la tontería” (p. 39)—, a la que se suma la conmiseración por la desdicha: “—¡Por Dios, qué tonta es la gente! / Y qué desdichada. También esto lo recordaré de cuando en cuando” (p. 24).

2.5. El rechazo a los convencionalismos

Éstos encorsetan el libre desarrollo de nuestras potencialidades vitales, por lo que el hombre debe pugnar por librarse de ellos y labrar su propio camino, debe perder el miedo a vivir según sus propios designios, ya que “—Ni una vez ocurrida tu muerte sucederá en el mundo nada extraordinario. ¿Qué especie de temores, pues, te detienen en vida?” (p. 55). Un mensaje similar se desprende del fragmento 18: “y cumplir, en fin, con sus deberes. / No he cumplido; pero lo hubiera hecho, en efecto, y las horas serían igual de lentas, de rápidas, de dulces o miserables. Todo el mundo debiera tener noticia de esto último” (p. 48). En ocasiones la libertad se identifica con la desnudez, como si las ropas fueran también un trasunto de esos grilletes con los que el hombre se esclaviza a sí mismo aunque anhele una plenitud existencial y “guste de tostarse al sol, verse el cuerpo desnudo y saber con certeza que las mujeres hermosas nos desean” (p. 39), buscando así la afirmación de la pulsión vital.

En cierto modo la obra dibuja un camino espiritual, una peregrinación del hombre hacia sí mismo, hacia su realización. La reflexión “¡Quién quita y hoy sí sea el día!” (pp. 15 y 59) cierra el primer fragmento y reaparece en el último, introduciendo un componente circular en el libro, una estructura abierta que no ofrece un desenlace tajante. Frente a las imprecaciones del hombre en la ventana, el caminante del fragmento 21 se decide a asomarse a la puerta, con el único temor de que tras el umbral todo continúe igual, que no haya cambio alguno, “que al otro lado de ese muro y esa puerta continúe la calle polvorienta y desolada” (p. 59). Finalmente rechaza a ese hombre apostado tras la ventana,

quien tal vez personificaría una conciencia acomodaticia que no asume ese riesgo de indagación: “¡Al diablo el hombre aquel de la ventana!” (p. 59).

2.6. La religión

La puerta en el muro es uno de los libros del autor en los que la religión tiene una presencia más acusada. De hecho, se abre con un epígrafe tomado de una cita del *Evangelio según San Lucas*: “Bien ves que nosotros hemos dejado todas las cosas y segúidote” (p. 11). En la primera etapa de la literatura de Tario, cuando se plantea la posibilidad de su existencia, se alude a Dios como un demiurgo ausente, y esa ausencia deja un vacío que ha de ser colmado, lo cual supondría un importante paso para que el hombre conquistara su libertad. Mario González Suárez advierte una inclinación “luzbética” en Tario: “Su prosa es la de un ángel que cae mientras se eleva su consciencia, insobornable y vehemente, enemiga de cualesquier optimismo fácil, ideología o distractor que le impida al hombre dar fe de su existencia por sus propios medios” (González Suárez, 2004). Propone al hombre como centro, medida y fin en sí mismo, que debe ocupar ese vacío dejado por los sistemas tradicionales. Al igual que en *Aquí abajo*, en *La puerta en el muro* la misa es el ámbito en el que los hombres se afanan por obtener alguna respuesta de la divinidad:

Las ceremonias pueblerinas, de no llegar a Dios —como me imagino—, sirven al menos para mostrarle qué dolorosa y lamentable es la especie humana; qué cándidos son sus pobres espíritus atormentados y qué urgencia vital tienen de buscar por todas partes un soporte, una ayuda (p. 39).

El narrador se presenta como un visitante que observa con distancia, al margen, esa ceremonia religiosa rural. El sórdido panorama descrito se contraponen sustancialmente al que va a ser trazado unas líneas más adelante, a medida que avanza el diálogo establecido entre dos voces que semejan un trasunto de Adán y Eva, de una pareja primigenia:

Antójaseme, por no sé qué razones, que en el momento menos pensado se abrirá la tierra por todas partes como una misteriosa granada madura y que germinarán hasta en los riscos menos propicios flores y frutos desconocidos, aromas que nadie ha aspirado y formas nuevas en qué deleitarse. Para estupor del que sobreviva estallarán los viejos astros y surgirán otros nuevos [...]. Nadie hablará más de la hiedra en el muro, ni de la puerta en el muro, sino de la nueva montaña; nadie cultivará la hiedra, ni el enebro, ni las madre selvas, porque la tierra producirá unas flores azules de cristal que, trepando por la corteza de los árboles, derramarán su contenido sobre el que camina (p. 42).

Ante la necesidad de nombrar lo desconocido, lo todavía no experimentado, se recurre al término “Primavera” para designar el nacimiento de un paraíso no exento de ciertos ribetes apocalípticos, de un mundo a medida de las aspiraciones humanas¹⁵, libre de la rémora del tiempo —“No habrá cuatro estaciones, sino una sola; ni habrá años y meses sino un solo día” (p. 43)—, de

¹⁵ Dicho pasaje destaca como una muestra de acendrado lirismo dentro de un libro marcado por el cultivo preponderante de lo grotesco y del humor negro, al igual que ocurre en *Los Cantos de Maldoror* (1869) de Lautréamont con el pasaje dedicado al hermafrodita (véase Lautréamont, 2004: 140-144).

los convencionalismos —“El amor, entonces, será muy distinto a lo que ha sido. Y también los placeres” (p. 42)— y de las ataduras que constriñen al ser humano, contraponiéndose a la imagen recurrente de la callejuela asfixiante, polvorienta y seca, que constituye “un horrible camino, ciertamente” (p. 46). El recurso a la paradoja hace después acto de presencia, pues los himnos destinados a mostrar la gratitud del género humano hacia su creador adquieren una resonancia opuesta: “¡Gloria a Dios en las alturas! —entonaban. / Y el diálogo ya no parecía el mismo: / —Es triste esa música” (p. 45). Se denuncia también el carácter opresivo de la religión institucionalizada en las preguntas lanzadas por el narrador del fragmento 4 al sacerdote que decía las misas de su infancia:

¿Amar a Dios? ¿Amarlo, amarlo? ¿O temerlo, especialmente, cuando usted se encaramaba en el púlpito y con la pesadumbre de quien lleva a cabo un acto feo o deshonroso vomitaba injurias contra los pecadores y prometía el fuego eterno?
¿Cuando usted, con sus ojos azules tan incapaces, pretendía persuadirnos de que, en efecto, Dios era una cosa horrible? (p. 22).

El adjetivo “incapaces” aludiría a la ceguera en la que se hallaba sumido el cura. La aversión física provocada por ese espectáculo se concreta cuando el narrador afirma: “Ordinariamente mi madre me preparaba algún postre: era la recompensa a una devoción obligada. Y comía de aquel postre hasta hartarme, hasta que se me retorcián las tripas y me entraban náuseas. Mi cuarto tenía una ventana. Era feliz” (p. 22, las cursivas son mías). Las maniobras sorpresivas son frecuentes en el estilo de Tario, quien juega de este modo con las expectativas del lector, en este caso introduciendo la abyección en la descripción de una escena de infancia aparentemente amable.

2.7. El amor

El amor recibe en la obra del autor un tratamiento ambivalente y complejo: puede constituir un peldaño esencial en esa consecución de la plenitud o contribuir a acrecentar la soledad y la desdicha. En ocasiones se hace patente la incomunicación entre la pareja, como en el fragmento 2, en un diálogo en el que resulta manifiesta la dificultad de franquear la puerta de la comunicación. En él, los pensamientos entrecorillados, que no llegan a formularse, son fragmentos de un diálogo que no se concreta, frente al que mantienen en su lugar. No obstante, bajo el aparente tedio existe la posibilidad latente del descubrimiento de matices nuevos en la existencia, antes ignorados:

Puede, igualmente, descubrirse de pronto una nube no vista antes, un aroma jamás aspirado, una razón heroica o el resquicio de alguna puerta cuyo tenue resplandor invita a entrar. ¡Nadie sabe! Ciertamente, durante el Verano y durante el Invierno y durante cualquier instante de nuestra vida puede descubrirse ese resquicio (pp. 18-19, las cursivas son mías).

Un ejemplo de amor rutinario es el que se presupone en las viviendas situadas a ambos lados de la calle polvorienta cuya imagen aparece intermitentemente en el texto: “El amor en aquellas viviendas color pizarra no debe ser exquisito. No sé por qué se me antoja que sus catres serán muy duros, la atmósfera pesada y que los corazones no experimentarán la ansiedad

conveniente” (p. 56). Esas casas se constituyen en cárceles, y se alude a sus habitantes como “los prisioneros” (p. 56).

3. Conclusiones

José Luis Martínez define al Tario de *La puerta en el muro* como:

una mezcla del Jules Renard del *Diario* y del Conde de Lautréamont. Un Jules Renard al que le sobrara aún cierta dosis de humor negro para encontrar su conmovedor equilibrio de ternura y crueldad; y un Lautréamont afortunadamente menos tumultuoso y repelente (Martínez, 1946: 8).

El autor comparte con ambos la disposición a la prospección psicológica y a la utilización de un estilo acorde con la expresión de la interioridad y sus fluctuaciones, así como el citado recurso a lo grotesco; ello otorga a la obra un carácter de literatura en el umbral que viene afianzado por su cercanía al membrete “poema en prosa”, en el cual:

Más allá de la etiqueta genérica, la unión de aspectos contrapuestos se manifiesta también en el desarrollo poemático a través de la mezcla de temas y motivos prosaicos y desagradables con otros líricos, de la sucesión de diferentes estilos dentro de un mismo texto que atenta contra las convenciones monológicas de la lírica, o de la asunción de ciertos elementos narrativos que inciden igualmente en la destrucción de los moldes poéticos (Utrera Torremocha, 1999: 11).

Estas características, presentes en buena parte en *La puerta en el muro*, alimentan su condición liminar, de obra que participa de discursos, tonos y rasgos estilísticos diversos.

La literatura de Tario no es escapista, pues conforma una muestra notoria de que el recurso a la fantasía y a la desautomatización permite desplegar una visión más lúcida sobre la experiencia vital. Su afán es el de bucear “en la horrenda vida de los hombres” (p. 37), como proclama en el fragmento 11, en el que puede detectarse la voz descarnada del propio autor¹⁶. En sus textos todo se cuestiona a través de un lúcido juego de la imaginación. Su distanciamiento del discurso oficial dominante en su época motivó también su destierro del canon oficial. *La puerta en el muro* constituye una pieza de gran relevancia en el entramado de la obra de un escritor que en un medio literario poco favorable a sus búsquedas optó por asomarse a las fronteras de la experiencia y la percepción, y cuya necesaria recuperación está dando tardíos pero inestimables frutos.

¹⁶ Dicho fragmento es, además, una reflexión metaliteraria directa inserta en el cuerpo de la obra, un cuestionamiento, una pregunta retórica sobre la escritura misma, asediada por momentos de duda, por “los momentos diurnos o nocturnos, pero implacables, en que el viento nos arrebatara las páginas, yergue en alto las colillas ateridas y forma con todos estos elementos, bajo un cielo mortal o inmortal —¡qué importa!— la somnolienta callejuela de polvo donde no se ve a nadie: ni a un perro, ni a un hombre, ni a un triste pájaro en el espacio” (p. 37). La propia labor escritural es una experiencia en el umbral.

BIBLIOGRAFÍA

- CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- ESPINASA, José María (2000): "Francisco Tario y el aforismo (algunas hipótesis)", en <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic2000/espina.html>, [consulta: 12-1-2005].
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario (2001): "Un imponderable", en *Paisajes del limbo*, México, Tusquets, pp. 13-15.
- , (2004): "En compañía de un solitario", en http://www.elindependiente.com.mx/articulos.php?id_sec=13&id_art=6765&num_pag_e=20433, [consulta: 14-12-2004].
- HARPHAM, Geoffrey Galt (1982): *On the grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- LAUTRÉAMONT (2004): *Los Cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ, José Luis (1946): "Prólogo" en *La puerta en el muro*, México, Antigua Librería Robredo, pp. 5-9.
- SELIGSON, Esther (1988): "...Y el vivir nunca es silencioso", en *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 7-12.
- TARIO, Francisco (1943): *Aquí abajo*, México, Antigua Librería Robredo.
- , (1946a): *La puerta en el muro*, México, Antigua Librería Robredo.
- , (1946b): *Equinoccio*, México, Antigua Librería Robredo.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- WELLS, Herbert George (2003): *La puerta en el muro*, Barcelona, Acantilado.

VIII. Voces femeninas en la literatura

ALGOLAGNIA¹. NOTAS SOBRE EL MASOQUISMO Y LA MUJER EN LA NOVELA *CASA DE JUEGOS*² DE DAÍNA CHAVIANO

Anna Chover Lafarga
Universitat de València

Si de una vez por todas he dejado de ser yo, si ya ni mi boca, ni mi vientre, ni mis senos me pertenecen, me convierto en criatura de otro mundo ,en el que todo ha cambiado de sentido. Tal vez llegue un día en que ya no sepa nada de mí. *Historia de O*.

1. Trampas del ideal

Pruebas de amor hay muchas, como la de Obba por Shangó, a la que Daína Chaviano hace referencia en su novela *Casa de juegos* (1999: 38). Relata el patakí yorubá que Obba, embaucada por Oyá, quien también amaba a Shangó, se amputó una oreja para preparar un caldo de maíz y dar de comer a su esposo. Cuando Shangó, caníbal de su propio amor, quiso contemplar las largas trenzas que su mujer ocultaba, aquel día, bajo un pañuelo, tembló de rabia al descubrir la horrible amputación. No consentiría a su lado una mujer imperfecta, jamás volvería a copular con ella. Obba, desengañada de la falsedad humana, decide entonces vivir entre los muertos, con los espíritus, entre quienes no pudieran causarle ningún daño jamás.³

Cargada de rencor y retirada en la soledad de los cementerios, Obba, junto a Oyá y Oshún —concubinas de Shangó—, son las orishas que rigen a Gaia, protagonista de la novela de Chaviano. Tía Rita, una santera instruida en el lenguaje de los cocos, diagnostica claramente el mal que padece Gaia: “Entre los muertos, Oyá se mueve como en familia; y ahora, para más desgracia, se ha

¹ *Algolagnia*, que significa deseo de dolor, es el término clínico utilizado antes de que Krafft-Ebin, a finales del XIX y basándose en *La Venus de las pieles* de Sacher-Masoch, designara como “masoquismo” una perversión masculina aunque de naturaleza paradójicamente femenina, por el deseo manifiesto de sumisión y sometimiento al otro.

² Todas las citas de esta obra se harán por la siguiente edición (Daína Chaviano, 1999).

³ Alicia Vadillo advierte que existen otras versiones de la leyenda en la tradición popular cubana que dan entrada a otros posibles desenlaces. Según el texto de Chaviano (1999: 38), es Oshún y no Oyá, la mala consejera de Obba. Véase Vadillo (2002: 100 y ss).

juntao con Oshún la triste. Asimismo anda usted: carcomía por el deseo hacia un muerto. Y ese muerto no la deja en paz” (Chaviano, 1999: 39).

Así es como encontramos a nuestra protagonista al inicio de la novela: carcomida por el deseo hacia un muerto, mortificada por el deseo hacia un amante cuya muerte repentina estanca su libido en una ensoñación funesta: “Su antiguo Eros había desaparecido. Abandonó todo esfuerzo cuando se convenció de que explorar aquel vacío era como intentar revivir un cadáver” (Chaviano, 1999: 31). Sin embargo, la angustia de este episodio es solo un síntoma de alarma, un momento puntual de toda una trayectoria amorosa caracterizada por la subyugación sistemática al otro.

La primera experiencia sexual de Gaia que se relata en la novela, nos remonta a su infancia, a su desvirgamiento en una violación de la que, solo desde la madurez, será consciente. Es durante un homenaje a algunos artistas del Ballet Nacional que visitaban su escuela, en el que ella —uniforme recién planchado y pañoleta de pionera—, entrega flores a uno de los agasajados. Gaia, entonces una niña, percibe a este hombre con los atributos del príncipe azul: “un hombre tan apuesto que lo imaginó condenado para siempre a hacer de príncipe; un Sigfrido eterno” (Chaviano, 1999: 116). Sentada en su regazo, protegida bajo el crespón de la ingenuidad, un dedo importunando en su entrepierna, carece de las connotaciones obscenas del sexo adulto. Es a penas un leve cosquilleo que intuye prohibido por el lugar tabú al que atañe, pero que progresivamente acabará engulléndola:

El acoso fue mutuo. Ella pugnó por sacarse las avispas y él, por librarse del maleficio que perlaba su cuerpo de sudor, calentura peligrosa que requería de una pronta acción. Ambos necesitaban un remedio, cualquier medicina que barriera aquel incendio. Él la forzó a moverse, casi con brusquedad [...]. Ella estuvo a punto de gemir, pero él le cubrió la boca. Sin previo aviso, el bálsamo brotó de algún recinto inexplorado [...]. Sólo supo que una humedad súbita la empapaba como un rocío bienhechor (Chaviano, 1999: 117).

Las valencias del placer como displacer, acentuadas con el paso de los años, encuentran su razón en esta primera agresión a la que quiso resistirse —“hastada de aquella invasión” (Chaviano, 1999: 117)—, aunque sin poder sustraerse al llamado del deseo. Tal y como ella lo guarda en su memoria, este fue su primer amor, una parodia brutal de un príncipe azul que le salió rana. Un primer desencuentro con el placer, que resume y marca de forma decisiva, la base sobre la que construirá su vida sexual adulta:

La huella de aquel recuerdo provocaría un efecto perturbador sobre su madurez, arrojándola a las redes de esos pescadores que siempre buscan un río revuelto. Sus ademanes adultos no hicieron más que exacerbar la ronda de depredadores al acecho de niñas con pretensiones de hembra o de jóvenes con aspecto infantil. Así se convirtió en la presa codiciada de esos harponeros ciudadanos (Chaviano, 1999: 118).

No resulta casual, por tanto, que el segundo *depredador* —o al menos otro que causa una profunda mella en Gaia— la obligue a vestir un uniforme escolar como fetiche de sus elucubraciones eróticas. Se trata del Pintor —con mayúscula en el texto—, cuya muerte repentina colapsará a Gaia. Un hombre del que se enamora perdidamente, por el que se muestra fascinada, en parte,

porque vuelve a responder a un prototipo idealizado: “a ella siempre le habían gustado los hombres altos; de esos que la obligan a doblar el cuello hasta casi fracturarse una vértebra” (Chaviano, 1999: 18). Sabremos, sin embargo, que su elección no es tal, cuando en la habitación del hotel, tome conciencia de que ha sido víctima de una seducción a lo Valmont de consecuencias previsibles. Dotado de una erudición portentosa y con cierta posición en el circuito de las artes plásticas, el Pintor colma las expectativas de esta joven que justo despierta de su ensoñación cuando, aquél que momentos antes citaba a Catulo, al llegar a la habitación, le venda los ojos sin previo consentimiento.

“*El antifaz la ponía nerviosa*”; anulada la visión, empieza el espectáculo: tocamientos que no son caricias, que la desvisten para vestirla a su antojo —“falda muy corta” y blusa “desabrochada a la altura de los pechos”—, que ordenan —“Ven, siéntate aquí”— que reprenden —“estás toda mojada [...], así no podremos avanzar mucho”—; y por toda respuesta de Gaia: “*Haz de mí lo que quieras*” (Chaviano, 1999: 24 y ss.) El resto del episodio ya lo podemos imaginar:

Fueron maestro y alumna, padre e hija, confesor y novicia...La hizo transitar por toda una gama de vivencias que ella jamás hubiera aceptado de otro modo, pero que en la atmósfera secreta de aquel cuarto cobraban una validez perdonable. En el transcurso de esas horas fue seducida y manipulada por su amante, que asumía cada papel y la colocaba siempre al borde de un clímax que luego escamoteaba (Chaviano, 1999: 26).

Así se resume la trayectoria sexual de Gaia: una sucesión de paraísos ficticios, en los que el cuerpo, una y otra vez, queda expuesto a la manipulación del otro. Círculos viciosos: tres años después de la muerte del Pintor, Gaia todavía se masturbaba pensando en él, es decir, seguía sometida a la fuerza de su recuerdo, incluso después de muerto. Ya conocemos la versión esotérica por la que una tríbada de orishas dolidas obstaculiza su camino; pero ahora sabemos también que la demisión sexual de Gaia es una conducta aprehendida que la definía antes de la muerte del Pintor y a la que seguirá aferrada con posterioridad. En este sentido, adquiere especial relevancia la historia vivida con Eri que ocupa una parte muy importante de la trama. Una relación marcada por la peculiaridad de sus encuentros que cuenta con el marco incomparable de ese templo para la lujuria que es la casa de juegos.

1.1. La casa de juegos

Cuentan que estando prisionero en Santa Pelagia, el Marqués de Sade utilizó todos los medios de su imaginación para seducir y corromper a unos jóvenes que cumplían condena en el mismo corredor⁴. Preso durante unos veinticinco años de su vida, la privación física, sin duda, alimentó una violencia libidinal que ya poseía y que ni la prisión ni el psiquiátrico —instituciones supuestamente correctivas— consiguieron aminorar. En su celda, el cautivo es

⁴ Esta anécdota de la biografía del marqués, fechada en torno a 1803 y que parece ser fue el motivo de su traslado a la casa de salud de Bicetre; aparece recogida por Roland Barthes (1997: 208). Véase también Jean (2000: 152).

presa de un sentimiento de rebelión que se materializa en la redacción de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* (2000).

En otra dimensión textual, la de la novela de Chaviano, topamos con coordenadas semejantes: la falta de libertad y un fuerte desorden libidinoso, rigen ahora el relato de una joven cautiva del sexo en el interior de un palacete con reminiscencias sadianas al castillo de Silling. Como en un juego de espejos, la casa es una reproducción metonímica de la Cuba de los noventa. La Isla entera metaforizada en una prisión donde los personajes fuerzan los límites del erotismo para gestionar nuevas formas de supervivencia. Un palacete versallesco donde circunscribir la lujuria, preservándola así de los sistemas punitivos externos.

Sin omitir las cuotas de placer obtenidas, el cuerpo de Gaia es en la casa de juegos, un receptáculo al abasto de ojos que la observan, manos que la desvisten, vergas que la penetran; una vagina entregada por su amante al mejor postor. Puede servirnos de ejemplo la escena con un contorsionista donde varias mujeres “la arrastran” hacia el centro de la habitación, “le sacan el vestido” y “ofrecen su sexo” al atleta. Sujetas las caderas por manos ajenas, siente la punzada de la doble penetración. En ese momento:

Gaia cerró los ojos. Su razón se rebelaba contra aquella experiencia, pero su carne latía con un deseo nuevo que no le permitía decidir ni escoger, sólo tomar cuanto se le ofrecía. [...] trató de volverse contra su agresor, tal vez con la idea de amedrentarlo; su tentativa sólo provocó que la luz se apagara, dejándola a oscuras con las manos que la obligaban a doblegarse y aceptar (Chaviano, 1999: 74-75).

Doblegarse y aceptar, esta es la máxima que el personaje interioriza en las visitas a la casa, este es el resultado de su aprendizaje en la inmoralidad. A este respecto podemos afirmar que, vulnerando el proceso evolutivo de los sistemas punitivos descrito por Foucault en *Vigilar y castigar* (1998), en la casa, se recupera la actuación sobre el cuerpo como método de corrección de conducta. Digamos que se restablece, mediante la imposición del sexo, la relación castigo-cuerpo, devolviendo a éste su condición de instrumento. Rememorando los suplicios anteriores al siglo XIX examinados por Foucault (1998), se observa en el texto una intervención directa sobre el cuerpo, no sólo privando al individuo de su libertad— recordemos que Gaia no puede salir de la casa cuando lo desea—; sino restaurando el componente físico del castigo— sexo impuesto, castigo-sexo—como elemento constitutivo de la pena.

Se han nombrado las reminiscencias de este palacete con Silling, el castillo en el que se encierran los cuatro libertinos de *Las ciento veinte jornadas* (Sade, 2000); no obstante hay otro espacio menos emblemático pero igualmente significativo al que me remite la casa fabulada por Chaviano. Se trata de Roissy, la mansión parisina en la que ingresa la protagonista de *Historia de O* (1985) por imperativo de su amante. Ambos personajes comparten, además del delirio de la sumisión sexual, un aspecto anecdótico que las coloca en un mismo punto de arranque. La noche en que Gaia es conducida a la casa, había recibido la orden expresa de su amante de no llevar ropa interior. Asimismo, O sube a un taxi en el que René la obliga a desprenderse del ligero y el slip. La nalgas sobre el tapizado frío del taxi le provocan angustia pero no se

atreve a preguntar “qué significado puede tener para él que ella permanezca inmóvil y muda, interiormente desnuda y accesible” (Rèage, 1985: 28). Una misma orden, en principio superflua que enmarca el comienzo de las dos novelas y a las dos protagonistas en una misma pauta de desposesión. Del taxi, al suplicio del cuerpo de O media la atroz experiencia de Roissy. También hay una imagen simbólica para Gaia, aquella en la que siendo penetrada dice sentirse “clavada en su sitio como una santa crucificada” (Chaviano, 1999: 75). En ambos casos, el placer marca las normas y está visto, posee otras caras. En palabras de Chaviano: “Dolor y caricias, suavidad y espinas: de eso estaba hecho el placer” (Chaviano, 1999: 75).

2. Masoquismo ¿femenino?

En “Pegan a un niño” Freud (1979) enuncia la hipótesis del sufrimiento autoinflingido como expiatorio del sentimiento de culpa que produce el deseo incestuoso infantil. Un fantasma que conduce a la niña a la pasividad, a hacerse mártir del otro u objeto de deseo en relación al padre. Basándose en este principio freudiano, Dio Bleichmar (1998: 166 y ss) expone que se origina una asimetría notable entre el varón y la niña en cuanto a la vivencia de la sexualidad durante el descubrimiento de su anatomía. Para el varón, siendo el padre el rival, es suficiente con desviarse del deseo incestuoso; en la niña, por el contrario, la fantasía del incesto implica la penetración de un órgano uretral en su cuerpo y si damos crédito a los fantasmas originarios planteados por Freud, este es un acto que no puede ser sino violento. Por consiguiente, según el significado infantil de la sexualidad adulta, la niña, en la representación de la escena originaria, imagina a la madre, “padeciendo” el coito y gozando con tal padecimiento.

Siguiendo con Dio Bleichmar (1998: 167), cuando el significado sexual en tanto comprensión cognitiva se instala en la mente de la niña, temporalmente coincide con el comienzo del deseo incestuoso hacia el padre. Momento en el que, además, la niña empieza a despertar la curiosa mirada del hombre adulto; experiencia que vive como supuesta provocación por su parte. Este proceso subconsciente por el que la niña ingresa en la sexualidad, asimilándose culpable, recibe el nombre, según Dio Bleichmar (1998), de *teoría sexual infantil de la mujer provocadora*:

Es así como a través de la mirada se produce una sexualización del cuerpo de la niña por medio de una experiencia que, al desvelar en forma silenciosa su carácter libidinal y su intencionalidad, convierte a la niña en presunta causante de esa mirada. Esta particularidad de la constitución del significado sexual que su cuerpo despierta se acompaña de un conjunto de reacciones emocionales en la niña: vergüenza, temor y culpa (Bleichmar 1998: 170).

Una propuesta orientada por la autora entre los posibles componentes de la fuerza represiva de la sexualidad en la mujer; que rescatamos como hipótesis que pudiera estar detrás del conflicto sexual que el personaje de Gaia presenta en la novela. Leyendo el episodio infantil de la violación de Gaia desde la perspectiva de Dio Bleichmar (1998); aunque el deseo sexual no se origina en ella, como surge de su cuerpo, la niña pudo vivirlo inconscientemente como provocación —“su mirada se cruzó con la del príncipe”— y como deseo propio

—“el acoso fue mutuo” (Chaviano, 1999: 115 y 117)—. Como consecuencia, esta irrupción inesperada, fuera de su control, que deja en Gaia una huella insondable; este ingreso abrupto y violento en la sexualidad, podría ser un condicionante de la actitud represiva y la predisposición a la pasividad que la protagonista presenta en su comportamiento sexual adulto. Según la teoría de Bleichmar (1998), la relación entre culpa y sexualidad, sería un elemento constitutivo de la feminidad, desde el momento en que la niña se asume como seductora, como responsable de activar el dispositivo sexual del adulto. Referido al tema, rescatamos un curioso pensamiento de Gaia:

Cada mañana intentaba convencerse de que ése sería el día, pero el miedo era más fuerte que su curiosidad. El comportamiento de Eri le recordaba el de su difunto Pintor y el de otros hombres con los que había tropezado. La culpa, al parecer, la tenía su aire de perenne inocencia, su expresión a medias desafiante y traviesa, unos ojos asombrados como si acabara de nacer o quizás otra característica que no lograba definir (Chaviano, 1999: 114).

El propósito no es responder a la argumentación de Bleichmar (1998), de su tesis concluimos, no obstante, la presunción de una serie de disposiciones subconscientes por las que el displacer parece ser un componente inherente al desarrollo sexual de la mujer; lo que por derivación, entronca de lleno con el tema del masoquismo ¿femenino?

Ya se apuntó que fue Krafft-Ebin quien acuñó el término “masoquismo” a partir de la ficción literaria de Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles*; una novela que trata explícitamente del sometimiento sexual consentido de un varón a una mujer. Basándose en esta ficción, para el psiquiatra, como después para Freud, el vocablo designaría una patología masculina, emparentada con el sadismo, aunque descrita con caracteres considerados propiamente femeninos. Las palabras de Freud en su ensayo “El problema económico del masoquismo” son especialmente reveladoras:

el sujeto se transfiere a una situación característica de la feminidad: ser castrado, soportar el coito o parir. Por esta razón he calificado a priori de femenina esta forma del masoquismo, aunque muchos de sus elementos nos orientan hacia la vida infantil (Freud, 1995: 221).⁵

Bordearemos el entramado de las posibles formulaciones del masoquismo en la mujer, de las diferentes vivencias que la mujer erotiza, según Bleichmar (1998) basándose en Freud, y que van construyendo la feminidad en figuras de sufrimiento —padecer el coito—, del castigo —la provocadora— o la vergüenza —la prostituta—. Como digo, no entraremos en ese laberinto porque ni siquiera creemos en algo abstracto e inherente a las mujeres, llamado feminidad. Ya dijo Lacan (1981: 89) dejó escrito que “La mujer solo puede

⁵ El asunto es mucho más complejo porque Freud habla de tres tipos de masoquismo que, escuetamente, se resumen en: el erógeno, definido por la obtención de placer en el dolor; el moral, como norma de conducta vital que induce a la culpabilidad; y el femenino, por el que el hombre siente la necesidad de ser obligado a una obediencia incondicional. Tres tipos distintos de masoquismo, sin embargo, muy relacionados, en la medida en que el erógeno constituye la base de los otros dos (Freud, 1995: 220 y ss.).

escribirse tachando La. No hay La mujer, artículo definido para designar el universal”.

Desde un punto de vista no psicoanalítico, Annita Phillips (1998: 46 y ss.), desmarcándose de la teorización freudiana del masoquismo como patología, enfoca su análisis del tema haciendo especial énfasis en la obtención de placer como clave de toda relación masoquista. En términos freudianos (1995: 218 y ss.), el masoquismo deja en suspenso el principio del placer, necesario como influencia protectora y benéfica para la vida mental. Un pulso entre Eros y Tánatos que, en el caso del masoquista, se resuelve fijando libidinosamente el instinto de muerte en su organismo, —“masoquismo primitivo erógeno”, según Freud—. Como consecuencia, y en este punto radica el distanciamiento de Phillips, Freud ve al masoquista como una víctima complaciente, un individuo que acepta dócilmente el castigo, sin capacidad de defenderse.

Para la autora, sin embargo, el masoquista es un manipulador consciente, jamás una víctima forzada a la pasividad en contra de su voluntad. Frente al sádico, cuyo placer se alcanza directamente ejerciendo violencia contra otro o dominándolo, el masoquista necesita la connivencia del otro, debido al riesgo que comporta la sumisión. De ahí que la práctica masoquista no pueda surgir sin alguna forma de relación, un vínculo contractual o un entendimiento mutuo, por efímero que sea. Todo lo cual explica que el sexo llamado sadomasoquista sea siempre voluntario o acordado, o sea, guiado más por intereses masoquistas, que no sádicos. Nos encontramos, por tanto, con una práctica sexual ritualizada que requiere de un escenario sofisticado y artificial, donde es necesaria la colaboración imaginaria o real del otro. Un artificio sexual controlado que incluye esclavitud y dominación pactadas; lo que nada tiene que ver con la subordinación real de la mujer en el patriarcado. Según hemos visto, hace un siglo, ser masoquista era sinónimo de adoptar una postura femenina. El componente de la transexualidad —un hombre que temporalmente participa de las características del otro sexo— basaba la definición del masoquismo como perversión, mientras el masoquismo femenino se asimilaba como intrínseco al entramado psíquico de la mujer. Considero con Phillips (1998: 74 y ss), que una concepción tal, no puede seguir siendo válida en el contexto actual donde las identidades sexuales fijadas tradicionalmente, tienden a difuminarse.

En general, desde una perspectiva feminista, el placer masoquista para una mujer puede interpretarse como un lastre para los objetivos feministas, porque mina cualquier sentido igualitarista. Pero creo que el problema sigue siendo deudor del ansia por seguir cumpliendo papeles normativos, incluso desde el feminismo. Sin saber muy bien qué hacer con ello, lo cierto es que la humillación y la degradación, el sentirse poseída por el otro, son fantasías sexuales que ocupan un lugar en la imaginación erótica de muchas mujeres, sin descartar aquéllas que poseen la ética y la lucidez crítica contra la subyugación de nuestro género. Sin duda, el peso de la historia nos constituye y el placer masoquista de la mujer no puede estar exento de la losa estructural del patriarcado.

La clave tal vez esté en no encajonar este placer en un mero ejercicio de vasallaje, sino atender al proyecto de erotización que propone. Quizá se abran otras posibles vías de análisis, si extraemos el placer masoquista de lo genérico para verlo como algo específico y personal; una necesidad de desposesión temporal, tangible y participativa, en la que tiene cabida el goce. O tal vez sea tan sencillo como atender al hecho de que dolor y placer no son opuestos irreconciliables sino esferas complementarias. Soy de la opinión de que la muerte no es la culminación de la vida sino parte constitutiva de la misma, por ello Bataille (1997) pudo afirmar, que el erotismo es “la aprobación de la vida hasta la muerte”, porque aunque la actividad erótica sea, antes que nada, una exuberancia de la vida, no es extraña a la muerte misma.

A la luz de tales digresiones y retomando la novela de Chaviano, la cuestión que continua latente es si la sujeción sexual de Gaia a sus distintos amantes, responde a una elección consciente del dolor como forma de placer. Si para Gaia, como lo era para O, la rendición incondicional es una forma de amor, la única prueba de amor posible. La pregunta sigue siendo si Gaia, como la orisha Obba, no hubiera amputado también su oreja, menos por una predisposición ciega al otro, como por una necesidad de desposesión puntual, masoquista, de sí misma. Vestida por su amante con aquel uniforme escolar, inmovilizada y aterida por el dolor de la penetración anal, escuchamos su pensamiento: “Ella quería que la humillaran, que la empalaran como él lo estaba haciendo” (Chaviano, 1999: 27).

No hay cuero negro ni látigo en ningún encuentro del personaje, no existe pacto previo sobre la distribución del papel de amo o esclavo; pero sí un erotismo ritualizado con el displacer como protagonista. Mezcla de resentimiento y deseo físico, la travesía amorosa de Gaia es una sucesión de paraísos ficticios en pos de un sentido trascendente que se esfuma una y otra vez, después de cada orgasmo. Comparto con Phillips (1998: 87) la idea de que la experiencia masoquista encierra también cierta forma de tristeza, a lo que añado la dolorosa conciencia de no poder detentar al ser amado, de ser sujetos inasibles al borde de lo efímero. El masoquismo revierte así la frustración en la intensidad del dolor, pudiendo ser, entonces, nada más que una forma de amor herido que se enmascara bajo el sufrimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, George (1997): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- BARTHES, Roland (1997): *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- CHAVIANO, Daína (1999): *Casa de juegos*, Barcelona, Planeta.
- DIO BLEICHMAR, Emilce (1998): *La sexualidad femenina*, Barcelona, Paidós.
- FOUCAULT, Michel, (1998): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund: (1995): “El problema económico del masoquismo” en *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*, Madrid, Alianza.

- JEAN, Raymond (2000): *Un retrato del marqués de Sade*, Barcelona, Gedisa.
- PHILLIPS, Annita (1998): *Una defensa del masoquismo*, Barcelona, Alba Editorial.
- RÉAGE, Pauline, seud., (1985): *Historia de O*, “La sonrisa vertical”, Barcelona, Ediciones 1984.
- SADE, Marqués de (2000): *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*, “La sonrisa vertical”, Barcelona, Tusquets.
- VADILLO, Alicia (2002): *Santería y Vodú; sexualidad y homoerotismo*, Madrid, Biblioteca Nueva.

NYMPHET Y PIEL DE MADRE. ALGUNAS NOTAS EN TORNO A LA NARRATIVA DE ROSA CHACEL

Beatriz Ferrús Antón
Universitat de València

“Yo tengo la culpa de haber nacido porque siento el principio de mi vida como voluntad” (Chacel, 1993: 23).

La autobiografía de infancia de Rosa Chacel titulada *Desde el amanecer* se presenta como acto absoluto de voluntad y de memoria, que excede la dimensión cronológica del fenómeno autobiográfico para apuntar a una temporalidad dislocada, donde el recuerdo sólo puede proceder de lo UNO: “Mis recuerdos datan de quince o veinte años antes. Alcanzan, además, algunos de ellos a otro continente y a otra latitud, no son recuerdos de hechos lejanos en mi, sino que yo misma era ya un hecho en ellos. En ellos, pues, consisto: vengo de su lejanía” (Chacel, 1993: 23). De ese “misticismo de la memoria”, que esta autobiografía activa, como núcleo generador de toda la narrativa chaceliana, es de lo que voy a hablarles aquí hoy. Para ello abordaré el análisis de la novela *Memorias de Leticia Valle*, y lo completaré con algunas referencias a la autobiografía de infancia de la autora.

1. Nymphet o Lolita al revés

“El día 10 de marzo cumpliré doce años. No sé por qué, hace ya varios días que no puedo pensar en otra cosa. ¿Qué me importa cumplir doce años o cincuenta? Creo que pienso en ello porque, si no, en ¿qué voy a pensar? En todo lo de antes no pienso; lo veo dentro de mí”. (Chacel, 1988: 23) Leticia Valle, una heroína pre-adolescente toma la palabra, para recordar “lo de antes”, una historia de amor y tragedia entre la niña y su maestro, que anticipa en cierta forma el modelo de Lolita, que pocos años después habría de presentar Nabokov: “Entre los límites de los nueve y los catorce años, surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados, dos o más veces mayores que ellas, que su verdadera naturaleza no es humana, sino nínfica (o sea demoníaca): propongo llamar “nínfulas” a estas criaturas escogidas” (Nabokov, 2001: 24)

Desde la belleza medusea a la mujer fatal, que filtrada por el prerrafaelitismo se metamorfosea en la mujer frágil, inocente, que acaba por ser una niña, ese es el camino que la iconografía femenina de fines del XIX y principios del XX recorre hasta llegar a *Lolita*. Asimismo, dentro del propio

modelo de la amada-niña es posible encontrar dos vertientes: la mujer no deformada, absolutamente inocente, pero también la decadente, la de precoz perversión. La pequeña prostituta y la niña virgen se superponen en ambiguas pinturas, en poemas y relatos.

Así, la figura de Leticia Valle bebe de estos modelos para desdecirlos, para darles la vuelta, pues Don Daniel no se enamora de ninguno de los rasgos de la infancia que asisten a su alumna, la propia familia de ésta la manda a la escuela para que “aprenda a ser niña” dicen, sino de una madurez intempestiva que es capaz de tocar la esencia de las cosas, de la clandestinidad de un mundo interior que no debería ser, por “de mujer” y “de niña”: “Tengo tal necesidad de pensar por cuenta propia, que cuando no puedo hacerlo, cuando tengo que conformarme con alguna opinión que no arranca de mí, la acojo con tanta indiferencia que parezco un ser sin sentimientos” (Chacel, 1988: 26), y es que para Leticia, también para Rosa, el conocimiento es sentimiento, sensación. De esto hablaré más tarde.

Pero lo que aquí interesa es el modo en el que se forma este particular modelo de *nymphet*, que seduce como mujer, pero que desea ser culturalmente un hombre, que articula una seducción que toma corporeidad desde el prisma de lo mental. *Memorias de Leticia Valle* es una novela de aprendizaje: sobre el “ser mujer” y sobre los imposibles vericuetos por los que circulan determinados saberes.

De esta manera, de quienes primero aprende Leticia es de las otras mujeres, que completan un espacio de presencia-ausencia materna de singular complejidad. Sin embargo, ella no toma a esas mujeres como modelo o referente, desgarrar cualquier alusión a un “deber ser mujer”, sino que bucea en ellas, hasta devolverles un sentido que ellas mismas persiguen, pero no encuentran, algo que las vuelve del revés, que las posee y las sublima, aunque solo Leticia lo sepa ver: “No, yo no observé nada: yo me transporté —pues si acaso poseo un don excepcional es ese únicamente—, me uní, me identifiqué con Luisa en aquel momento, recorrí su alma y sus cinco sentidos, como se recorre y se revisa una casa que no es querida.” (Chacel, 1988: 178). Y es desde ese transportarse de donde nace una férrea voluntad afirmativa, un sí, sí, como el de Molly Bloom, porque “NO, NO, NO. No me dominarían, no me deformarían los vaticinios con de, en por, sin sobre, tras la *mujer*. Para que yo me conmoviese era necesario que el caso tuviese un nombre. Yo podía llorar por Requeja o Julieta, por Majarra o Casilda, pero por la *mujer*” (Chacel, 1993: 338).

De este modo, la niña aprende de su maestra de Valladolid, tocada por cierto aire varonil de independencia, de su maestra de Simancas, que hace arte de lo doméstico, del cosmopolitismo y la savia nueva que representa Adriana, infinito de posibilidades por venir, o de la niña que ahoga a los perros en el río, y que representa el primer encuentro de Leticia con el mal. Pero, sobre todo, de Luisa, la esposa de Don Daniel, con quien entabla un juego de seducción similar al jugado con su esposo. Lo que habrá de despertar la rivalidad entre los cónyuges por poseer el afecto, pero, ante todo, el hambre de saber de la niña, “Quieres quitarme lo único que tengo” (Chacel, 1988: 183), dirá con la mirada

Luisa a Don Daniel, cuando éste descubra que ella también enseña a Leticia, que su esposa seduce a la niña con la música como él hace con la palabra. Música y palabra se convierten en dos lenguajes de seducción, en códigos eróticos cifrados, en suplencias peligrosas, tal y como las entiende Derrida.

Jacques Derrida, en uno de los capítulos *De la gramatología* (Derrida, 2000), dedicado al estudio del *Emilio* de Rousseau, indaga sobre la función de la suplencia. El concepto de suplemento, capital en su teoría, contiene dos significaciones que cohabitan de manera extraña, pero también necesaria. En primer lugar, el suplemento es aquello que se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud: el arte, la imagen, la representación o la convención, se originan como suplemento de la naturaleza. Pero el suplemento sólo se agrega para reemplazar, si representa o da una imagen es porque hay una falta, un vacío:

Cada una de las dos significaciones se cancela a su turno o se esfuma directamente frente a la otra. Pero su función común se reconoce en esto: se añada o se sustituya, el suplemento es exterior, está fuera de la posibilidad a que se sobreañade, es extraño a lo que para ser reemplazado por él debe ser distinto a él (Derrida, 2000: 185-186).

Desde aquí, para Rousseau, la negatividad del mal tiene siempre la forma de la suplencia, es exterior a la naturaleza, le sobreviene; pero lo hace porque se ha producido la falta de lo que nunca debería faltarse a sí mismo.

Así, la cultura debe suplir a una naturaleza deficiente, de una deficiencia que es un accidente y un desvío. La cultura aquí se llama hábito, y en ella encuentra Derrida la oportunidad de la humanidad, pero también el origen de su perversión, puesto que al margen de la breve vía que se apoya en la necesidad en lo actual, la suplementación bordea constantemente la vía de lo virtual, de lo imaginario.

Por eso la regla de oro de la educación debe ser la de la “buena suplencia”, que no haya nunca un exceso de deseo que supere al poder, que no se active nunca el suplemento peligroso que sólo se alimenta de lo imaginario. De esta manera, el educador debe suplir a la naturaleza, porque en el niño el sentido de lo útil está mezclado con el de lo superfluo, y amenaza con convertirse en dominante, debe evitar la perversión que se entiende siempre como la desviación del fin. Desde aquí, por ejemplo, para Rousseau la masturbación es una hábito de lo más perverso, puesto que si el muchacho se da placer a sí mismo, ¿para qué va a querer seguir el camino que ha de conducirlo a la edad adulta y al matrimonio?

Rene Scherer relee en la *Pedagogía pervertida* (Scherer, 1983) a Rousseau y Derrida para plantear un inquisitivo ensayo en torno a la relación entre sexualidad y pedagogía en diversos momentos de la historia de occidente, para poner la suplencia peligrosa del lado del pedagogo, buscando desvelar las trampas de su disciplina. En el seno de la pareja pedagógica —educador-educando— la sexualidad se convierte en lo innombrado, en lo innominable, en lo peligroso —de ahí, los deícticos vacíos con los que Leticia nombra lo que siente o lo que despierta en D. Daniel, “Eso”—. Por ello, la llamada educación

sexual nada puede decir del saber que causa el deseo, sólo se trata de una respuesta de la institución familiar a fenómenos que escapan de su control.

Saber sustituido por lo imaginario, desvío, perversión: convencer al niño de que es exclusivamente un niño —hombre en potencia— y a la niña de que es una niña —poseedora de la femineidad— y nada más que eso, es la primera perversión pedagógica.

A partir de aquí Scherer asocia provocativamente pedagogía y pederastía. En la relación pedagógica no hay dos sexualidades, al contrario de lo que cabría esperar: la del niño y la del adulto, que sirve de objeto y norma, sino una sola, no la del adulto, sino la sexualidad atrapada en una red de tensiones que, al margen del adulto, empiezan a proyectar al niño y a constituirlo. La exclusión de la sexualidad del discípulo es, al mismo tiempo, la del preceptor. Sólo en las funciones que éste ocupa, como espía y observador que debe saberlo todo, halla satisfacción y sacia su sexualidad vergonzante, deseo de la escopia. Así, puede decirse, que la primera relación pedagógica se inscribe sobre el deseo, es pederastía.

Desde aquí, resulta inevitable lanzar una pregunta: ¿se puede ser pedagogo sin ser pederasta?:

Afirmamos, como principio, que la relación pedagógica es esencialmente perversa, no porque esté acompañada por relaciones pederásticas entre maestro y alumnos, sino precisamente porque niega y excluye esas relaciones. Y al haber excluido la pederastía, para poder establecerse en la forma en que hoy la conocemos, la relación pedagógica no podría reinsertarla ahora más que en la forma que se ha convenido en llamar una perversión (Scherer, 1983: 182).

Perversión causada por la falta de suplemento peligroso, exceso de negatividad que es, a su vez, una forma de suplemento. De este modo, aunque ni Leticia, ni Don Daniel, ni Luisa nombran la red de deseo que los atrapa, el espacio de secreto, la lucidez de las esencias y las suplencias que los acompaña elude la perversión pedagógica y acepta la pederastía, aunque esta aceptación sea incompleta, pues se asienta sobre la falta de la palabra. Las palabras que Leticia descubre que faltan en el matrimonio son las mismas que podrían haber salvado el juego de seducción, haber evitado la tragedia al conjurar la reinscripción del deseo en el espacio de poder, representado por el padre de Leticia y por la institución-matrimonio: “Si yo fuera perversa y además tan necia que no tuviese luces para comprender que lo era, todo eso resultaría degradante para mí, pero sinceramente creo que no es eso lo que me pasa, creo que es otra cosa” (Chacel, 1988: 189), pues la falta de palabra se suple con un saber que supera lo nombrable. Lo que el padre busca condenar en Daniel y Leticia no es una relación erótica, sino un conocimiento que no debería existir, pues en tanto destructor de las relaciones de poder instituidas es el más peligroso de los suplementos, horada el poder en su mismo centro, desbarata la gramática. Para comprender su efecto se debe abundar en lo que al comienzo de esta comunicación denominaba “misticismo de la memoria”, o lo que es lo mismo: en la continuidad entre la piel de madre y el torso al trasluz de Don Daniel, en lo que de transgresor tiene la *chora* que Julia Kristeva defiende como saber y lenguaje de mujeres.

2. Piel de madre al trasluz

Si bien de una *mujer* no se puede decir lo que es, otra falta de la palabra que se rellena con una peligrosa suplencia institucional, no ocurre lo mismo con la madre, función principal del llamado “otro” sexo, que calma la angustia social y sacia al ser masculino, pero algo hay en esa concepción de *lo Maternal* que no tiene en cuenta lo que diría o querría la mujer. De modo que, cuando las mujeres toman hoy la palabra su desconfianza se refiere fundamentalmente a la concepción y a la maternidad. Leticia advierte haber oído hablar del amor de las madres, de su función y su dedicación, pero el lenguaje institucional y falocéntrico no la satisface, su saber sobre la madre pasa por la piel y por el sentido, metáfora de un no-lenguaje, semiótica que la comunicación lingüística no ha logrado ocultar, *chora*, lenguaje primigenio, similar al vágido del bebé:

La verdad es que nunca pude recordar cómo era mi madre, pero recuerdo que yo estaba con ella en la cama, debía ser en el verano, y yo me despertaba y sentía que la piel de mi cara estaba enteramente pegada a su brazo, y la palma de mi mano pegada a su pecho. Por muchos años que pasen no se me borrará este recuerdo, y puedo hundirme en él tan intensamente, sobre todo de un modo tan idéntico a cuando era realidad, que en vez de parecerme que cada vez lo miro más de lejos me parece que, al contrario, algún día pasaré más allá de él... era como si estuviese pegada a algo que, aunque era igual que yo misma, era inmenso, era algo sin fin, algo tan grande, que sabía que no podría nunca recordarlo entero, y entonces, aunque aquella sensación era deliciosa, sentía un deseo enorme de hacerla cambiar de sitio, de salir de ella, y me agarraba, tiraba de mi misma desde no sé dónde y me despegaba al fin. Recuerdo el ruido ligerísimo que hacía mi piel al despegarse de la de ella, como el rasgar de un papel de seda sumamente fino... Hablan del amor de las madres, de las cosas que hacen o dejan de hacer, y yo siempre digo en mi fondo: el amor era aquello... era como un agua, o como un cielo. ¡Se estaba tan bien allí! Y se quería salir para sentir mejor que se estaba (Chacel, 1988: 26-27).

Unión y separación en un todo, “como un agua, o como un cielo”, espacio de saber femenino que recuerda al lugar de intelección mística, a la *loquela* pero también a las marcas corporales que deja esa misma experiencia. No en vano, San Agustín, San Bernardo o el Maestro Eckhart sólo son capaces de entender la experiencia mística como “maternal”, no en vano tampoco Betty Friedam habló de la “mística de la femineidad”. De esta manera, Leticia recuerda el “ruido ligerísimo que hacía la piel al desplegarse de ella” y es que Kristeva nos dice:

¿Qué es amar para una mujer? Lo mismo que escribir. Risa. Imposible. Flash de un innombrable, tejidos de abstracciones que hay que desgarrar. Que un cuerpo se aventure finalmente fuera de su refugio, se arriesgue en sentidos so capa de palabras (Kristeva, 1991: 210).

Y es esa dimensión corporal, sensorial, anterior a la ley y al establecimiento de lo simbólico la que tanto para la escritura como para el amor trabaja la narrativa chaceliana. Por eso el encuentro con el cuerpo de Don Daniel se abisma en un espacio semejante de fusión y encuentro pre-simbólico, que carecería de perversión si no fuera por la suplencia peligrosa que sobre él instalan la instancia paterna, la institución-matrimonio y la gramática:

Al inclinarse apoyándose en el brazo del sillón, la camisa se le ahuecaba un poco y dejaba ver la parte lateral de su torso, no el pecho sino el costado, donde se le marcaban un poco las costillas, bajo una piel que parecía dorada, entre la blancura de la camisa.

Igual que años atrás, completamente igual que cuando me desataba en aquellos juegos de mi imaginación que no admitían barreras, igual me lancé a fantasear, a vivir en aquel clima, entre la luz de la zona aquella que me parecía a veces una gruta, a veces una selva. Era una región transparente por donde yo marchaba: dominaba su extensión, adivinaba lo que sería en ella el amanecer y el anochecer, lo que serían las estaciones (Chacel, 1988: 105).

En Chacel no hay escritura, ni saber ni memoria, que no se nutra del cuerpo y sus cadencias. El corpus se hace cuerpo y el recuerdo se teje sobre la sonoridad de las palabras, en su efecto táctil, en sus aromas, pero, sobre todo, en el don de ver, en la pulsión de mirar. La glosolalia sensorial que ella activa, como otra forma de la *chora*, no sólo es lenguaje o saber *de* o *sobre* mujeres, sino también de su deseo, de su erótica...: sea éste de su cuerpo, de otros cuerpos, o simplemente del Saber. Si algo enseña la tragedia a Leticia Valle es que ella, como mujer-sabia, se halla doblemente proscrita.

3. La casa de la memoria

Una memoria más allá del tiempo, de la cronología o de la vivencia, no obedece sólo a la condición de un ser especialmente dotado, que de manera análoga a la experiencia mística logra una fusión con lo UNO, sino que responde también a un particular modelo de herencia, aquel que se desliga de la Historia, para hablar de una historia: la de las mujeres, historia de separación y de silencio, de resistencia, lugar de lectura entre líneas:

Estamos muy lejos, como siempre estuvimos, con la diferencia de que ahora la distancia es una ventaja para mí: me aísla, es mi propiedad y no siento aquel deseo de explicaciones. Antes, cuando hablaba de mis cosas era como pidiendo que me defendiesen de ellas. Ahora, las peores ya no me dan miedo: me atrevo a repetir las aquí, las escribiré para que no se borren jamás en mi memoria. Y no por consolarme: necesito mirarme al espejo en ellas y verme rodeada de todas las cosas que he adorado, como si ellas me hubiesen hecho daño. Aquí ya no pueden quitármelas, ni ellas pueden irse; aquí serán como yo quiera, no pueden nada contra mí (Chacel, 1988: 24).

Desde aquí, la memoria en la narrativa de Rosa Chacel se convierte en el espejo en el que mirarse, en la imagen de quien ES sin explicaciones ni concesiones, en la inversión del espejito, espejito mágico, que sólo sabe responder sobre la belleza femenina, en el espacio donde se invierte la separación social, donde se rescribe como positiva para la mujer. La sabia *nymphet* que se abisma en la luz dorada que envuelve la piel de la madre reconoce la *chora* como medio de expresividad femenino y se convierte con ello en el más peligroso de los suplementos: el del saber del "otro" sexo, el saber tachado y negado que se fortalece en una lejanía más allá del tiempo: "había allí una luz que le hacía a uno comprender. Yo, desde allí, comprendía, no sé por qué la Historia" (Chacel, 1988: 30).

BIBLIOGRAFÍA

- CHACEL, Rosa (1988): *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- , (1983): *Desde el amanecer* en *Obra Completa*, vol. VIII, Palencia, Fundación Jorge Guillén.
- , (1993): *Barrio de maravillas*, Madrid, Castalia, 1993.
- DERRIDA, Jacques (2000): *De la Gramatología*, México, Siglo XXI.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2004): "Escribirse como mujer: autobiografía y género" en *Autobiografía en España un balance*, Madrid, Visor. pp. 433-443.
- (2005) "El aprendizaje de los hábitos perversos: sobre dos novelas de Boris Vian" en *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*, Caracas, EXCultura, vol. II, pp.289-294.
- FONCEA, Isabel (1999): *Rosa Chacel: memoria e imaginación de un tiempo enigmático*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- KRISTEVA, Julia (1991): *Historias de amor*, México, Siglo XXI.
- SCHERER, Rene (1983): *La pedagogía pervertida*, Barcelona, Laertes.

LA NOVELA HISTÓRICA DESDE LA ÓPTICA POSMODERNA: *EL SUEÑO DE VENECIA* DE PALOMA DÍAZ-MAS

Saúl Garnelo Merayo
Universidad de León

Bajo el término “posmodernismo” se engloba un conjunto de tendencias filosóficas elaboradas durante la segunda mitad del siglo XX y caracterizadas por su eclecticismo y heterogeneidad, si bien todas coinciden en una actitud crítica hacia el racionalismo y en la adopción de nuevas formas de expresión. Estas teorías ponen en tela de juicio valores y conceptos que hasta entonces habían tenido una aplicación universal: rechazan, por ejemplo, la ordenación sistemática y estable de la realidad en función de las clases dominantes, recuperando lo silenciado o lo prohibido —el arte popular, lo femenino, la cultura postcolonial...—; proclaman la muerte del sujeto, pues éste ya no se concibe como algo coherente, unificado y autónomo —Lyotard—; instauran una total libertad en el terreno del lenguaje fomentada por la imposibilidad de referir la realidad según los códigos lingüísticos —Wittgenstein, Derrida, etc—. En general, se implanta una corriente relativista que niega cualquier certeza absoluta¹.

Desde el punto de vista historiográfico, el posmodernismo se singulariza por una actitud de desconfianza hacia el pasado. Se cuestiona la transmisión fidedigna de los materiales históricos, instalándose la creencia de que el pasado no se puede conocer en su totalidad.

El discurso histórico pasa de tener una estructura unitaria a convertirse en un texto plural, abierto, dinámico, expuesto a una revisión constante, con lo que su carácter científico queda invalidado. La importancia ya no radica en los hechos, sino en factores como los distintos mecanismos mediante los cuales las sociedades y los individuos han forjado sus concepciones históricas. Estas motivaciones son de índole pragmática, tal y como apunta Fernández Prieto (1996: 214): “El interés por saber qué pasó se ha desplazado hacia el quién y el cómo lo contó, y hacia el quién y el cómo lo lee y lo interpreta”.

El historiador es consciente de que no existe una visión unívoca de los acontecimientos, por ello trata de inculcar al lector esta idea proporcionándole todos los pasos, materiales y reflexiones que le han permitido elaborar el

¹ En este panorama influyó la conocida teoría sobre “el fin de la Historia” propuesta por Francis Fukuyama (1990: 85-96) según la cual la democracia liberal constituiría el punto y final de la evolución ideológica de la humanidad.

discurso histórico: las limitaciones con las que se ha encontrado a la hora de consultar fuentes y documentos, las hipótesis que se ha planteado, etc.

En relación con el ámbito literario, Pulgarín (1995) sostiene que la llamada novela posmoderna rebate una serie de conceptos —autonomía, trascendencia, certeza, autoridad, unidad, universalización, etc—, al tiempo que reivindica sus contrarios —eclecticismo, discontinuidad, fragmentación, descentralización, negación de la utopía...—². Uniendo ambas direcciones, la historiográfica y la literaria, nos encontraremos con novelas históricas que niegan la unidad del texto y favorecen el hibridismo genérico, que plantean finales abiertos o que muestran interés por elementos marginales mediante la aplicación de técnicas narrativas como los monólogos interiores, el perspectivismo, la intertextualidad o la parodia, ya sobre personajes históricos, ya sobre el propio proceso de escritura³.

La novela histórica *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas⁴, publicada en 1992, nos ofrece diversas posibilidades de estudio desde los planteamientos posmodernos. Por un lado, es muy interesante el hibridismo genérico que configura su estructura. Díaz-Mas traza cinco periodos temporales narrados según el estilo literario propio de cada uno de ellos: así, el primer capítulo es una novela picaresca en primera persona cuya acción se sitúa en los últimos años del reinado de Felipe IV; le sigue una novela epistolar que transporta al lector a la antesala de la invasión francesa; en el siguiente capítulo, la época de Isabel II y la revolución del 68 son relatadas por un narrador omnisciente característico de la novela realista; el fragmento cuarto se asemeja a un libro de memorias que evoca la España de la posguerra. Por último, el momento actual

² Pulgarín (1995) ejemplifica hábilmente las propuestas posmodernas en cuatro novelas históricas de los últimos años: *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza, *Los perros del paraíso* de Abel Posse, *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez y *Urraca* de Lourdes Ortiz.

³ Frente a la función didáctica de la novela histórica en la época de Scott (acercar la Historia al gran público para forjar la conciencia nacional), en la actualidad asume una función comentadora pues propone una reflexión sobre la naturaleza del conocimiento histórico.

⁴ Paloma Díaz-Mas nació en Madrid en 1954. Es doctora en Filología Románica y licenciada en Periodismo. Fue profesora de Literatura hispánica y sefardí en la Universidad del País Vasco. Actualmente, trabaja en el Instituto de la Lengua Española del CSIC. Como narradora, ha publicado el libro de cuentos *Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas según antiguos documentos* (1973), la obra de teatro *La informante* (1983, Premio Ciudad de Toledo), la novela *El rapto del Santo Grial* (1984, finalista del I Premio Herralde), *Tras las huellas de Artorius* (1985, ganadora del Premio Cáceres), la colección de relatos *Nuestro Milenio* (1987, finalista del Premio Nacional de Narrativa), el libro de viajes *Una ciudad llamada Eugenio* (1992), la novela *La tierra fértil* (1999, Premio Euskadi y finalista del Premio de la Crítica). Ha colaborado en numerosos volúmenes colectivos de cuentos, entre ellos *Relatos eróticos* (1990), *Cuentos españoles contemporáneos* (1995) y *Madres e hijas* (1996). En 2005, ha publicado *Como un libro cerrado* donde narra su proceso de formación como escritora. Como ensayista, destacamos su libro *Los sefardíes: historia, lengua y cultura* (1986, finalista del Premio Nacional de Ensayo) y las ediciones críticas del *Romancero* (1994), los *Proverbios morales* (1998) y *La Celestina* (2000). *El sueño de Venecia* se alzó con el Premio Herralde de Novela en su décima edición convocado por la editorial Anagrama. El jurado estaba compuesto por Félix de Azúa, Salvador Clotas, Juan Cueto, Luis Goytisolo, Esther Tusquets y el editor Jorge Herralde.

se corresponde con un informe científico que presenta los rasgos propios de este tipo de textos⁵.

Por otro lado, la autora presta atención a colectivos tradicionalmente relegados al olvido, no sólo las mujeres a través del personaje de Gracia de Mendoza, sino también la problemática homosexual concretada en uno de los amos del pícaro Pablos de Corredera. En relación con este asunto, debemos resaltar la importancia del incesto en la novela y, en general, de las complejas relaciones familiares.

Sin restar valor a estas cuestiones, enfocaré el análisis de *El sueño de Venecia* desde otro rasgo posmoderno sumamente interesante: las dudas sobre la capacidad del hombre para reconstruir el pasado de un modo fehaciente. Para afrontar este tema es necesario, previamente, conocer el concepto de Historia que posee la escritora madrileña:

La Historia es una selección de recuerdos: sólo es histórico aquello de lo que hemos guardado memoria. Pero esa selección de recuerdos lleva aparejado, necesariamente, un cúmulo de olvidos. Y desde ese momento, historiar es inevitablemente tergiversar: se seleccionan unos hechos, unas figuras, unos procesos y se desechan otros igualmente reales y existentes, pero que por una u otra razón han caído en el olvido o se consideran irrelevantes. Si se diese una inversión de términos, si hubiésemos olvidado lo que recordamos y recordado lo que pasó al olvido, los sucesos históricos hubieran sido los mismos, pero nuestra visión de la Historia sería muy distinta. Por tanto, la subjetividad y el azar configuran en gran medida nuestra visión del pasado (Collard, 1997: 87).

En este sentido, Díaz-Mas plantea en su novela que la Historia es una reconstrucción del material seleccionado por la memoria, selección en la que influyen de un modo determinante los prejuicios y convencionalismos, así como la mera casualidad⁶.

Como ya avanzamos, la autora plasma esta tesis escogiendo diversas épocas en las que sitúa a seres procedentes de la intrahistoria en torno a un mismo barrio de Madrid. Los dos elementos que actúan como nexo de unión entre ellos son una casa-palacio que va pasando por sucesivas fases de

⁵ La mezcla genérica, junto con el componente intertextual y las influencias, ha sido analizada por Mazquiarán de Rodríguez (1995: 7-25). El primer capítulo presenta ecos evidentes del *Lazarillo de Tormes*, *El Buscón* y *La lozana andaluza*. El siguiente segmento parodia el estilo y el contenido de las *Cartas marruecas* de Cadalso; además, el personaje de Lord Aston-Howard esta tomado de uno de los artículos póstumos de Larra: "Carta de Fígaro a un viajero inglés". El tercer capítulo adopta el costumbrismo galdosiano y, en particular, algunas descripciones de *Misericordia*, el tema del hijo ilegítimo de *Fortunata y Jacinta* y los títulos de los capítulos de *Doña Perfecta*. El fragmento cuarto recuerda a la obra de Carmen Martín Gaité *El cuarto de atrás*, en la que la posguerra española es observada a través de una óptica infantil femenina.

⁶ Esta misma idea, si bien sometida a un tratamiento literario, es la que abre la novela a modo de epígrafe. Se trata de un texto de un supuesto autor barroco —Esteban Villegas— que relata la llegada al río de la Historia de una hermosa doncella ciega acompañada de un viejo. La doncella coge puñados de arena y el viejo comienza a cernirla con un cedazo "mas como el oro era menudo y la criba gruesa, íbasele el oro por el cedazo al río y tornaba a perderse en las aguas, mientras que él se quedaba sólo con los gruesos guijarros que entre la arena había, los cuales guardaba en su zurrón como cosa de mucha estima" (p. 11). El Desengaño desvela el significado de esa escena al espectador: la doncella es la Verdad, ciega y unida indisolublemente al Error — el viejo— y el cedazo es la Memoria que captura lo accesorio y deja escapar lo importante.

decadencia, desde el esplendor inicial hasta su desaparición, y un cuadro. Es precisamente este objeto, verdadero protagonista, sobre el que centraré mi atención. El cuadro se pinta al principio de la novela y en los capítulos posteriores el lector comprobará cómo cambia no sólo materialmente —se oscurece, es mutilado, repintado, escondido, descubierto, restaurado...— sino, y esto es lo más interesante, conceptualmente: es decir, los personajes lo interpretan de forma distinta según sus creencias e intereses.

El primer capítulo titulado “Carta mensajera” está narrado en primera persona por un joven pícaro. Pablos de Corredera que así se llama, nos cuenta sus idas y venidas con varios amos hasta que conoce a una prostituta que le dobla la edad, Gracia de Mendoza, con la que termina casándose. Para conmemorar esta unión, Zaide, un esclavo negro liberto de la cortesana, retrata a la pareja: Gracia, vestida con sus mejores galas, sentada en una silla, mira fijamente al pintor mientras que su marido se sitúa de pie tras ella y pone su mano sobre uno de los hombros de su mujer.

Junto a uno de sus amos, un pintor de frescos italiano, Pablos descubre la diferencia entre realidad y apariencia, y el sentido de la perspectiva. Ambos conceptos serán fundamentales en los otros segmentos de la novela ya que determinarán el significado atribuido al cuadro. Recordemos la lección que aprende el pícaro:

Quando ya fui más usado comencé a molerle los colores y mezclarle las tierras, con lo que aprendí de las apariencias del mundo, y cómo de cosas de tan poco fuste como son tierras, aceite, huevos y cal pueden salir los más ricos mantos de terciopelo, las sedas más brillantes, los rayos del sol o incluso la grandeza de Dios. Comenzó también a dejarme subir a los andamios y a veces a pintar las partes pequeñas y escondidas a las que apenas podía alcanzar un hombre, pero donde yo entraba por ser muy chico. Espantábame al comienzo de ver cómo las que se veían desde abajo figuras majestuosas de reyes santos, de doncellas mártires y de piadosos frailes no eran de cerca sino amasijos de borrones y mal trazadas líneas y cómo, en bajando de nuevo al suelo, tornábanse a convertir aquellas rayas informes en rostros delicados, aquellos nubarrones ásperos en sedas luminosas. Decíame mi amo: “Guarda, Paolillo, las apariencias del mundo; guarda cómo la belleza es borrón, la carne polvo de tierra disoluta, el bello gesto y las delicadas manos trazos sin forma, el blondo cabello polvo amarillo, la grana, tierra de labrar. De esta guisa es el mundo, que lo lontano sembla bello y grande es de cerca bruto y ruin”. Y yo, aunque no entendía, guardábame estas cosas en mi corazón: que hasta la Santísima Trinidad era toda borrones (pp. 17-18)⁷.

La siguiente sección está compuesta por dieciséis cartas escritas por un lord inglés que viaja por España apropiándose del patrimonio artístico que encuentra a su paso. Las misivas se fechan en el periodo inmediatamente anterior a la invasión francesa y tienen varios destinatarios: la mujer del lord, su amante, un marchante de arte y el dueño de una librería londinense.

La noción que tiene Lord Aston-Howard de la realidad española se ha forjado a partir de sus lecturas de los héroes del pasado; por eso, al no ver concretadas sus ideas previas, mantiene una constante actitud crítica: se queja del tiempo lluvioso, maldice la incomodidad de las ventas, censura la falta de

⁷ Los ejemplos citados pertenecen a *El sueño de Venecia* (1992).

refinamiento de la gente o el uso inadecuado de galicismos, etc. Los prejuicios culturales con los que juzga su entorno se extienden a la interpretación de un cuadro que descubre en casa de sus anfitriones: como en la sociedad de la época lo común era el matrimonio entre un hombre mayor y una chica joven y no lo contrario, cree que la pareja representada en el cuadro es una madre con su hijo. Esta intuición es confirmada por la propia familia que le acoge, para quienes el cuadro prueba el ilustre linaje de sus antepasados y su limpieza de sangre. Estamos ante una muestra, en palabras de Folkart (2004: 96) de “cómo los seres humanos crean y transforman la representación visual y textual para mostrar y contar la identidad que desean”.

Fascinado por la mujer del lienzo, Lord Aston-Howard trata de averiguar más datos sobre ella en la biblioteca familiar. El inglés, llevado nuevamente por sus prejuicios sobre el género femenino, atribuye la colección de libros al marido de Gracia de Mendoza. Así lo manifiesta en la carta que dirige a Mr. Henry Ivory, librero de Londres:

He seleccionado para Uds. algunas joyitas de lo que debió de ser biblioteca de un hombre docto de hace poco menos de ciento cincuenta años, en la que he tenido la oportunidad de hacer un despojo. Su primitivo dueño hubo de ser un noble español desconocido, esposo de la también noble dama doña Gracia de Mendoza; digo esto para que sepa que puedo responder de su autenticidad y antigüedad (p. 85).

La sorpresa del lord cuando descubre la identidad del poseedor de la biblioteca no es equiparable a la que le produce el rechazo de Pepita, la hija de los Mendoza. Lord Aston-Howard creía que su reclusión en un convento y la esmerada educación allí recibida la convertirían en una conquista fácil, pero se encuentra con una muchacha seductora que pone sus ojos en su criado James.

El tercer capítulo titulado “El indio” nos traslada a mediados del siglo XIX. Don Federico Zapata y su mujer, dueños de una fábrica de chocolate, traban amistad con don José ‘el inglés’ y con su hijo Alvarito. Las distintas versiones sobre el apodo de don José subrayan de nuevo la importancia del perspectivismo en la novela:

El por qué a este señor se le conocía en el barrio con el curioso sobrenombre de el Inglés era todo un enigma: unos decían que por su porte señorial y su fisonomía de piel clara y cabellos rubios, que ya empezaban a encanecer, y por sus ojos entre azules y grises, rasgos todos ellos que lo hacían asemejarse a un hijo de Albión. Otros habían puesto en circulación historias a cual más fantástica y curiosa: había quienes aseguraban que don José vivió de niño en Inglaterra, y que de tal circunstancia biográfica derivaba su apodo; otros, más atrevidos, aseguraban que el caballero era hijo sacrílego de una monja exclaustrada y un soldado inglés, que la había deshonrado no del todo contra el gusto de ella en los agitados años de la francesada. Pero éstas eran sin duda historias mentirosas sin ninguna base de verdad (pp. 118-119).

El autor omnisciente desmiente esta última versión, pero el lector sabe que es la correcta ya que deduce que don José es el hijo ilegítimo de James, el criado de Lord Aston-Howard, y de Pepita.

Tras la muerte repentina de su padre, Alvarito emigra a Cuba. Años después, a su regreso, conoce a Isabelita, hija en realidad de una criada, pero que los Zapata han hecho pasar como suya. Se concierta su boda y durante los preparativos lo único que intranquiliza a la muchacha es el empeño de su futuro

marido en adornar el lecho con un misterioso retrato. Ante el empecinamiento de su prometida, Álvaro le cuenta la historia del cuadro: representa a una señora y es la única herencia de su familia, de ahí que lo tuviese que cortar para poder llevárselo a Cuba. Este hecho explica la presencia sorprendente de una mano que se posa sobre el hombro de la dama y que Isabel consideraba como “un signo de mal agüero” (p. 142). En cambio, Álvaro está convencido de que el miembro corresponde a un niño de la misma edad que tenía él cuando emigró a Cuba.

Pasan los meses y, justo antes de conocer que su mujer espera un hijo suyo, Álvaro se suicida al enterarse de que Isabel es, en realidad, su hija, fruto de una relación adolescente con una criada antes de su viaje a La Habana. El juego de las apariencias surge nuevamente cuando la familia, temerosa de la condena de la Iglesia, trata de ocultar este suceso y hacen creer que a Álvaro lo ha asesinado un grupo de insurgentes en medio de las algaradas contra Isabel II. Se cumplen así los malos presagios que Isabelita asociaba al recuerdo de la mano mutilada pero, paradójicamente, el cuadro será lo único que no venda cuando tenga que saldar las deudas contraídas por su marido.

El siguiente capítulo de la novela contiene los recuerdos de infancia de una niña durante la posguerra española. La protagonista vive este período rodeada de los referentes culturales de la época, como la canción del Cola-Cao, y de su héroe favorito, el Capitán Trueno, de quien está enamorada.

Una tarde de tormenta, la niña descubre que en el envés del tablero de una mesita auxiliar arrinconada en el trastero había unos ojos humanos “que miraban con fuerza y decisión, que no quitaban la vista de encima por mucho que uno quisiese mirar para otro lado” (p. 177). Aterrorizada, le cuenta el hallazgo a sus padres, pero éstos no la creen⁸. El único que no duda de su palabra es el Capitán Trueno quien la acompaña para hacer frente a lo que ella había denominado “los Ojos Malos”. Tras sortear un laberinto de estalactitas (pasillo) y descabezar a los cuatro dragones que guardaban la entrada, llegan a la Habitación Grande (trastero), aunque tienen que salir huyendo bajo una lluvia de cucarachas. Días después, la niña decide volver al trastero. Abandonada en el último momento por el Capitán Trueno, la visión que percibe es muy distinta:

Los Ojos Malos no estaban allí. En su lugar estaba la Virgen María, vestida de azul de la Purísima algo sucio —el traje bordado de perlas o de estrellas parecía brillar en

⁸ Según ha confesado la autora (Ferrán, 1997: 332-333), este pasaje tiene un sorprendente trasfondo autobiográfico: “Lo curioso es que aquello del cuadro en mi novela es una anécdota real, y además bastante divertida. Cuando yo era pequeña, mis padres tenían por el salón una mesa bastante fea. Yo me tumbaba en el suelo, miraba la parte de abajo de la mesa y veía unos ojos que me miraban y que me daban un auténtico pánico. Le decía a mi madre que allí había unos ojos, y mi madre me decía lo mismo que le dice la madre a la niña en la novela: «no, no, eso serán los nudos de la madera». En efecto, era una cara, ¡y era la cara de Franco! Luego me enteré, años después, de que mi abuelo había tenido un bar. Cuando acabó la guerra obligaron en todos los establecimientos públicos a poner un gran retrato de Franco, de madera. Luego, cuando se quitó la obligación de tener ese retrato, un empleado del bar con la madera de aquel retrato hizo una mesa. Así que los ojos malos aquellos que aparecen eran en realidad del retrato de Franco”.

la oscuridad—, nimbada de tinieblas que apenas permitían distinguir el halo de santidad sobre el cabello rubio; un Niño Jesús rígido y chapetón como un muñeco de china se sentaba sobre sus piernas como sobre un trono y una paloma blanca se le posaba en el hombro. Los ojos de la Virgen eran azules y dulcísimos, transparentes como el agua del mar, mirando desde el envés del tablero las patas de la mesa, las baldosas del suelo, la alfombra vieja de la abuela, por los siglos de los siglos, amén (p. 204).

La desaparición de los Ojos Malos es una primera muestra de madurez y de superación de los miedos infantiles. Ahora bien, Díaz-Mas subraya el papel fundamental que tienen la infancia y la imaginación para captar la realidad. La niña ha proyectado sobre el cuadro su mundo de fantasía alimentado con tebeos y, paradójicamente, sus ensoñaciones la han aproximado más a la figura original del retrato: los ojos humanos de Gracia de Mendoza.

La novela finaliza con el capítulo titulado “Memoria”. Se trata de un estudio histórico del cuadro realizado por un restaurador en el que comprobamos cómo los procedimientos y la metodología científica son incapaces de descubrir el origen del lienzo y la identidad de sus protagonistas.

La niña del anterior capítulo, ahora adulta, entrega la tela a un investigador para que la analice. Éste llega a varias conclusiones: originalmente, fue pintada sobre un bastidor; en el momento de su hallazgo estaba encolada de forma deficiente sobre una tabla de madera y había sido atacada por un insecto tropical autóctono del Caribe e inexistente en la Península. Las pruebas radiográficas revelan que fue repintada a finales del XIX por un pintor inexperto que realizó los siguientes añadidos: se superpone un niño Jesús sobre la falda de la dama; una aureola dorada convierte a ésta en la Virgen María; por último, una paloma trata de ocultar una mano. La actual propietaria aporta al informe la causa que explica que la versión religiosa del cuadro se encontrase oculta bajo el tablero de una mesa de caoba: al parecer, tras el estallido de la guerra civil, su abuela había escondido varios objetos religiosos en su casa procedentes del convento de las benedictinas de San Plácido. La ocultación del cuadro responde, una vez más, a los intentos por guardar las apariencias.

El estudio también desvela que la pintura fue cortada y que el original presentaba una figura situada de pie tras la dama. El restaurador prosigue con su informe, pero comete un primer error: da por sentado que la misteriosa mano oculta tras la paloma pertenece a una mujer debido a “su tamaño y color” (p. 209). A continuación, estudia los colores originales y la mezcla de pigmentos a partir de los cuales atribuye el cuadro a la escuela sevillana y data su elaboración en los últimos años del reinado de Felipe IV.

Sin embargo, otro error, este provocado por la soberbia de creer haber descubierto una obra perdida, le lleva a sostener que dos trazos en forma de ángulo conservados en el borde de la tela son restos de una zeta mayúscula. Tras un repaso a los catálogos de los lienzos de la escuela sevillana, identifica el retrato con uno extraviado del pintor Bartolomé Zabala. Para apoyar este argumento, el restaurador recuerda sus conocidos trabajos como retratista, así como la amistad que le unió a Velázquez y su formación común en el taller de Pacheco. Según esta teoría, el cuadro sería en su origen un retrato de las dos hijas del matrimonio Alfarache-Osorio: doña Rufina y doña Ana.

El investigador rastrea los antecedentes de esta familia y averigua que son descendientes de judíos. Además, apoyándose en la correspondencia de don Francisco Beltrán de Argote con el poeta sevillano Esteban Villegas, encuentra una explicación a la mutilación del cuadro: el propio padre recortó la figura de una de sus hijas, Ana de Alfarache, porque ésta había deshonrado a la familia al quedar encinta de un conde casado.

El autor del informe pictórico rechaza la tesis del historiador Raimund Volk, quien identifica a Ana de Alfarache con Gracia de Mendoza. Según Volk, Ana de Alfarache se asentó en la corte y ejerció como prostituta utilizando el nombre de su bisabuela que había sido condenada por la Inquisición un siglo antes. Al desdeñar esta teoría, el restaurador incurre en un nuevo fallo, guiado ahora por el convencionalismo social de la época que vinculaba mujer y sumisión:

Aún suponiendo que la hija de don Baltasar de Alfarache tuviese noticia de la existencia y del verdadero nombre de su bisabuela, hubiera sido una muestra de cinismo impensable —según eran los tiempos que corrían— que adoptase precisamente ese nombre marcado para establecerse en la Corte y ejercer el viejo oficio (p. 221).

Pese a que está realizado siguiendo una metodología científica, apoyado en obras históricas y defendido con argumentaciones sólidas, el informe es falso. El lector, quien conoce el origen del cuadro y las peripecias de los distintos personajes, sabe que la tesis de Volk es la correcta: Ana de Alfarache es Gracia de Mendoza quien, crueldades del destino, se ha casado sin saberlo con su hijo bastardo: Pablos de Corredera. En este sentido, el lector ha sustituido al investigador como garante de la verdad histórica.

En *El sueño de Venecia*, Díaz-Mas advierte al historiador de los peligros con los que se puede encontrar; no se trata de una visión pesimista sobre la imposibilidad de historiar, solamente da cuenta de los obstáculos, en forma de prejuicios, azares o vanidades que, en ocasiones, de forma inevitable, impiden llegar a la verdad. Y es que Díaz-Mas se reconoce en el investigador; la novela es un correlato de las experiencias personales de la autora, de “las dudas y perplejidades de una persona que se dedica a la historia y que siempre tiene la duda o la inseguridad de hasta qué punto está reconstruyendo veraz y certeramente la historia cuando lo intenta o simplemente se está equivocando” (Cornejo-Parriego, 1997-98: 483).

En definitiva, Paloma Díaz-Mas conjuga la reflexión sugerente con el tono ameno en una interesante novela que arroja un halo de luz sobre el complejo mundo de la Posmodernidad.

BIBLIOGRAFÍA

CORNEJO-PARRIEGO, Rosalía (1997-98): “Entrevista con Paloma Díaz-Mas”, en *Letras Peninsulares*, 10, pp. 479-489.

DÍAZ-MAS, Paloma (1992): *El sueño de Venecia*, Barcelona, Anagrama.

- , (1997): "Memoria y olvido en mi narrativa", en *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, ed. P. Collard et alii, Ginebra, Droz, pp. 87-97.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1996): "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea", en *La novela histórica a finales del siglo XX*, ed. J. Romera et alii, Madrid, Visor, pp. 213-221.
- FERRÁN, Ofelia (1997): "La escritura y la historia. Entrevista con Paloma Díaz-Mas", en *Anales de la Literatura española contemporánea*, 22, pp. 327-345.
- FOLKART, Jessica A. (2004): "El arte apropiado: La reproducción de la identidad en *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas", en *Symposium. A quarterly journal in modern literatures*, 58, II, pp. 93-107.
- FUKUYAMA, Francis (1990): "¿El fin de la Historia?", en *Claves de razón práctica*, 1, pp. 85-96.
- MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ, Mercedes (1995): "Parody and the Truth of History in Paloma Díaz-Mas' *El sueño de Venecia*", en *Letras Peninsulares*, 8, pp. 7-25.
- PULGARÍN, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa posmodernista*, Madrid, Fundamentos.

(DE)CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA-(DES)ARTICULACIÓN LINGÜÍSTICA: ENTRE LA RESISTENCIA Y EL LÍMITE

Sarah Martín
Universitat de València

La modernidad comienza con la búsqueda de una
literatura imposible (Barthes, 1997).

La cita pertenece a un libro de 1972, *El grado cero de la escritura* (Barthes, 1997). En 1980, Barthes escribirá *La cámara lúcida*, un libro de reflexiones sobre la fotografía en el que, desde las primeras frases, acepta cierto carácter tautológico de la imagen fotográfica —“una pipa es una pipa”, invirtiendo el lema del cuadro de Magritte— y advierte: “une photo est toujours invisible: ce n’est pas elle qu’on voit”¹ (Barthes, 1998: 18).

Qué vemos al mirar. Me gustaría exponer aquí el análisis de una serie de poéticas contemporáneas que de alguna manera se resisten a pertenecer a un discurso hegemónico o canónico determinado. Mi comienzo es éste. Tiene que ver con la forma de empezar barthiana —por el principio— y tal vez con una lectura de Althusser o de Foucault que apunta, por una parte, a una respuesta, por otra parte, a una respuesta vigilada.

Si vemos con una mirada direccionada. Antes del análisis acerca de la poesía de Alejandra Pizarnik, necesitaría introducir otros textos que ayudarán tal vez a estructurar una línea directriz en lo que se quiere una reflexión sobre la construcción identitaria en el texto o lo que es lo mismo, cómo una subjetividad en constante proceso atraviesa un cuerpo pre-escrito por la experiencia².

Si la escoptofilia deriva en voyeurismo, esto implica quedarse mirando algo, conscientes de contemplar una escena ajena. Sólo puedo mirar al otro —que me remite al Otro— desde el momento en que el espejo me devolvió una

¹ “Una fotografía es siempre invisible: no es la fotografía lo que vemos” (La traducción es nuestra).

² El porvenir de la revuelta, de Julia Kristeva (2000), propone una revisión del concepto de texto que pasa por la noción de experiencia y ésta apunta directamente a la aparición en el discurso del otro; esto en varios sentidos, el yo que es otro en la recuperación de la experiencia —re-vivencia— y por otra parte el propio autor, un yo siempre traductor, siempre extranjero, siempre otro.

imagen completa y separada³.

1. “Abertura”. Ron Athey

París, 21 de agosto de 1999. Ron Athey ejecuta su “performance” titulada “El ano solar”, en el forum de Images. [...] Vemos primero un vídeo, la película de una escena donde se realiza un tatuaje alrededor de su culo. Él está a cuatro patas, el ojo del culo abierto hacia la cámara. Una mano, enguantada y limpia, dibuja y graba cuidadosamente un sol negro alrededor de su ano, con ayuda de una máquina de tatuar. Después, los ojos del público se vuelven hacia el escenario donde Ron Athey se dispone a subir a su trono. Está desnudo. Una tortuga-genital muy precisa que consiste en inyectar un líquido no tóxico (una solución salina) ha deformado su pene y sus testículos. Sus genitales, que sobresalen y se balancean entre sus piernas, se parecen más bien a una especie de útero externo que a un sexo masculino. Su pene está hinchado sin estar en erección. Está lleno pero sin esperma. En lugar de eyacular, ha recibido la eyaculación técnica y calculada de la jeringuilla. [...] A cuatro patas, la reina entrega su ano a su pueblo (Preciado, 2002: 44).

Ron Athey se sienta en una especie de camilla ginecológica, sin duda para permitir la mirada directa, y no sólo para permitirla, también para enfocarla. Le podrían haber servido un potro u otros aparatos no derivados de un determinado higienismo. Pero escoge aquellos legitimados por los discursos del orden, y ninguno mejor que el científico y el médico; discursos que indiscutiblemente no recogen prácticas como la de Ron Athey.

Desde una camilla limpia se dispara lo sucio. El ritual tiene como prólogo el vídeo proyectado donde un hombre se tatúa el ano —apertura— con su misma forma, un sol —un ritual desde el principio, definido a través de cada elemento—. Mierda y guantes blancos, impolutos, jeringuillas con líquidos limpios y limpiadores; unas herramientas que se utilizan normalmente en consultas privadas se exteriorizan: sacar afuera y espectacularizar.

Se produce entonces un fenómeno de descontextualización y de extrapolación de lo socialmente permitido en una manifestación artística regida siempre por la interpelación y la mirada: un artista se dirige a un público. El público se convierte en voyeur. El artista le enseña. Pone un vídeo. Ante la proyección, todos son —somos— voyeurs. El artista va a proyectar ahora en directo, sin pantallas, sin cuarta pared. Conoce a Pierre Molinier —“imita” una de sus propuestas—. Ron Athey no va a proponer un proceso de elaboración final del producto. El espectáculo de Athey sólo ha sido elaborado desde un principio a nivel teórico para ponerlo en marcha después, con todos los riesgos. Así, el efecto parece menos controlado y asegura tal vez una respuesta inmediata del público: qué es esto.

³ Puede verse al respecto Lacan (1966). Nótese que Lacan advierte desde el primer párrafo que esta teoría se opone a toda la filosofía derivada del “cogito” cartesiano. Éste es un texto clave de Lacan, explica el “imagos” y cómo a partir de los seis meses, el niño toma conciencia de su cuerpo separado —del de su madre, del del resto de cuerpos—. De aquí, el otro y el Otro y la adquisición del lenguaje —la entrada en lo simbólico— que le va a permitir relacionarse, devenir un sujeto social ya a cambio de perder ser. Véase Leader y Groves (1995) y Miller (1991).

“Qué es esto”, el artículo neutro no está preguntando tanto por la práctica como, en última instancia, por el tipo de sujeto; un artículo neutro. Molinier o Athey no apuntan exclusivamente a la androginia sino también a un cuerpo fetichizado al punto de romper las barreras del sexo para poner de relieve los contornos del género y su construcción tecnológica⁴. Se utilizan además artefactos, dildos o consoladores. Se rompe así con la idea de lo orgánico asociada a “lo natural” porque se mezcla, porque

La determinación tecnológica es sólo un espacio ideológico abierto para los replanteamientos de las máquinas y de los organismos como textos codificados, a través de los cuales nos adentramos en el juego de escribir y de leer el mundo (Haraway, 1991: 258)⁵.

Judith Butler anota en el prefacio a su libro *El género en disputa (El feminismo y la subversión de la identidad)* que “la práctica sexual tiene el poder de desestabilizar el género”⁶ (Butler, 2001: 12). Ron Athey muestra un cuerpo, si no abierto, que se abre, jugando con las penetraciones y las masturbaciones, dejándolas suspendidas, inacabadas, sin ser un cuerpo histórico que simplemente pone el escenario. Y más allá, transforma su pene en una vagina que recibe semen ajeno, sus genitales transformados en una especie de útero externo. Entonces vemos un cuerpo doble, abierto⁷. Mirar un cuerpo.

La visión de lo orgánico como lo esencial y como lo real tiene o un espacio hueco o una invisibilidad, o una puerta que no abre sino el abismo. El cuerpo, su orgasmo, su muerte, esconde un lugar, una sensación y hasta un tiempo que escapa a los parámetros de los que nos servimos para traducir, para explicar. Con su abertura, el cuerpo —el espectáculo— de Ron Athey intenta desvelar quizás —si bien no explicar o traducir— ese espacio en principio incomunicable. Con su abertura, el espectáculo —el cuerpo— de Ron Athey sostiene la ilusión en la mirada del público; la ilusión de mirar un cuerpo, esto es, de mirar lo que esconde —lo que no significa y sólo entonces significa— un cuerpo, de rozar, de alguna forma y a través de la mirada, lo real. Pero es el “occhio que uccide” que describe Colaizzi en relación a Pierre Molinier: una foto es una foto y la pipa de Magritte no era una pipa, era el cuadro de una pipa. El cuerpo de Ron Athey es parte de un espectáculo y ese espectáculo, parte de una representación:

Es en la representación, y en nuestra dependencia de ella, que encontramos el verdadero “occhio que uccide”; pero este ojo es, a la vez —como el trabajo y la “chambre claire” de Molinier demuestran— nuestra única posibilidad y modalidad de

⁴ Véase al respecto De Lauretis (2000). En este caso concreto, hablamos de género puesto que hablamos de una representación —no solamente referente— como dice de Lauretis, pero sobre todo de “la representación de una relación”.

⁵ En su *Manifiesto para Cyborgs* se propone “la tradición utópica de imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y, quizás, sin fin” (Haraway, 1995: 254-255).

⁶ Butler especifica que esta idea surge de la lectura de Gayle Rubin: *The traffic in Women*: “El sexo es sexo, pero lo que califica como sexo también es determinado y obtenido culturalmente. También toda sociedad tiene un sistema, de sexo-género —un conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humanas es conformada por la intervención humana y social y satisfecha en una forma convencional, por extrañas que sean algunas de las convenciones” (Butler, 2001: 12).

⁷ En la noción desarrollada por Bajtin (1989).

existencia, porque [...] la castración no es un hecho real que pueda ser reducido a pura biología, a una parte de la anatomía, o ser representado plenamente por ella, sino un hecho simbólico que [...] no reside “ni en el otro ni en el otro sexo” (Kristeva), sino en el lenguaje y en el discurso donde es continuamente articulada y reproducida. La castración verdadera es nuestra dependencia del lenguaje (Colaizzi, 1999: 74-75).

Creo que las actuaciones de Pierre Molinier y Ron Athey están sujetas por esta premisa. Es más, creo que Pierre Molinier y Ron Athey actúan desde y por esta premisa, en lo que ciertamente es un enfrentamiento con el orden establecido. Porque como “sujetos”, automáticamente, Pierre Molinier y Ron Athey se insertan en un orden, una ley y un lenguaje socialmente establecido. El contenido de sus manifestaciones, de sus espectáculos, supone una ruptura explícita con respecto a ese orden, a esa ley, incluso a ese lenguaje. No escapan sin embargo de la representación y, si lo hacen, tan sólo es porque también este concepto —sujeto a la mimesis, a la copia, al doble— se ha desmoronado⁸.

Quizás la espectacularización, la materialidad, la abertura propuesta por Ron Athey pueda ser leída como el intento de superar los “límites” del lenguaje y por ende, del mundo y todo el sistema social imperante. Ese intento de superar las barreras del lenguaje con esa mostración “directa” de lo físico es la consecuencia, a mi juicio, de otro intento más inmediato: el de extender el yo en una experimentación simultánea, activa, viva; extender el yo a otro, a través de la creación de otro cuerpo, de un cuerpo otro. El lenguaje se deconstruye, pero no olvidemos que tiene, si no detrás, debajo, a un sujeto fracturado. Y deseante —si hay un sujeto deseante es el sujeto moderno—. De un imposible, como dice Barthes —aunque ya lo decía Cervantes—; o posible, pero con sus márgenes, con esa barra móvil que nos enseña el discurso crítico feminista, con un sujeto que se escribe para escribir que no puede escribirse fuera de la escritura o que la escritura ya estaba escrita en el silencio, o que

nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento [...]
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe
no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

⁸ Véase Foucault (1999).

en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible [...]
mi persona está herida
mi primera persona del singular [...]
os deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hiciste del don del sexo?
oh mis muertos [...]
hablo
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso [...]
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo ("En esta noche, en este mundo", Pizarnik,
2001: 398-400).

2. "Nudo". Alejandra Pizarnik

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra ("Sólo un nombre").

La célebre pirámide que nos sirve de epígrafe está escrita en 1956. Pizarnik cierra *La última inocencia* con este poema. Ya no hay inocencia en este último signo: surge lo real o aparece la imposibilidad de lo real. Alejandra Pizarnik escribe "En esta noche, en este mundo" en 1971. El poema cierra *Los pequeños cantos*, una serie de poemas que no pertenece a ningún poemario concreto, publicada póstumamente. Lo mismo sucede con la serie que retoma el título del emblemático poema —aunque sin incluirlo—, *En esta noche en este mundo*. Bajo el mismo título, se lee entonces:

Ha perdido la sombra,
no los deseos de ser, de perder.
Está sola con sus imágenes.
Vestida de rojo, no mira.
¿Quién ha llegado a este lugar
al que siempre nadie llega?
El señor de las muertes de rojo.
El enmascarado por su cara sin rostro.
El que llegó en su busca la lleva sin él.

Vestida de negro, ella mira.
La que no supo morir de amor y por eso nada aprendió.
Ella está triste porque no está. (Pizarnik, 2001: 371)

Los dos poemas con y desde el mismo título marcan las dos pautas que vamos a seguir en el análisis. Por una parte, la problemática del decir en la prisión del lenguaje, de las palabras y las cosas. Por otra parte, la construcción de imágenes, de representaciones y auto-representaciones por parte del sujeto fracturado y a menudo desdoblado en otros. El génesis es la célebre pirámide que abre este apartado.

“Debajo” del nombre dos veces repetido, otra vez el mismo nombre; el nombre propio, el nombre del sujeto. “Debajo estoy yo”: ella (yo) no es ese nombre ni ningún otro. De forma tan sencilla como abrupta, ese “estar debajo” de las palabras pone de relieve que las palabras no son las cosas y que, entonces, existe un más allá del nombrar en las cosas. La repetición de Alejandra pone en escena la voz, la apelación, la interpelación. Otro llama. Una (misma) /se/ (otro) llama. La lectura puede entonces situarse al límite de lo dialógico⁹.

De hecho, creo que, para Pizarnik, el poema va a convertirse en ese “diálogo desesperado” del que hablaba Paul Celan, esto es, en configuración o dibujo de la identidad al tiempo que en aparición o advenimiento de la alteridad¹⁰. En cuanto a lo formal, el desarrollo de la poética pizarnikiana va consecuentemente desde el sincretismo que permite la condensación conceptual al despliegue de la imagen en la prosa poética (en *Extracción de la piedra de locura*) o a lo que considero justamente la culminación del diálogo —esto es, su extenuación— y de la búsqueda lingüística e identitaria, es decir, su legado teatral (*Los perturbados entre lilas*)¹¹. En ese “diálogo (posiblemente cada vez más) desesperado”, como también advierte Celan, “el poema muestra, es imposible no reconocerlo, una gran tendencia a enmudecer” (Celan, 2004: 506).

“te alejas de los nombres / que hilan el silencio de las cosas” (Pizarnik, 2001: 130). En la poética inicial de Alejandra Pizarnik, las palabras devienen hilo. Los nombres cosen. Suponen una juntura, un instrumento de unión. Mediante ese hilado de los nombres se configura un espacio discursivo —un lugar— a través del cual se crean formas, direcciones, sentidos —se van a enredar, formando nudos—. Sólo que el lugar, en Alejandra Pizarnik, ha sido vaciado. Creo que el recurso para conseguir sistemáticamente este efecto bascula entre la repetición y la negación implícita¹².

De alguna manera, la palabra o el nombre como costura es ya la evidenciación de un corte —tejer-hilar es unir-sacar hilos y coser trozos—. Más allá, el poema apunta —con la negación implícita— al vaciamiento, a través de

⁹ La corteza del nombre —el significante relacionado al concepto, el significado— alude a la dimensión social del lenguaje y en realidad, el caso de Pizarnik dispara al extremo el aprendizaje porque pasa por un doble proceso nominador: *La última inocencia* es de hecho el primer poemario que firma como Alejandra Pizarnik, esto es, como Alejandra. Por otra parte, no nos vamos a detener en qué significa nombrar —además de interminable, es una de las preguntas que late “debajo” de este texto—, únicamente pensemos que las palabras que nos van a identificar, con las que nos giraremos si alguien las pronuncia, con las que nos quedamos también anclados en un tiempo y en un espacio, esas palabras, las eligen otros y ya están, la mayor de las veces, inventadas. Puestas en y sobre nosotros.

¹⁰ “El poema se convierte —¡bajo qué condiciones!— en poema de quien todavía percibe, que está atento a lo que aparece, que pregunta y a habla a lo que aparece. Se hace diálogo; a menudo es un diálogo desesperado” (Celan, 2004: 507).

¹¹ Puede verse en Pizarnik (2002: 165-194).

¹² Cuando hablo de negación implícita, me refiero a esos sustantivos que desde su significado denotan una ausencia, evidenciando, claro, la existencia una presencia.

la lejanía y el silencio. Lo relevante entonces no es sólo el descubrimiento de la costura, explícita y perceptible, sino el hilado de silencio y no de voz.

Tu voz
 en este no poder salirse de las cosas
 de mi mirada
 ellas me desposeen
 hacen de mí un barco sobre un río de piedras
 si no es tu voz
 lluvia sola en mi silencio de fiebres
 tú me desatas los ojos
 y por favor
 que me hables siempre (Pizarnik, 2001: 162)

La voz, esto es, la música, como la luz —a menudo ligada a la infancia— y el silencio (las tres instancias que limitan con el lenguaje, según Steiner, 2003: 56 y ss.), convoca el signo, la mirada, la posibilidad de acercarse a las cosas y a lo real que va a consolidarse como irrepresentable en el primer “En esta noche, en este mundo”. Tal vez podemos afirmar que hasta ese poema fechado en 1971, la poética pizarnikiana es una búsqueda ontológico-poética —es decir, algo más que desdoblamiento y metatextualidad— y que esa búsqueda ontológico-poética dispara reiteradamente los elementos constitutivos —o los “símbolos”— del universo nocturno y complejo que habita sus poemas.

Sin embargo, “En esta noche, en este mundo” se presenta como la aceptación de la invalidez de la representación, como el hiato insalvable entre las palabras y las cosas, como la herida de la primera persona gramatical que se sabe un espacio vacío, un turno, y ya no un sujeto. El segundo poema encabezado con el mismo título (“En esta noche, en este mundo”) suma un “perder ser” a través de la dictadura del lenguaje. Significa sumar la distinción entre ser y existir, y entre el silencio y la palabra, entre pertenecer al mundo y el precio que hay que pagar por ello. Por eso, creo que esta poética se sitúa al límite de un lenguaje —que desarticula compulsivamente— pero sobre todo resiste a ese discurso hegemónico que parece dejar al sujeto a salvo. La existencia —pertenecer al lenguaje, tomar la palabra, decir “yo”— implica pues llenar el espacio, a través de imágenes y por qué no de modelos y de máscaras.

Si el signo es algo que está en lugar de otra cosa, como puntúa Pierce, el mundo se construye a partir de las palabras mediante representaciones. Y “(l)a que no supo morir de amor” (Pizarnik, 2001: 371) ha derivado de una serie de niñas-ramas rastreable en *Árbol de Diana* (1962): de “la pequeña olvidada”, “la silenciosa en el desierto”, “la viajera con el vaso vacío” o “la que ama al viento”¹³. Esa niña siempre marcada por la sorpresa de habitar otra hora que no sea la del nacimiento, por el advenimiento del tiempo, por la carencia, esa niña, anticipa a “la pequeña muerta” que reclama un espejo para poder verse, “un espejo de cenizas” (Pizarnik, 2001: 124).

Dormida, sonámbula o difunta. El sujeto textual se sitúa al límite de una realidad otra, siempre acompañado de la aparición inexplicable, diana o sombra

¹³ Son sólo algunos ejemplos o signos del libro citado (Pizarnik, 2001: 103-140).

de lo real en la transición de la “recién nacida”, de la “inocente”, de la “seda” apenas capaz de atrapar la verdad con la palabra. El modelo de mujer-niña —pensemos en los *Cuadernos de infancia* de Norah Lange— permite entonces una construcción de la vida y del sujeto experiencial atravesado y articulado por la imposibilidad de conocer(se), en cuanto a abarcar tanto lo visible como lo invisible.

La intensidad con la que las imágenes de estas representaciones se configuran, es una intensidad textual, probablemente derivada de la tensión lingüística. Pero además, la intensidad textual es siempre la intensidad de un deseo. Y ese deseo late de manera explícita, en los primeros libros de Alejandra¹⁴, a través de la mirada: “una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo / la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos” (Pizarnik, 2001: 125). Tal vez ahí reside una transgresión importante, en el cambio de mirada que desde la aceptación de la falta no sólo no claudica en la intensidad de su deseo sino que “pulveriza” la propia visión —al sujeto mismo— del objeto de su deseo. El poema implica además la desautomatización de los topoi, lo que implica a su vez asumirlos: mirar la rosa pero ya no en la observación de su belleza y su carácter efímero, sino en la imagen de su muerte.

Es cierto que desde estas representaciones y auto-representaciones, se apunta continuamente a la pulsión de muerte: del alba a la noche, del yo al viento y del deshilar la madeja del lenguaje hasta el silencio. En estos primeros libros de Pizarnik, se opera sistemáticamente una inversión; inversión de planos, de voces, de “sujetos”¹⁵. Esta inversión reclamaría una visión de lo real y un intento no sólo de la escritura sino de la mirada imposible.

Las imágenes dibujan cuerpos. Si resulta imposible escribirlos y al límite, mirarlos, Pizarnik se pregunta acerca del cómo escribir sus sustituciones o sus simulacros o mejor, desde dónde escribirlos. Así, se recorre un trayecto, un viene y va entre la infancia y la muerte, que acaban siendo lo mismo, como en la *vuelta de tuerca* de Henry James. Y así, quizás, es como aparece lo visible y lo invisible, las niñas y los fantasmas.

3. “(Des)enlace”. Lewis Carroll

And there is no end, no end of it
I shall never grow old (Sylvia Plath).

Volvamos ahora a la niña mala. Te diré cómo acabó: llegó un gran lobo negro y... no puedo proseguir; el caso es que encontraron de ella tres huesecitos. Me abstengo de todo comentario. Es una historia suficientemente atroz. Tu querido amigo, Charles L. Dogson (Carrol, 1998).

¹⁴ Me refiero a la “etapa” formada por *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958) y *Árbol de Diana* (1962). No suelo incluir un primer poemario que la propia autora rehusaba.

¹⁵ Por una cuestión de tiempo —espacio— no hemos podido desarrollar como tal vez hubiésemos deseado, la cuestión nuclear del desdoblamiento del sujeto textual. Quede al menos señalado.

Es verdad que todas las niñas fotografiadas por Lewis Carroll tienen esa expresión triste. Alicia la mendiga muestra su cuerpo entre el vestido ajado, la mano demandante, los pies desnudos, los ojos despiertos. Mira de reojo a la cámara. Su otro brazo está seguro, desafiante, toma su cintura con el puño. Otras están fotografiadas en grupo, las unas encima de las otras, dejando caer las caras. Otras aprietan los labios como enfadadas...

Si nos parásemos a contar expresiones, no habría más que dedos en la mano. *Saluda de mi parte a tu mamá y tu papá*. Esto último, en todas las cartas, a todas las niñas, sobre todo a las de buena familia aunque a la gran mayoría de éstas no las fotografiaba desnudas¹⁶. A todas les contaba historias durante excursiones o encuentros fortuitos; así lo relatan la propia Alicia Lidell o Isabel Standen. A ésta última, le escribe:

Un amigo mío, llamado Lewis Carrol, me dice que piensa mandarte un libro. Es un amigo al que "quiero" mucho. Le conozco de toda la vida (tenemos la misma edad) y 'nunca' me he separado de él. Estaba conmigo en el jardín, a menos de una yarda de distancia... cuando te estuve dibujando esos acertijos. Me pregunto si lo viste (Carroll, 1998: 48).

Con cuentos o con acertijos identitarios, Carroll juega con niñas. A captarlas, a tenerlas. Curiosamente tiene aversión a los niños, dice no soportar ver un cuerpo de niño. Sin embargo, "he hecho una serie de fotos de la pequeña Ella, sin más vestido que un ceñidor a la manera de los salvajes [...] Si me atreviera, prescindiría de los vestidos" (Carroll, 1998: 23). Pronto va a atreverse: "Estaban muy dispuestas a desnudarse e incluso parecían encantadas de poder andar en el traje de Eva. ¡Qué privilegio tener tales modelos para fotografiar! Unos rostros tan encantadores y también unos cuerpos bonitos" (Carroll, 1998: 24). Añade Brassai que el Reverendo Dogson (Carroll) las sentaba sobre sus rodillas, las besaba, las abrazaba, prefiriendo las fotos de cuerpo entero —así las hacía casi todas— que mostraban las piernas y los pies desnudos.

Voyeurismo, fetichismo, ideas que regresan. Qué vemos al mirar. En el caso del fetichista una parte por un todo aunque tal vez en este caso sea una parte "dentro" de un todo: captar mediante la palabra para poder poseer mediante un objetivo cuerpos recortados, sujetos inmortalizados y perennes. No interesan las niñas cuando crecen más de la cuenta —las impúberes eran sus preferidas—. Alicias.

Alicia ya no es el título de un libro de Teresa de Lauretis. El libro empieza con una descripción y una cita de *Alicia al otro lado del espejo*:

"Cuando yo uso una palabra" dijo Humpty Dumpty en un tono bastante desdeñoso, "significa lo que yo decido que signifique —ni más ni menos"/ "La cuestión es", dijo Alicia, "si usted puede hacer que las palabras signifiquen cosas tan diferentes"/ "La cuestión es", dijo Humpty Dumpty, "quién es el amo —eso es todo" (De Lauretis, 1992: 9).

¹⁶ "Sólo más tarde, durante el periodo de las fotos de desnudos, recurriré a familias más humildes y menos estrictas. El tímido profesor de matemáticas era capaz de las mayores audacias para ganarse a una niña por cuyo encanto se hubiese sentido atraído: urgía a sus amigos para ser presentado a su familia e inventaba toda clase de trucos" escribe Brassai en el prólogo del citado libro de Carroll (1998: 20).

Alicia sabe, de Lauretis lo dice, que el lenguaje está “superpoblado de las intenciones de los otros”, como afirma Bajtin, que el mundo del espejo es el mundo “del discurso y de la asimetría” (Bajtin, 1989: 273-329). Ese mundo del espejo, de la escritura, de la fotografía ha configurado este trayecto por algunos textos “imposibles” que surgen en la segunda mitad del xx: Ron Athey, Alejandra Pizarnik, Lewis Carroll —pero también Leonora Carrington, Alda Merini, Laura Mulvey...—. Todos ellos trabajan directa o indirectamente alrededor del concepto de representación y ensayan una ruptura que permita la aprehensión de lo real. Entonces son textos imposibles. Entonces se sitúan al límite del lenguaje y hasta lo desarticulan. Entonces resisten al discurso hegemónico, homogéneo y global. Aunque no sepamos cómo mirar y lo único que veamos sea el sujeto multiplicado en su laberinto de espejos. Perdido.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail (1989): *Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BARTHES, Roland (1997): *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- , (1998): *La chambre claire (Notes sur la photographie)*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil.
- BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa (El feminismo y la subversión de la identidad)*, México, Paidós Mexicana.
- CARROLL, Lewis (1998): *Niñas*, Barcelona, Lumen.
- CELAN, Paul (2004): *Obras completas*, Madrid, Trotta.
- COLAIZZI, Giulia (1999), “L’occhio che uccide”, en *Pierre Molinier*, IVAM, pp. 59-75.
- DE LAURETIS, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra (col. Feminismos).
- , (2000): *Diferencias*, Madrid, Horas y Horas.
- FOUCAULT, Michel (1999): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- HARAWAY, Donna (1991): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra (col. Feminismos).
- KRISTEVA, Julia (2000): *El porvenir de la revuelta*, Barcelona, Seix Barral.
- LACAN, Jacques (1966), “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle que nous est révélée dans l’expérience psychoanalytique” (Comunicación del XVI congreso de psicoanálisis en Zurich, el 17 de julio de 1949), en *Écrits I*, Paris, Seuil, pp. 89-100.
- LEADER, Darian y Judith GROVES, (1995): *Lacan para principiantes*, Buenos Aires, Era naciente.

- MILLER, Jacques-Alain (1991): *Recorrido de Lacan (ocho conferencias)*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- PIZARNIK, Alejandra (2001): *Poesía completa*, ed. Ana Becció, Barcelona, Lumen.
- , (2002): *Prosa completa*, Barcelona, Lumen.
- PRECIADO, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual (prácticas subversivas de identidad sexual)*, Madrid, Ópera prima.
- STEINER, George (2003): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa

ESTEREOTIPOS DE MUJER EN LA OBRA NARRATIVA DE LUCÍA ETXEBARRÍA

Pilar Martínez Quiroga
Universidade de Santiago de Compostela

En este trabajo intentaré establecer una clasificación de los estereotipos de mujeres presentes en la obra narrativa de Lucía Etxebarría, dependiendo de las interrelaciones entre clase social y práctica sexual, y su función en el debate feminista contemporáneo. Para ello partiré de la diferenciación que Juan Senís Fernández establece entre “roles,” comportamiento social históricamente predeterminado, “norma,” cómo se debe comportar la mujer en un eje sincrónico, y “estereotipo,” patrones de comportamiento heredados que de una manera u otra impiden la liberación real de la mujer en la sociedad española. Estos estereotipos obstaculizan la materialización de unas ideas feministas más o menos conscientes. Centrándome fundamentalmente en esta última noción, clasificaré a los personajes femeninos presentes en estas obras en tres estereotipos distintos:

El primer estereotipo de mujer, marcadamente caricaturizado, es el de la perfecta mujer casada, de mediana edad, madre de familia frustrada, que lleva un estilo de vida del que no se siente satisfecha, pero obligada a aparentar felicidad ante los demás. Sus aspiraciones personales se frustraron, igual que su vida sexual. La mayoría vive para satisfacer a sus maridos y no a sí mismas, porque lo que se espera de ellas es que antepongan las necesidades de sus maridos a las suyas propias. Además, tienen que transmitir esta forma de pensar a sus hijas para que este orden establecido se perpetúe. Este tipo de mujer lo encarna a la perfección la madre de Beatriz en *Beatriz y los cuerpos celestes*. Esta mujer no se valora a sí misma, no cree en ella, sólo importa la opinión de los demás. La madre de Beatriz soporta que su marido le sea infiel y finge no saberlo para continuar aparentando un matrimonio normal, porque lo que más le importa es la apariencia social, más que sus propios sentimientos y humillaciones.

Este tipo de mujer no sólo está representada por mujeres mayores; su comportamiento no depende sólo de la edad, sino también de la mentalidad más o menos abierta y de la educación. En *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Ana, la hermana mayor, está casada con un hombre que representa el ideal para este tipo de mujeres. El marido de Ana es trabajador, ambicioso y tiene a su mujer como un objeto valioso más que le acompaña. Ana no se encuentra bien en este papel que le tocó en suerte, o que en algún momento ella misma eligió vivir. Ella aspira a realizarse, a llevar una vida sexual plena, de la que

carece. Al faltarle todo esto a lo que aspira, recurre a las drogas. En la mayoría de las obras de Lucía Etxebarría, las mujeres que tienen un hueco en su vida sentimental y se sienten solas, que suelen ser casi todas, independientemente del grupo al que pertenezcan, recurren a las drogas y a los tranquilizantes. Cuando las drogas ya no surten efecto, intentan suicidarse. Éste es el caso de Ana. Su intento de suicidio hará que se reconcilien los tres estereotipos de mujeres, perfectamente representados en esta obra. Ana, la hermana mayor conservadora; Rosa, una alta ejecutiva que se siente desdichada; y por último, Cristina, la más joven, que aparentemente es libre y feliz (Senís Fernández, 2001: 9).

Otro claro ejemplo de este estereotipo de mujer es Judith, hermana de Ruth en *De todo lo visible e invisible*. Podríamos pensar que el carácter conservador de este tipo de mujer se debe a la educación y al ambiente que la rodea. En este caso, la educación de las dos hermanas es la misma, pero Judith sigue la tradición, la norma, de lo que se espera de una mujer en esta sociedad, en la cual las teorías feministas aún no han arraigado. Judith es abogada, posee la suficiente independencia económica e intelectual como para representar a una mujer liberada en todos los sentidos. Sin embargo, en el momento en que contrae matrimonio, abandona su trabajo y renuncia a la realización personal de ella misma para dedicarse en exclusiva a su familia.

En la colección de relatos *Una historia de amor como otra cualquiera*, se representan de manera aún más extrema las consecuencias de esta educación, sobre todo en la época franquista y sus secuelas. En el relato que da título a la colección, una mujer educada en la sumisión y la aceptación de los malos tratos por parte del marido, descubre las contradicciones y el auténtico sistema de jerarquías de esta tradición cuando su propio esposo intenta violar a la hija de ambos y las dos familias se oponen sin embargo a la idea del divorcio. Este relato refleja perfectamente la observación de Ramblado Minero de que “el modelo femenino promovido e impuesto por la ideología del Régimen era doble: como individuo, la mujer española debía ser sumisa y estar acostumbrada al sacrificio, pero como miembro de la familia y la sociedad, estaba encargada de reproducir dicho modelo mediante la intransigencia en la aplicación de unas normas de conducta tanto para ellas como para sus hijas, en caso de que las tuviera” (2003: 2)¹.

Por último, en el relato “Sin tierra” se nos muestra la realidad de las mujeres saharauis como ejemplo extremo y paradigmático de un sacrificio femenino perpetuo. En un primer momento la protagonista, al ir a estudiar a EE.UU, elige sus estudios pensando en lo mejor para su pueblo y para su familia. Más tarde sacrifica una relación amorosa por el matrimonio concertado que le impondrá su familia. Y por último, cuando regresa a su tierra y apenas ha comenzado a trabajar para su pueblo, debe renunciar a sus convicciones y a

¹ Ramblado Minero (2003) estudia en detalle la influencia de este programa educativo del franquismo en novelistas posteriores, que no la sufrieron ya directamente sino como secuela, a través de sus familias.

todo aquello por lo que ha luchado para cumplir paradójicamente con las expectativas familiares y de su sociedad.

El segundo estereotipo de mujer está compuesto por aquellas que intentan salir de la tradición, ser independientes, valerse por sí mismas, pero en algún momento tomaron alguna elección equivocada y no supieron encauzar sus vidas. La mayoría de ellas terminan adictas a las drogas o son totalmente infelices y están al borde de la desesperación porque no encuentran su propio espacio. Ellas ya no se sienten destinadas al refugio del matrimonio y la maternidad, pero no saben qué hacer en cambio con ese vacío. Un ejemplo de esta mujer perdida, que no encuentra ninguna salida, es Rosa, la hermana mediana en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Rosa es lesbiana, aunque no lo quiere admitir, y se encierra en su trabajo para no enfrentarse a la vida. Al final reconoce su sexualidad y encauza su vida: en un giro radical, abandona su trabajo, sin importarle lo que opinen los demás. Rosa consigue salir de este estereotipo de mujer y pasar al tercero que veremos más adelante. En esta novela aunque están expuestos los tres estereotipos de mujeres, no quiere decir que no pueda haber cambios. Una mujer puede cambiar su vida siempre que quiera, y personajes como Rosa son enunciaciones de esta posibilidad. Llegando al final de la obra, hay un diálogo entre los tres modelos de mujer, lo que podríamos considerar un diálogo transgeneracional. A través del diálogo consiguen poner en orden sus vidas y alcanzar cierto grado de satisfacción. La lectura final es positiva, e incluso idealista, pues el cambio de mentalidad parece tratarse de una simple cuestión de voluntad.

Quizás el mejor ejemplo del tipo de mujer que en algún momento pudo haberlo tenido todo y sin embargo fracasó, se vea reflejada en la relación de Beatriz, la protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes*, con Mónica. Desde el espacio de la añoranza, en su exilio en Edimburgo, Beatriz recuerda incansablemente a su amiga de juventud, una triunfadora que había dictado su ideal de comportamiento y de aspiración social. En gran parte, su fuga a Edimburgo se debe a que la relación con Mónica se había viciado con la aparición del novio de ésta y con el afloramiento de la homosexualidad de Beatriz. Al regresar años después a Madrid, Beatriz descubre que su ideal de juventud y antiguo amor se ha convertido en una drogadicta que se prostituye y roba a sus padres. Mónica acaba siendo internada en un centro de desintoxicación, del que sale curada, pero ajada físicamente y habiendo perdido su antigua personalidad. Beatriz se da cuenta que ha perdido muchos años de su vida añorando a una “Mónica” que ya no existe².

En muchas ocasiones no resulta fácil distinguir entre este segundo estereotipo, caracterizado por mujeres que no supieron satisfacer ni las expectativas personales ni las expectativas puestas en ellas por los demás, y el tercer estereotipo, donde encontramos mujeres que de un modo u otro han conseguido cierta realización vital, sea a nivel profesional, sexual o social. En

² Lo mismo ocurre con “La Remi,” de quien Noe, la protagonista del relato “Sola” está enamorada, y a quien intenta ayudar inútilmente a salir de su drogadicción.

ambos casos, sufren similares crisis personales, pero se distinguen en la determinación con que logran salir de ellas. Por ejemplo, Rosa, una de las hermanas protagonistas de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, quien, si consigue salir de la espiral de infelicidad en que está metida no es por su propia fuerza de voluntad sino por la influencia de sus hermanas. Otros personajes, como Mónica o "La Remi," no tienen tanta suerte, e incluso si se rehabilitan han dejado irremisiblemente de ser las que eran. En contraposición, el tercer estereotipo de mujer, el que evidentemente está representado de una forma más positiva en la obra de Lucía Etxebarria, se trata de mujeres liberadas, que poseen una gran fuerza personal, orgullo de ser mujeres y una alta autoestima, con la que consiguen salir intactas de las peores situaciones.

La primera mujer de estas características es Cristina, la hermana pequeña de Ana y Rosa en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Mientras sus hermanas se encuentran atadas, ya sea por su marido, sus hijos o su trabajo, Cristina trabaja de camarera no por falta de otras posibilidades laborales sino por vocación. Por otro lado, e igualmente por voluntad propia, carece de una relación sentimental estable y lleva una vida disoluta. Finalmente sus hermanas la convencen de que estudie y, sin abandonar sus aficiones, procure labrarse un futuro.

Sin embargo, tal vez el mejor prototipo de esta mujer sea Beatriz, la protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes*. Beatriz está agobiada por una madre conservadora, que la mortifica constantemente tanto por su aspecto como por su comportamiento poco femenino; que pretende que su hija sea igual a ella, sin más aspiraciones que la apariencia de un estatus social y la dedicación absoluta a la familia. Beatriz, proveniente de un hogar conservador y católico, se enamora de su amiga Mónica, como ya mencionamos antes. Previendo la falta de correspondencia sexual de Mónica e incapaz de soportar la presión familiar, consigue tomar la decisión de marcharse a Edimburgo. Allí realiza los estudios universitarios, puede desarrollar su propia sexualidad y encuentra, en fin, el espacio donde materializar sus aspiraciones vitales. En la distancia, Beatriz descubre las incoherencias de los valores familiares de su madre, al tiempo que trata por primera vez de comprenderla y analizar en qué medida ella misma era responsable de la falta de entendimiento entre ambas. Por otro lado, es incapaz de olvidar a Mónica, con la que cree tener una cuenta pendiente y de la que no recibe ninguna noticia durante todos esos años. Esta fijación melancólica hacia un amor del pasado es precisamente el único elemento perturbador que escapa al control de Beatriz, quien en todos los demás aspectos ha logrado una gran autonomía a través de su fuerza de voluntad.

Estos personajes femeninos se caracterizan en general por su ansia de liberación sexual. Practican una promiscuidad extrema, pero en el fondo, independientemente de su orientación, parecen en búsqueda de un ideal que nunca acaba de realizarse. Algunos de estos personajes, creen haberlo tenido y perdido en el espacio de la añoranza, lo que en el presente les provoca un estado de melancolía.

En el relato “Mal acompañada,” la protagonista abandona a su marido, abogado, cuando lo escucha en una fiesta jactándose de que éste, años antes, había llevado el caso de una chica violada a la que nadie había creído en su momento, logrando dejar en libertad al violador. La víctima de esta violación había sido ella misma, antes de casarse con el abogado y sin que entre ninguno de los dos se hubiera producido ningún reconocimiento mutuo hasta ese momento. Con este giro melodramático, la autora explicita la creencia común de que de alguna manera son las víctimas las que incitan a los violadores, invirtiendo la lógica de la justicia.

En la novela *Nosotras que no somos como las demás*, compuesta por varios relatos fragmentarios que acaban convergiendo entre sí, abunda especialmente este tipo de mujer. En un principio las cuatro protagonistas pueden parecernos muy distintas, pero están unidas por problemas e ideas similares. No creen en el matrimonio, ni en relaciones estables, o al menos no de una forma esencialista, y son incapaces de mantener a su lado un compañero sentimental que no se ajuste a un pretendido ideal. Aunque no aciertan a encontrar un lugar propio en la sociedad, ni un rol sustitutivo que desempeñar, se mantienen a flote a través de todas sus crisis gracias a su fuerza de voluntad y a su tenacidad en la búsqueda de una identidad propia. La oposición de Susi a la formación de una familia viene determinada por la descomposición de la suya, entre el divorcio de sus padres y el enamoramiento de su hermano muerto. Raquel es una modelo de éxito que sin embargo mantiene una relación tormentosa con un hombre casado y termina bebiendo en exceso y siendo descubierta robando videos sadomasoquistas en un supermercado. María, la jefa de Susi, es abandonada por su marido, y tras superar la decepción, se aventura a una fuga iniciática similar a la de Beatriz en *Beatriz y los cuerpos celestes*, encontrando en Londres una vida completamente distinta a la que hasta entonces había aspirado. El último personaje es Elsa, amiga de Raquel, que fue violada y tiene dificultades para mantener relaciones sexuales. Estos cuatro personajes se encuentran casualmente en el mismo bar en el desenlace de la novela, enfatizando así el espíritu común de lucha sorda que subyace a todas sus historias. Todas ellas se jactan de su capacidad de autonomía al tiempo que adolecen de la desestructuración sentimental de la modernidad. En cualquier caso, su tesón parece estar en correlato con el hecho de que todas ellas son físicamente atractivas, ostentan un elevado estatus profesional y una socialización plenamente satisfactoria, lo que supone un movimiento idealizante en la narrativa de Lucía Etxebarría respecto de *Una historia de amor como otra cualquiera*. Los personajes de ésta son el contrapunto de los anteriores, con problemas mucho más cotidianos y realistas, padeciendo de una forma más aguda y descarnada los problemas de la mujer contemporánea en la sociedad española; estos personajes de estrato social más bajo no llegan nunca a este nivel de independencia y realización personal. En ambos casos, por tanto, el estatus social parece funcionar de manera determinista en el proceso de liberación de la mujer.

Con todos estos ejemplos de mujeres y de los temas relacionados con ellas, lo que pretendo demostrar es el compromiso de esta autora con las teorías feministas, que como dice Juan Senís Fernández (2001: 8), ya queda

demostrado en los títulos reivindicativos de sus obras y, después, en el comportamiento de sus protagonistas. Lucía Etxebarría expone su opinión sobre los problemas que sufren las mujeres en la sociedad española de una manera casuística y expositiva. La conclusión más importante que sacamos es que incluso cuando las mujeres conocen las teorías feministas y hacen explícitamente gala de ella, son incapaces de llevarlas a la práctica. En la vida real, muchas mujeres parecen seguir ancladas en la realización de unos ideales tradicionales y familiares a los que el movimiento feminista esperaba haber arrumbado tiempo atrás. Las que se dejan llevar por el idealismo y no aceptan esta realidad esquizoide, no saben en cambio con qué sustituirla, y por eso recurren al alcohol, las drogas o la promiscuidad sexual. Este tipo de mujeres manifiesta su feminismo identificándolo exclusivamente con liberación sexual, pues la reivindicación sexual parece ser lo único de las teorías feministas que ha permeado, si acaso, a la sociedad. En las novelas de Lucía Etxebarría, como indica Urioste (2000: 131), encontramos la libertad sexual no como reivindicación política, sino como opción individual y personal. Es decir, asistimos a un cierto fracaso o cuanto menos un momento de impasse en el deseo de cambio social.

BIBLIOGRAFÍA

- ADÁN, Carme (2003): *Feminismo e coñecemento. Da experiencia das mulleres ao cibernético*, A Coruña, Espiral Mayor Universitas.
- BERMÚDEZ, Silvia (2002): "Let's talk about sex? From Almudena Grandes to Lucía Etxebarría, the volatile values of the Spanish literary market", en *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: a World of Differences*, ed. O. Ferrán, New York, Routledge, pp. 223-237.
- ESCABIAS LLORET, Pilar (2002): "Entrevista con Lucía Etxebarría", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 8, pp. 201-212.
- ETXEBARRÍA, Lucía (1998): *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Destino.
- , (1999): *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelona, Destino.
- , (2001): *De todo lo visible e invisible*, Madrid, Espasa Calpe.
- , (2000): *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Plaza y Janés.
- , (2003): *Una historia de amor como otra cualquiera*, Madrid, Espasa Calpe.
- EVERLY, Kathryn (2001): "Beyond the postmodern bodily aesthetic in Beatriz y los cuerpos celestes", *Monografic Review*, 27, pp. 165-175.
- FOLKART, Jessica, A (2004): "Body talk: space, communication, and corporeality in Lucía Etxebarría's Beatriz y los cuerpos celestes", *Hispanic Review*, 72, pp. 43-63.

- MARTIN, Annabel (2001): "Feminismo virtual y lesbianismo mediático en Beatriz y los cuerpos celestes: una novela rosa de Lucía Etxebarría", en *Convergencias Hispánicas: Selected Proceedings and other Essays on Spanish and Latin American Literatura, Film, and Linguistics*, ed. E. Scarlett, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 47-56.
- RAMBLADO MINERO, M^a de la Cinta (2003): "Conflictos generacionales: la relación madre-hija en *Un calor tan cercano* de Maruja Torres y Beatriz y los cuerpos celestes de Lucía Etxebarría", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 23, sin paginar, disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/>> [Consulta: 5-3-2005].
- SENÍS FERNÁNDEZ, Juan (2001): "Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarría", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 18, sin paginar, disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/>> [Consulta: 5-3-2005].
- URIOSTE, Carmen de (2000): "Las novelas de Lucía Etxebarría como proyección de sexualidades disidentes en la España democrática", *Revista de Estudios Hispánicos*, 34, pp. 201-212.

ALEJANDRA PIZARNIK Y SAMUEL BECKETT: "CUANDO A LA CASA DEL LENGUAJE SE LE VUELA EL TEJADO..."

Sonia Montero
Universitat de València

A Ana Becció

1. Preliminar

El encuentro del que voy a hablar hoy aquí no es, en absoluto, un encuentro poético. Me refiero al hecho de que, al hablar de ese encuentro, no estaré haciendo poesía en el sentido de que, si el poeta es, como recordaba Foucault, "el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas" (Foucault, 1984: 56); yo voy a hablar de una similitud obvia, de un parentesco que salta a la vista, de algo tan sensible a la mirada del lector como es el lugar en el que la escritura de Alejandra Pizarnik se encuentra con la de Samuel Beckett.

¿Por qué —se preguntarán ustedes— decido malgastar mi tiempo —y el suyo— hablando de obviedades? Pues porque estas obviedades, a pesar de serlo, han sido pasadas por alto de manera alarmante por la crítica pizarnikiana. Y no parece que se trate de una omisión voluntaria sino todo lo contrario. Prueba de ello es el hecho de que, salvo el caso de María Negroni, ninguno de los trabajos realizados en torno a la pieza teatral *Los perturbados entre lilas* ha sabido determinar el vínculo que liga este texto con el llamado "teatro del absurdo" y, más concretamente, con la producción teatral beckettiana cuando, como señala Negroni, la pieza de Pizarnik "copia casi *verbatim*" *Fin de partie* de Samuel Beckett (Negroni, 2003: 81). Es evidente que si la crítica se hubiera percatado de este pequeño detalle, el nombre de Samuel Beckett no habría tardado en incorporarse a la larga lista de nombres que lleva, a modo de grotesco apéndice, el de Alejandra Pizarnik. Pero también es evidente que lo importante no es que haya un nombre de más o de menos en la citada lista porque, si en la obra de Pizarnik los guiños intertextuales —no las muecas— son casi siempre signos de parentesco, cercanía o simpatía, lo que habría que plantearse es el alcance de dicho gesto. Y es precisamente porque nadie —ni siquiera Negroni— se lo ha planteado todavía, por lo que me atrevo a hacerlo ahora aquí.

Hablaré, pues, de ese espacio en el que Pizarnik y Beckett se encuentran cara a cara y descaradamente. Dicho espacio no es otro que el que se abre a partir de un "fracaso". El "fracaso" del lenguaje cuando deja de funcionar como instrumento de representación y empieza a existir por cuenta propia. O, si se prefiere, el "fracaso" del sujeto hablante que habita en ese lenguaje al que, como diría Pizarnik, se le ha volado el tejado de manera que "las palabras no guarecen".

Para Beckett nunca hubo otro espacio que éste: "Ser artista es fracasar como nadie osa hacerlo [...], el fracaso constituye su universo y el rechazo de éste la desertión" (en Serreau, 1967: 99). La obra literaria de Beckett es, de cabo a rabo, fruto de la aplicación de esta máxima. Él mismo insistía sobre ello cuando, en una entrevista publicada en el *New York Times* en 1956, afirmaba:

Yo trabajo con impotencia e ignorancia. No creo que la impotencia se haya explotado en el pasado... Mi pequeña exploración es sobre esa zona que siempre ha sido dejada a un lado por los artistas como algo inservible —como algo por definición incompatible con el arte. Creo que, hoy en día, cualquiera que preste atención a su propia experiencia se da cuenta de que es la de alguien que no-sabe, que no-puede (Rodríguez Gago, 1999: 44).

En el caso de Pizarnik, la conquista de este espacio de ignorancia e impotencia se identifica con el paso que va del "miedo de no saber nombrar / lo que no existe" (*Árbol de Diana*, 1962) hasta la experiencia misma de ese "no saber": "¿Cómo se llama el nombre? / Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás. / ¿Y cómo es posible no saber tanto?" (*Extracción de la piedra de locura*, 1968). A partir de entonces, la imposibilidad de nombrar deja de ser una amenaza externa para convertirse en el espacio desde el que se habla.

El encuentro Pizarnik / Beckett se da —y se ve— en cualquier lugar de sus trayectorias, independientemente del paradigma genérico por el que éstas transiten. En esta ocasión, he decidido privilegiar una de las casillas de ese paradigma, la de los relatos, por considerar que se trata de una de las zonas menos exploradas, si no en el caso del escritor irlandés, al menos sí en el de la autora argentina.

2. Hablar

Lo primero que nos llama la atención de estos relatos es su propia condición de "relatos", puesto que, en general, podríamos decir que en ellos se hace cualquier cosa menos "relatar" —los relatos pizarnikianos oscilan entre el pasaje poético y la escena dramática; mientras que, en los beckettianos, el discurso tiende hacia el murmullo o el balbuceo—. En todo caso, cuando se trata de "narrar", lo que se hace más bien es "hablar" sobre el propósito de "narrar" y sobre las dificultades que entraña dicho propósito. Esta oralidad contribuye a entorpecer la labor narrativa en el sentido de que el discurso oral —no importa que estemos ante un simulacro— está más expuesto al error, a los lapsus, las contradicciones, las digresiones de manera que corre el riesgo de que el ser bruto del lenguaje haga sombra sobre lo narrado. Pero, en sí misma,

la oralidad no tendría por qué impedir la existencia de un “relato”. Si éste no puede llegar a constituirse es porque el sujeto hablante es un sujeto que “no sabe”, que “no puede”:

Asocio, para bien o para mal, mi matrimonio con la muerte de mi padre, en el tiempo. Que existan otras uniones, en otros aspectos, entre ambas cosas, es posible. Bastante difícil me resulta decir lo que creo saber (Beckett, “Primer amor”, p. 9)¹

Así es como empieza a hablarnos el narrador de “Primer amor”, el relato más “logrado” de Samuel Beckett.

En general, podríamos decir que los hablantes de estos relatos son sujetos amenazados por la afasia hasta el punto de que, cuando logran liberarse de ella como narradores, no pueden evitar que ésta caiga sobre ellos en tanto personajes:

Hay palabras que ciertos días no puedo pronunciar. Por ejemplo hoy, hablando por teléfono con el escritor D. —que es tartamudo— quise decirle que había estado leyendo un librito muy lindo titulado *L'impossibilité d'écrire*. Dije “*L'impossibilité...*” y no pude seguir. Me subió una niebla, me subió mi existencia a mi garganta, sentí vértigos, supe que mi garganta era el centro de todo y supe también que nunca más iba a poder decir “*écrire*” (Pizarnik, “Dificultades barrocas”, p. 62).²

Preparé así mi frase y abrí la boca, creyendo que iba a oírla, pero no oí más que una especie de estertor, ininteligible incluso para mí que conocía mis intenciones. Pero no era nada, nada sino la afonía debida al prolongado silencio (Beckett, “El calmante”, p. 50).

La imposibilidad de “hablar” de estos personajes es el reflejo paródico de las dificultades con las que se van a encontrar los hablantes de estos relatos a la hora de “narrar”.

3. Narrar

La primera dificultad con la que tropiezan los narradores de estos relatos es la de *designar* con precisión aquello sobre lo que se habla o se va a hablar: “Hablo de una traición, hablo de un místico embaucar, de la pasión de la irrealidad y de la realidad de las casas mortuorias, de los cuerpos en sudarios y de los retratos nupciales” (Pizarnik, “Una traición mística”, p. 40). Cualquiera diría que se trata de uno de “esos días en que mi lenguaje es barroco y empleo frases interminables para sugerir palabras que se niegan a ser dichas por mí (Pizarnik, “Dificultades barrocas”, p. 62).

La segunda dificultad, estrechamente asociada a la primera, es la de *atribuir* un nombre —una cualidad— a las cosas sobre las que se habla:

Es tan difícil hablar de esto. [...] De esto quiero hablar. De un amor imposible porque no hay amor. Historia de amor sin amor. Me apresuro. Hay amor. Hay amor de la misma manera en que recién salí a la noche y dije: hay viento. No es una historia sin amor. Más bien habría que hablar de los sustitutos (Pizarnik, “Palabras”, pp. 26-27).

¹ Todas las citas de relatos de S. Beckett remiten a Beckett (1997).

² Todas las citas de relatos de A. Pizarnik remiten a Pizarnik (2002).

Sin duda, los límites que separan el "amor" de sus "sustitutos" son extremadamente imprecisos. Pero más imprecisos son los que separan el amor de cierto estado de enajenación transitoria:

Sí, la amaba, es el nombre que daba, que doy todavía por desgracia, a lo que hacía, en aquella época. No tenía ninguna preparación para ello, no habiendo amado nunca anteriormente, pero había oído hablar de la cosa [...] y había leído novelas [...] en las que se trataba ampliamente el tema. Por lo tanto estaba preparado por lo menos a darle un nombre a lo que hacía, cuando me veía a mí mismo repentinamente escribiendo el nombre de Lulu sobre una vieja boñiga de becerra. (Beckett, "Primer amor", pp. 17-18)

Como vemos, en ambos casos se cuestiona el valor de "verdad" de las distintas atribuciones de modo que el lector se ve sumido en el terreno de lo incierto.

La siguiente dificultad es la de *articular* el discurso de manera ordenada y coherente: "He de contar en orden este desorden. Contar desordenadamente este extraño orden de cosas" (Pizarnik, "Palabras", p. 27). El sujeto se desdice: "Solamente escucho mis rumores desesperados, los cantos litúrgicos venidos de la tumba sagrada de mi ilícita infancia. Es mentira. En este instante escucho a Lotte Lenya que canta *Die dreigroschenoper*" (Pizarnik, "Los muertos y la lluvia", p. 43). O interrumpe su discurso bruscamente: "no he retenido nada, ni una palabra, ni una nota, o tan pocas palabras, tan pocas notas que, que qué, que nada, esta frase ya ha durado bastante" (Beckett, "Primer amor", p. 20). El discurso bordea el caos como cuando, en medio de la reflexión sobre el amor, el narrador beckettiano introduce una serie de ideas tan ajenas entre sí como en relación a aquello sobre lo que se está hablando: "No veo relación alguna entre estas observaciones. Pero que hay una, e incluso varias, es algo que no puede dudarse, a mi entender. ¿Pero cuáles?" comenta al final de su digresión (p. 17). Esta desarticulación puede llegar a afectar al nivel sintáctico: "Cuando San Jorge patas del caballo aún el animal parecía sufrir izadas en imaginario balanceo sobre cabeza rota decapitada" (Pizarnik, "Escrito en España", p. 14); "Ruinas refugio cierto por fin hacia el cual de tan lejos tras tanta falsedad" (Beckett, "Sin", p. 183).

Por último, se advierte la dificultad de mantener la continuidad del discurso o, dicho de otro modo, de dejar que unas palabras *deriven* hacia otras con naturalidad: "Cuando yo, la presagiosa en mis sueños privados; la transformista de sus emblemas antiguos y humillados; cuando yo, ¿entienden?" (Pizarnik, "Toda azul", p. 55). Esta dificultad es especialmente notoria en el relato beckettiano titulado "De una obra abandonada":

Pero rápidamente la continuación de aquel día que me ha venido al empezar [...] sí, la continuación y acabarlo y al siguiente, basta ya de mi madre por ahora. [...] Pero rápidamente la continuación, después del caballo blanco, luego el cabreo, ninguna relación supongo. Pero para qué continuar esta historia, no sé, un día tengo que terminarla, por qué no ahora. [...] Pero ¿no hay nada que añadir a aquel día con el caballo blanco y la madre blanca en la ventana? (Beckett, "De una obra abandonada", pp. 81-125)

Como vemos, los cuatro segmentos teóricos que, según Foucault, fundamentan el lenguaje de la "representación" —designación, atribución,

articulación y derivación— aparecen aquí burlados o, al menos, problematizados.

4. Saber

Si el lenguaje es un órgano de conocimiento en la medida en que *analiza* y *ordena* el mundo según las leyes del pensamiento humano, no es extraño que haya en estos relatos una pretensión de “saber” paralela a la de “narrar” que se va a ver igualmente burlada.

En los relatos beckettianos, el discurso avanza a menudo a la par que el pensamiento, de manera que se habla/piensa con el fin de llegar a narrar/saber:

¿Pero de qué amor se trataba, exactamente? ¿De un amor pasional? No lo creo. Porque el amor pasional es el de los sátiros, ¿no? ¿O lo confundo con otra variedad? Hay tantas, ¿verdad? A cual más bella, ¿verdad? El amor platónico, he aquí otro del que me acuerdo repentinamente. Es desinteresado. ¿Es posible que la amara platónicamente? Me cuesta creerlo. ¿Acaso habría trazado su nombre sobre viejas mierdas de vaca si la hubiese amado con un amor puro y desinteresado? ¿Y encima con el dedo, que luego me chupaba? Veamos, veamos. Pensaba en Lulu, y si con eso no está todo dicho ya he dicho bastante, a mi entender (Beckett, “Primer amor”, p. 18)

La pretensión de saber es, para el narrador beckettiano, un lujo excesivo en la medida en que no sólo es —como todo lujo— innecesario, sino además inútil: “Raciocinemos sin miedo, la niebla permanecerá” (Beckett, “El expulsado”, p. 36)

Si la niebla permanece es porque el lenguaje, al contrario de lo que se cree, no es un órgano de conocimiento sino un generador de confusiones:

—Toma un poco de vino —dijo la muerte.
La niña dirigió una mirada a su alrededor, sin ver, sobre la mesa, otra cosa que té.
—No veo que haya vino —dijo.
—Es que no hay —contestó la muerte.
—¿Y por qué me dijo usted que había? —dijo.
—Nunca dije que hubiera sino que tomes —dijo la muerte (Pizarnik, “Devoción”, p. 31).

Esta ambigüedad del lenguaje es lo que lleva al narrador beckettiano a deslegitimar cualquier tipo de saber:

¿Desde cuándo estoy aquí? Qué pregunta, me la he planteado con frecuencia. Y con frecuencia he sabido responder, Una hora, un mes, un año, cien años, según qué entendía por aquí, por mí, por estar [...]. Y esta otra pregunta, que me es también muy conocida, Por qué he venido, que no tiene respuesta, de modo que respondía, Para variar, o, No soy yo, o, Es el azar, o incluso, Para ver [...] siento que la pregunta llega, llega, no me hallará desprevenido (Beckett, “Textos para nada”, p. 82).

La “verdad” perseguida a través del lenguaje se revela inventada, ficticia, literaria... lingüística. Se trata de una simple construcción del lenguaje que nada tiene que ver con la realidad extra-lingüística que se pretende representar.

En el caso de Pizarnik encontramos algo ligeramente distinto: “Comprendo, de nada sirve comprender, a nadie nunca le ha servido comprender, y sé que ahora necesito remontarme a la raíz de esa fascinación

silenciosa" ("Una traición mística", p. 41). El hecho de "saber" —de "comprender"— no pasa por el lenguaje, no depende de él, pero es inútil en la medida en que necesita del lenguaje para consolidarse: "¿Cómo empezó esta historia? Es lo que quiero indagar pero con voz solamente mía y eliminando todo designio poético. No poesía sino policía" ("Una traición mística", p. 40). A lo largo de este relato, la hablante lucha infructuosamente por liberarse del "hechizo" engañoso de la "poesía" ("Voy a intentar desenlazararme" dice) con el objeto de expresar una "verdad" supuestamente objetiva —algo a modo de "informe" policial— que se hace esperar hasta el último momento: "No. Voy a romper el hechizo. Voy a escribir como llora un niño; es decir: no llora porque esté triste sino que llora para informar, tranquilamente". La promesa no se cumple o, mejor, sólo puede cumplirse en el silencio de la página en blanco, algo parecido a lo que ocurre con la esperada "historia" de la "reina loca" —doble de la tortuga carrolliana— en el relato titulado "A tiempo y no".

La conclusión sería la misma en ambos casos: el lenguaje, parafraseando a Pizarnik, sólo puede ser "un órgano de conocimiento del fracaso" de todo discurso en tanto ejercicio de saber. Si Beckett reduce todo saber a una ficción del lenguaje, Pizarnik inscribe todo conocimiento fuera de los límites del lenguaje: "Todo es un interior" dirá (p. 61). En realidad, no hay ninguna diferencia entre ambas posturas si pensamos que, como señala Talens, no se trata de "negar el hecho mismo de conocer sino su negación verbalizada, el saber" (Talens, 1979: 28).

5. Recordar

Hay veces en las que el discurso-pensamiento del narrador beckettiano no discurre a modo de racionalización, sino a modo de recuerdo:

¿Por qué haberme movido, estando en casa de nadie? ¿Me echaban fuera? No, no había nadie. Veo una especie de antro, con el suelo cubierto de latas de conservas. No es el campo sin embargo. Se trata quizá de unas simples ruinas [...]. He cambiado tanto de refugio, a lo largo de mi desconcierto, que me sorprende confundiendo antros y escombros. Pero fue siempre la misma ciudad. [...] Yo no conozco más que la ciudad de la infancia, he debido ver la otra, pero sin lograr jamás creer en ella. Todo lo que digo se anula, nada habré dicho (Beckett, "El calmante", pp. 45-46)

Las dificultades del narrador beckettiano a la hora de definir sus recuerdos —y otorgar, así, credibilidad a su relato— le llevan a cubrir las lagunas de la memoria con parches contraproducentes: "Digamos que llovía, eso nos cambiará, un poco" ("Primer amor", p. 21); "Estaba nublado y fresco, así lo prefiero" ("El calmante", p. 46). El reconocimiento de cierto grado de ficcionalización deslegitima el valor de *verdad* del relato hasta hacer que el propio narrador llegue a preguntarse "si todo esto no es más que una invención, y si en realidad las cosas no sucedieron de un modo totalmente distinto, según un esquema que he debido olvidar" ("Primer amor", p. 15).

La precaria memoria del narrador beckettiano contrasta abiertamente con la que manifiesta la narradora del relato pizarnikiano titulado "Con horarios":

Los lugares y los rostros se graban en las entrañas y los huesos; cada zona del cuerpo tiene sus recuerdos. Así, tan pronto como pienso en mi hombro derecho, aparecen el café *Au Rêve* y la cara del maître, enorme y redonda, que yo observaba sin cesar. (Pizarnik, "Con horarios", p. 59)

Se diría que, en el caso de Pizarnik, el recuerdo no procede del lenguaje sino del cuerpo. Recordar no tiene nada de agotador para la narradora pizarnikiana, pues es tan fácil como apretar un botón. Esta mecanización del recuerdo se ve hiperbolizada cuando, tras describir una de las escenas protagonizadas por el citado "maître", la narradora asegura que "esta escena resucita cada vez que pienso en mi hombro derecho y si quiero puedo hacer que el gordo se incline cien veces". Se trata, evidentemente, de una parodia invertida de la patología que caracteriza al narrador beckettiano.

6. Existir

Si la realidad del mundo es irrepresentable es porque el lenguaje ha roto definitivamente su vínculo con esa realidad. Las palabras no aseguran la existencia de las cosas: "Esas figuras [...] ahora danzan y cantan, pues han decidido cambiar de naturaleza (si la naturaleza existe, si el cambio, si la decisión...)" (Pizarnik, "Descripción", p. 28). Y, mucho menos, la existencia del "yo" en tanto realidad prediscursiva o centro motor del discurso: "Y las dejo decir, mis palabras, que no son mías, yo esta palabra, esta palabra que dicen, pero dicen en vano" (Beckett, "Textos para nada", p. 118).

Si el narrador beckettiano termina siendo "una voz sin boca", una voz impersonal que habla de sí misma sin poder ubicarse —"¿Adónde iría, si pudiera irme, qué sería, si pudiera ser, qué diría, si tuviera voz, quién habla así, diciéndose yo?" dice la voz hablante de "Textos para nada" (p. 92)—; el sujeto pizarnikiano acaba descomponiéndose en una multitud de voces incorpóreas que hablan "aun si no se debe ni se puede" y que, cuando son capaces de conversar entre ellas, pueden llegar a decirse cosas como: "Vos no existís, ni tu madre, ni nada, salvo el diccionario" ("Casa de citas", p. 70).

Los hablantes de estos relatos no pretenden narrar, ni saber, ni recordar, ni nada que tenga que ver con la labor de representación porque, en el fondo, saben que "todo lo que se puede decir es mentira" (Pizarnik, 2001: 398). Lo único que pretenden es seguir existiendo en el lenguaje, seguir disponiendo de "palabras / en esta noche en este mundo": "Palabras, palabras, la mía nunca fue más que esto, confusamente una mezcla de silencios y palabras, mi vida, la mía, que yo declaro acabada, o por venir, o todavía en curso, según las palabras, según las horas, con tal que dure todavía de esta extraña manera" (Beckett, "Textos para nada", p. 101).

¿Acaso nosotros pretendemos otra cosa?

BIBLIOGRAFÍA

BECKETT, Samuel (1997): *Relatos*, ed. C. Sanz, Barcelona, Tusquets.

FOUCAULT, Michel (1984): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las*

ALEJANDRA PIZARNIK Y SAMUEL BECKETT: "CUANDO A LA CASA DEL LENGUAJE SE LE VUELA EL
TEJADO..."
Sonia Montero

ciencias humanas, Barcelona, Planeta-De Agostini.

NEGRONI, María (2003): *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora.

Pizarnik, Alejandra (2001): *Poesía completa*, ed. A. Becció, Barcelona, Lumen.

———, (2002): *Prosa completa*, ed. A. Becció, Barcelona, Lumen.

RODRÍGUEZ GAGO, Antonia (1999): "Introducción", en Samuel Beckett, *Días felices*, ed. A. Rodríguez Gago, Madrid, Cátedra, pp. 9-110.

SERREAU, Geneviève (1967): *Historia del «nouveau théâtre»*, México, Siglo XXI.

TALENS, Jenaro (1979): *Conocer Beckett y su obra*, Barcelona, Dopesa.

AL PRINCIPIO YA EXISTÍA LA PALABRA: UNA APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE FINA GARCÍA MARRUZ

Mónica Ruiz Bañuls
Universitat d'Alacant

A pesar de contar con uno de los repertorios poéticos más originales de la literatura hispanoamericana contemporánea, Fina García Marruz es una autora casi desconocida que comenzaría a publicar su obra en los años cuarenta —formando parte activa del grupo literario cubano *Orígenes*— y que continuaría escribiendo durante toda la época revolucionaria hasta hoy¹. La limitada recepción que esta poeta ha tenido es consecuencia de una personalidad poco dada a la publicidad, lo prueba, como ha señalado su marido, el poeta y ensayista cubano Cintio Vitier (1946: 213), “el hecho de no haber publicado nunca por su propia voluntad, sino por la tenaz insistencia de algunos amigos”².

Esta comunicación tiene, pues, el propósito de plantear un acercamiento a Fina García Marruz abordando su obra como uno de los testimonios poéticos más intensos de las letras cubanas y su figura como una de las voces femeninas más significativas dentro del panorama literario hispanoamericano del siglo XX. En camino tan largo y con tiempo tan limitado, casi sólo cabe aportar pinceladas sobre el tema. Por todo ello, me limitaré a acercarme muy brevemente a la trayectoria literaria y generacional de la autora para centrar a continuación mi interés en la ontología religiosa de la obra, pilar sobre el que descansa todo su sistema poético y que parece haber pasado desapercibido entre los escasos trabajos críticos publicados sobre esta escritora cubana.

1. Fina García Marruz: la voz femenina de *Orígenes*

Nacida en la Habana en 1923, Fina García Marruz proviene de la capa acomodada de la sociedad habanera de la época, perteneciendo a una familia conservadora cubana de un profundo arraigo católico. Su interés por la literatura nació a raíz de la visita, alrededor del 1939, de Juan Ramón Jiménez a Cuba. Es la propia escritora la que subraya esta decisiva influencia en un trabajo en el

¹ En 1990 se le concedió el Premio Nacional de Literatura, galardón que vendría a reconocer su labor intelectual y poética.

² Recordemos por ejemplo que su primer poemario fue editado sin su conocimiento como regalo de cumpleaños de sus padres y su marido y que su libro más extenso, *Visitaciones* (1970), fue compilado por su esposo y Eliseo Diego sin su participación.

que, junto a Vitier y Lezama, hace memoria de la estancia del poeta español en la isla:

Quando Juan Ramón vino a La Habana yo tenía trece años. Nunca había leído verdadera poesía. Con motivo de la visita de Juan Ramón, mi padre me regaló por las Navidades un gran libro, dorado y blanco [...] Cuando leí el primer poema, "El adolescente", blanco tenue con sol fino y frescor morado, me pareció que tenía delante, en acuarela prístina, una luz más bella que la de la misma mañana con soplos fríos de diciembre, en que lo leía, como si el de golpe se me hubiese dado a conocer a la vez la más alta poesía popular y culta de la lengua. ¡Cuántas lecciones daba! Aquello fue, con el venturoso conocimiento del poeta mismo, el primer y decisivo deslumbramiento (García Marruz, 1969: 9).

Junto a esta relevante huella de Juan Ramón Jiménez y, en general, de toda la literatura española, se hace necesario mencionar la estrecha vinculación de la autora con *Orígenes*, uno de los grupos literarios que marcarían profundamente el destino y la significación de toda la literatura cubana a partir de los años treinta. Esta agrupación cultural adoptaría el nombre de la publicación *Orígenes*, revista literaria editada en la Habana entre 1944 y 1956 por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, tras algunos años de trayectoria editorial en otras publicaciones. A sus veinte años, Fina García Marruz ya formaba parte del consejo de redacción de la revista colaborando asiduamente en sus páginas. Los origenistas darían lugar a un sólido movimiento literario en el panorama cultural cubano cuya influencia sería decisiva en la obra y vida de nuestra poeta³.

En referencia al tema central de esta comunicación, la ontología religiosa de la autora, cabe asimismo señalar que los misterios católicos fueron abordados en numerosas composiciones origenistas, con un predominio notable de la imaginería de tipo religioso con abundantes resonancias místicas y bíblicas. Junto a ello, la densa y constante aureola hermética que envolvía todas las creaciones origenistas, resultado de una voluntaria evasión como repudio al medio social en el que muchos de sus componentes se hallaban inmersos: la corrupción de los gobiernos de Ramón Grau y Carlos Prío y, posteriormente, la tiranía de Fulgencio Batista. Su búsqueda de algo más allá de la realidad aparente —plasmadas en unos a través de la belleza formal, y en el caso de Fina García Marruz, a través de las preocupaciones religiosas y de sus inquietudes metafísicas y existenciales— persigue airear, en cierto modo, la atmósfera cultural de la Cuba de los años treinta y cuarenta.

Fina García Marruz fue la única presencia femenina con luz propia dentro de los origenistas congregados alrededor de Lezama Lima, dato notablemente significativo a la hora de trazar el perfil de la autora y que nos permite asimismo subrayar la relevancia decisiva de toda su obra dentro de las líneas poéticas origenistas. La altura intelectual de Marruz le procuró un lugar merecido entre los componentes de *Orígenes*, sin embargo, no es difícil suponer que más de

³ No insistiré más en este tema del que existen numerosos y detallados estudios. Véase por ejemplo los trabajos de Arcos (1994) y de Vitier (1994).

una vez tuviera que hacer frente a un medio doblemente hostil para ella, como mujer y como poeta⁴.

2. Caracterización de su poética: la Palabra encarnada

Al acercarnos a la obra literaria de Fina García Marruz descubrimos una obsesión por definir el objeto poético que se manifiesta en los numerosos escritos en los que la autora formula de manera explícita los principios que configuran su cosmovisión creativa. Abordaré brevemente aquellas constantes más significativas que conforman el fondo de su quehacer literario, prestando especial atención a su indagación de lo religioso como elemento fundamental de su particular objetivización de lo poético.

2.1. La poesía como acto de fe

El pensamiento poético de Fina García Marruz descansa en el valor cognoscitivo de la poesía que “compromete totalmente la persona en sus extremos de salvación o perdición eterna” (García Marruz, 1947: 228). Como indica Jorge Luis Arcos (1990: 119): “la poesía se convierte para la escritora en un acto de fe, en la medida en que la contemplación puede encarnar en la palabra, como una intensa actividad espiritual”.

Durante su primera etapa en *Orígenes* Fina García Marruz publicó diversos textos en los que reflexionó explícitamente en torno a su propia concepción poética. Su ensayo *Lo exterior en la poesía*, publicado en 1947, es sin duda el más relevante en esta perspectiva de lectura que pretendo trazar. La autora asume aquí la poesía con una especial entrega, como un fenómeno vital, afectivo, social y sobre todo religioso. De este modo, la poesía será todo lo que está por fuera o trasciende y será esencialmente misterio. No será casual que *Los misterios* sea el título de uno de los más importantes cuadernos que Fina García Marruz publica en su primer poemario *Las miradas perdidas* (García Marruz, 1951). Para la autora vida y misterio van de la mano:

Yo veía desde el cuarto interior, ropa tendida,
y escribía: los mirlos pasan cantando.
Desde luego, no había mirlos,
yo miraba pasar los tranvías amarillos
desde el balcón, la vidriera de las corbatas,
señoras jóvenes vestidas de mantecado y puzó.
Y escribía: “¡Praderas azules! ¡Púrpura absoluta de mi tumba!”
(García Marruz, 1970: 173).

Y es que toda apariencia es “una misteriosa aparición” para la escritora cubana:

Aquel vago delirio de la sala

⁴ Casada con uno de los más notables integrantes del grupo *Orígenes*, Cintio Vitier, la escritora tuvo que reivindicar continuamente su individualidad. En este sentido, es especialmente reveladora la anécdota que recoge Begoña Huertas en la que constata la amigable “amenaza” de la que en una ocasión le hiciera objeto Julio Cortázar: “Mira que me voy a vengar y no te diré más Fina, sino señora de Vitier” (Huertas, 1994: 25).

traías el portal azul del pueblo
de tu niñez, en tu silencio abríase
una lejana cena misteriosa (García Marruz, 1970: 174).

El centro de las consideraciones de Lo exterior en la poesía es, sin duda, la nueva concepción poética planteada por Fina García Marruz que tratará de superar tanto la objetividad de los clásicos como la subjetividad de los románticos:

Si el sentir fue ante todo un sentir de lo externo [...] es claro que se trató siempre de lo exterior-conocido, pero no de aquello que ahora nos ocupa, lo exterior-desconocido dentro y fuera de nosotros. La poesía se hizo "objetiva" en los clásicos, "subjetiva" en los románticos, pero que lejos estaban ambos de la verdadera intimidad, que es siempre extraña como un ángel, de la verdadera allendidad de lo exterior (García Marruz, 1947: 227).

Si en ambas corrientes literarias se trataba de "lo exterior conocido" lo que la autora buscará ahora será "lo exterior desconocido", lo que la misma Fina García Marruz llama "una nueva objetividad" o "una exterioridad mucho más profunda". ¿Qué es lo "lo exterior desconocido"? La escritora nos advierte que "lo exterior no es lo externo. La poesía esta buscando una exterioridad mucho más profunda" (García Marruz, 1947: 226); reconociendo que:

solo hay dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos nosotros mismos y Dios. He aquí dos posibles poéticos, dos desconocidos. ¿Es que hasta hoy, se habían constituido en objetos para la poesía? Es evidente que no (García Marruz, 1947: 227).

Es aquí, en mi opinión, cuando Fina García Marruz asienta su perspectiva poética en lo que hemos llamado una "ontología religiosa" que supondrá la búsqueda de la trascendencia a través de la poesía. Cuando la escritora se plantea la relación entre el objeto poético y el sujeto lo hace fundamentándose en una concepción católica de la realidad, búsqueda que implicará un conocimiento de lo particular pues para la autora la poesía transparente lo invisible. Abordaré brevemente estas reflexiones poéticas en algunos de sus versos más significativos porque "lo exterior" es inalcanzable y por ello visible con claridad a través de algunas imágenes determinadas. En *Las miradas perdidas* estos símbolos claves para captar esa trascendencia serán la nieve, la luz y la lejanía. Esa esencia que trasciende lo aparente se aprecia perfectamente en un poema como "Una dulce nevada está cayendo":

Una dulce nevada está cayendo
detrás de cada cosa, cada amante,
una dulce nevada comprendiendo
lo que la vida tiene de distante.
Un monólogo lento de diamante
calla detrás de lo que voy diciendo
un actor su papel mal repitiendo
sin fin, una soledad gesticulante (García Marruz, 1951: 7).

Asimismo, la particular visión de los objetos iluminados convertirá a la luz en otro símbolo esencial para captar la esencia de lo aparente, como ocurre en los poemas "La noche" o "Lo distinto" (García Marruz, 1951: 123 y 173). Estamos ante las imágenes claves de esa "nueva exterioridad" de la que nos habla Fina García Marruz. Como ha explicado Jorge Luis Arcos (1990: 115), "la nieve, distancia, lejanía, luz, caracterizan en su desnudez casi física lo Exterior".

En su poemario *Visitaciones* la presencia de lo exterior se manifestará a través de nuevas imágenes como la infancia y la muerte: “Morirse es volverse exterior / como la luz” (García Marruz, 1970:127).

Aquel “exterior-desconocido” de *Lo exterior en la poesía* es nombrado en su ensayo *Hablar de la poesía* (escrito en 1970) como “una dimensión nueva de lo conocido, o acaso, una dimensión desconocida de lo evidente” (García Marruz, 1986: 437). La poesía se revela ahora a partir del mundo de lo particular, reafirmando la esencia trascendente de la misma poesía, que para García Marruz nunca podrá ser ni un mero medio ni un fin porque “no es el reino del deber ser sino del ser” (García Marruz, 1986: 440).

Es a través de este deseo de la autora de encarnar la vida en la poesía, concepto ya establecido en su anterior ensayo y detalladamente abordado en este, cuando debemos introducir un concepto fundamental para acercarnos a la cosmovisión poética de la autora: el misterio cristiano de la Encarnación. Como ha señalado Arcos (1990:126):

Es en la asunción del misterio de la Encarnación donde encontramos ese delicado punto de coincidencia, ese confín de cercanía y lejanía, esa particular relación sujeto-objeto, que validan la realidad a la vez que la trascienden un concepto esencial de su pensamiento.

El misterio de la poesía es el misterio de la Encarnación, misterio cristiano por excelencia, el del Verbo que se hace carne, igual que en “ese instante en que la poesía o el espíritu se apiadan de la vida, descendían a su anécdota o a su carne para salvarla de su fugacidad” (García Marruz, 1986: 434). Ese deseo de encarnar la vida misma a través de la palabra mediadora lo vemos en numerosas composiciones de la autora, como en el revelador poema “Quiero escribir con el silencio vivo”:

Quiero escribir con el silencio vivo,
quiero decir lo que la mano dice.
Porque tú lees mejor el texto vivo,
y el alma, en su guerrear callado, escribe (García Marruz, 1970: 259).

En uno de sus últimos ensayos, *La familia de Orígenes* (García Marruz, 1997), es la propia autora la que reconoce la presencia del misterio de la Encarnación como un presupuesto fundamental no sólo en su poética sino en la de la mayoría de los origenistas, incluido el propio Lezama Lima:

Los misterios católicos más que ser un tema de Lezama son un supuesto de su poética [...]. Pero el misterio que más nos conmovió fue sin duda el que tenía que conmovier más a un poeta: el del verbo hecho carne, y después, el que más tenía que conmovier a nuestro destino de muerte: el de la Resurrección (García Marruz, 1997: 12).

2.2. Al principio ya existía la Palabra... y la Palabra se hizo carne

A partir de la reflexión anteriormente trazada lo que propongo es una lectura del misterio poético de la obra de Fina García Marruz desde la indagación en la teología cristiana donde la Encarnación de la Palabra

constituye un hecho totalmente singular. Tomando como referencia el evangelio de San Juan⁵, la reflexión teológica siempre ha considerado la Encarnación del Verbo como aquel acontecimiento único a través del cual el Hijo de Dios ha asumido una naturaleza humana para llevar a cabo la salvación del hombre⁶. Este misterio ha sido objeto de reflexión reciente en la bula *Incarnationis mysterium*, en la que Juan Pablo II ha señalado que “la Encarnación es el verdadero criterio para juzgar la realidad temporal y todo proyecto encaminado a hacer la vida del hombre cada vez más humana”(Juan Pablo II, 1999: 27). ¿No es éste el fin que la escritora cubana quiere “entrever” en toda la poesía, hacer la vida más humana a través de ella?

No se puede obviar que la mentalidad cristiana de Fina García Marruz no se reduce a una serie de principios morales, toda su visión, sus correspondencias bíblicas y su inserción en temas religiosos muestran una elaborada ontología poético-religiosa en un amplio sector de su producción literaria. Como ha señalado Arnoldo Ramírez (1992: 101): “a pesar de vivir en una sociedad socialista y de tener un esposo comunista, ella nunca renegó de la religión”.

Este acercamiento a la religiosidad queda plenamente justificado por la autora ya que la poesía, en cuanto tal, se ha hecho poco menos que imposible:

La poesía renuncia a la razón, órgano de lo conocido, para consagrarse a la magia, para volverse actividad mágica, de aquí que no sea extraño que se hayan revitalizado sus relaciones con la mística (García Marruz, 1986: 132).

Desde esta perspectiva de lectura se enriquece el acercamiento al sistema poético de la autora. El Verbo, se encarnó para hacernos partícipes de la naturaleza divina, es decir, Dios se hizo carne para hacernos a nosotros un poco más Dios. ¿No se hace en Fina García Marruz la poesía Palabra para que nosotros, sujetos poéticos, podamos ser también Palabra viva? ¿No se hace la poesía palabra para hacernos a nosotros poesía?

3. A modo de conclusión

Escritora de larga trayectoria poética, su producción abarca prácticamente todo el siglo. Hasta los años cuarenta participó de las ideas estéticas de *Orígenes* manteniendo su ideología, aunque en época socialista tuvo que realizar profundas modificaciones en sus creencias más personales a fin de respetar las nuevas directrices literarias. Posteriormente, en los años ochenta y noventa, en un contexto cultural menos rígido en Cuba, la autora siguió explorando nuevos temas con algunos procedimientos iniciados en tiempos revolucionarios.

Toda esta intensa producción literaria descansa en un coherente sistema poético en el que, como he intentado explicar, la indagación en lo religioso se

⁵ “El Verbo se encarnó”: *Juan* 1, 14.

⁶ Sobre este tema existe abundante bibliografía. Véase por ejemplo el reciente trabajo de Cantalamessa (1996).

convierte en una de sus constantes más significativas. Un complejo pensamiento que, en mi opinión, ha sido uno de los grandes obstáculos para el conocimiento y estudio de la poesía de Fina García Marruz.

La propia autora ha afirmado que “la poesía pone ser allí donde la crítica sólo pone cualidades” (García Marruz, 1946: 42), de aquí que podamos reflexionar en torno a lo poético que es un libro o sobre sus más significativas peculiaridades, pero nunca podremos sustituir su lectura hablando de la poesía misma. Desde esta perspectiva acerquémonos a los versos de esta autora de quién otro excepcional autor cubano, Eliseo Diego, afirmó que había escrito “algunos de los poemas de más apasionada belleza que se hayan compuesto en lengua española desde que asomó mil novecientos”⁷. Una extraordinaria poeta que merece ser conocida más allá del ámbito de los especialistas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCOS, Jorge Luis (1990): *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana, La Unión.
- , (1994): *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas.
- BIBLIA VULGATA (1994): ed. A. Colunga y L. Turrado, Madrid, BAC.
- CANTALAMESSA, Raniero (1996): *Los misterios de Cristo*, Valencia, Edicep.
- GARCÍA MARRUZ, Fina (1942): *Poemas*, La Habana, Ucar García, 1942.
- , (1946): “Notas sobre Espacios métricos de Silvina Ocampo”, *Orígenes*, III-11, La Habana, pp.42-46.
- , (1947): “Lo exterior en la poesía”, *Orígenes*, IV-16, La Habana, 1947, pp. 16-21. Reeditado en *Poesía y poética del grupo Orígenes*, ed. A. Chacón (1994): Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp.226-232.
- , (1951): *Las miradas perdidas (1944-1950)*, La Habana, Ucar García.
- , (1969): “El momento cubano de Juan Ramón Jiménez”, *La Gaceta de Cuba*, 77, pp. 8-10.
- , (1970): *Visitaciones*, La Habana, Instituto del Libro.
- , (1986): *Hablar de la poesía*, La Habana, Letras Cubanas.
- , (1987): *La familia de Orígenes*, La Habana, La Unión.
- HUERTAS, Begoña (1994): “Fina García Marruz: cuando la retórica se vuelve piedad”, *Quimera*, 123, pp. 24-25.
- JUAN PABLO II (1999): *Incarnationis Mysterium*. Bula de convocación del gran Jubileo del 2000, Madrid, Palabra.
- RAMÍREZ, Arnaldo (1992): “Textualidades en la obra poética de Fina García Marruz”, *Lingüística y Literatura*, 21, pp. 95-104.
- VITIER, Cintio (1948): *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, La Habana, Orígenes.
- , (1994): *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Letras Cubanas.

⁷ Véase Eliseo Diego, Solapa a *Visitaciones* (García Marruz, 1970).

ORIGEN DEL YO POÉTICO FEMENINO: LA ESCRITURA DE ROSA CHACEL

Diana Sanz Roig
Universitat de Barcelona

La idea de que la experiencia humana podía aprehenderse de la introspección individual animó a las mujeres lectoras a identificarse con la empresa romántica como sujetos activos de la búsqueda del “yo”. El legado del “alma sensible” y sus rasgos contrarios a las convenciones sociales traspasaron las fronteras del romanticismo y conquistaron las pretensiones de la novela realista que tradujo sus conflictos en una sugestiva imagen de un alma superior, y en lucha constante por alcanzar su independencia. A partir de estas premisas, el presente artículo intentará coadyuvar en el análisis de uno de los aspectos más relevantes de la escritura chaceliana: el origen del yo poético femenino. En estos términos radica precisamente la esencia de su escritura, actividad que transitó casi en su totalidad el espacio autobiográfico. Así es como de un modo u otro se hizo efectiva la presencia del “yo” que diseminado en los dominios de la ficción transfería las reflexiones más hondas de la escritora. En una carta al pintor Gregorio Prieto, recogida en el volumen de artículos *La lectura es secreto*, escribe: “Si nos ponemos a recordar... Confieso que yo, por mi parte, es lo único que sé hacer” (Chacel, 1989a: 282). En *Novelas antes de tiempo* también reparaba en este diálogo interior como la expresión más apropiada para sus objetivos. Desde la descripción y el análisis de los universos interiores podemos rastrear en ella signos heredados de Henry James. Ambos, ninguneados por la crítica, se prestan a escasas concesiones que ofrecen como resultado una obra difícil y compleja que exige necesariamente la participación del lector. Como se ha señalado, “Rosa Chacel es una narradora realista para la cuál lo que suele llamarse realidad apenas tiene importancia” (Villena, 1988: 41).

Con una visible actitud erótico-estética, y en la línea de lo apolíneo, Rosa Chacel se nutrirá de la melancolía y del recuerdo en su comprensión del hombre y de los fenómenos humanos. Siguiendo a Ortega, Chacel utiliza como instrumento la doctrina platoniana del origen erótico del conocimiento. En las *Meditaciones del Quijote*, Ortega lo definía de este modo: “Literalmente exacta es la opinión platónica de que no miramos con los ojos, sino al través o por medio de los ojos; miramos con los conceptos” (Ortega, 1983: I, 358). Cabe precisar, sin embargo, que la concepción sumamente estética e intelectual de la autora propiciaron que, a excepción de sus *Diarios*, reprobara la confesión y la confidencia como recurso o estrategia literaria. Influida por Henri Bergson, Rosa Chacel se adentró en la idea del tiempo explorando el problema de la existencia humana al trasluz de un mundo caleidoscópico y fragmentado. El *élan vital* de

sus personajes se despliega gracias al flujo y reflujo de sus sensaciones, circunstancias y experiencias interiores, vehiculadas a través del monólogo interior y al bies de las infinitas posibilidades que le ofrecía el descubrimiento de la novela de Joyce. A este respecto, Rosa Chacel no pudo aceptar el juicio sartriano acerca de la memoria porque para ella, supeditada a los dictados de Mnemósine, “la memoria es una fluyente y permanente potencia maternal, genitrix de formas y voces diversas del espíritu” (Chacel, 1989b: II, 239).

La rebelión “femenina” de Rosa Chacel —y nos referimos con este término al alegato de rebeldía contra el mundo que aniquilaba las inquietudes intelectuales y artísticas de la mujer—, se encuadra en la tradición romántica que enaltecía el cultivo de la introspección como medio que afirmaba los impulsos del alma. El carácter singular de la feminidad había representado para la mujer lo que Prometeo significó para el hombre romántico. La independencia del “yo”, expresada en forma de “libertad de conciencia”, afloró en el espíritu femenino que reclamó, sin ambages, su autonomía intelectual y moral. Las reivindicaciones de Virginia Woolf, Djuna Barnes, Simone de Beauvoir, Sylvia Plath o Rosa Chacel se alzaron contra los corsés morales que impedían su expansión como mujer pero fundamentalmente como artista. A este respecto, cabe constatar las notables similitudes que unieron las trayectorias vitales y estéticas de Rosa Chacel y Djuna Barnes. Coétaneas en el tiempo compartieron el gusto por el inconsciente, la transgresión de la moral burguesa, de la política y las convenciones, o el uso del humor a medio camino entre la crueldad y el cinismo. Siguiendo el magisterio de Dostoievsky, Joyce, Proust, o sus respectivos mentores —Ortega y Eliot— reformaron el quehacer novelesco, entreverando en él los versos, lo sublime, la filosofía o la miseria de la experiencia humana. Sus digresiones, ligadas a un elogio encendido de la belleza, conformaron una aparente solidaridad que, como en el caso de las románticas, rayó en un acusado erotismo que se ocupaba de la mujer como tema recurrente.

Pese a todo, Rosa Chacel nunca concibió ni postuló el feminismo. En realidad, lejos de una posición feminista que persiguiera la separación, Chacel propugnó ya desde su primera conferencia, leída en el Ateneo de Madrid en 1918, “la identidad de la pareja humana: la identidad en eso que es su humanidad, su mismidad” (Chacel, 1981b: 218). En este sentido, no parecen aventuradas sus opiniones sobre las mujeres que frente al hombre buscaban la diferencia, y no los puntos de semejanza. En detrimento de lo que postulaba Virginia Woolf en *Una habitación propia* o Simone de Beauvoir, la escritora vallisoletana promueve un tipo de mujer que debe escribir y vivir como los hombres. Es así como exhibe una crítica despiadada de *Le deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir y, en cambio, glosa con benevolencia su novela *La invitada*. Refiriéndose a este libro escribe: “esas páginas sólo una mujer pudo escribirlas, porque sólo una mujer pudo tener los datos necesarios para ello, pero están pensadas eliminando toda subjetividad, como las pensaría un hombre, esto es, bien pensadas” (Chacel, 1981: 152). En esta línea, Anna Caballé señalaba la influencia de la escritora francesa sobre la trayectoria literaria de Rosa Chacel. En palabras de Caballé, *Saturnal*, uno de sus más célebres ensayos, “es su personal réplica a *Le deuxième Sexe*, obra pionera del

pensamiento feminista (y del que, dicho sea de paso, Rosa Chacel ha pretendido distanciarse siempre)" (Caballé, 1988: 62). A este respecto, quizás convendría hablar de "los feminismos", y no "del pensamiento feminista", entendiendo este movimiento como una serie de ramificaciones, no siempre unívocas, que se desarrollan de forma distinta.

En la obra chaceliana no hallamos un estilo literario implícitamente femenino, ni tampoco una temática estrictamente femenina si bien la mayoría de sus personajes están encarnados por mujeres. El feminismo de Rosa Chacel —término que por otra parte le desagradaba sobremanera— aspira a la belleza masculina; y a realizarse intelectualmente como él, es decir, a ocupar unos espacios públicos que hasta entonces eran sólo transitados por los hombres. Así es como la protagonista de *Memorias de Leticia Valle* es en lo esencial Rosa Chacel. Al margen de la anécdota, Leticia, como Rosa, acepta la femineidad controlada, inteligente y madura, repudiando la sensiblería y la imagen tradicional de la "buena esposa". La forma de la frase, así como las imágenes que en ella se expresan, se acercan a una escritura neutral por cuanto asume el punto de vista masculino en el empleo del lenguaje y en todos los órdenes de la cultura. Para Chacel, considerar que la frase de hombre es inadecuada para las necesidades de su género resulta un disparate. Seguramente también por eso entendía como un desacierto separar de la literatura la llamada "literatura femenina". Su condición aparte rechaza la feminización de la mujer, sobre todo en la esfera del espíritu. Por ello, se muestra intolerante contra quienes defienden un modelo de educación feminista que acentúa la "exquisita femineidad" de la mujer, para incrementar las diferencias respecto al hombre. Así, en el artículo "La mujer en el siglo xx. Comentario a un libro histórico" escribe: "La mujer que trate de cultivar en su obra su *exquisita femineidad* es un ser impotente y más exactamente, necio" (Chacel, 1989b: 267). Paralelamente, refuta las teorías historicistas y psicologistas que excluyen a la mujer de la cultura y del entendimiento. Es destacada, sobre todo, su envidia contra las ideas de Simmel acerca de la "varonilidad diferencial", y su desacuerdo contra las explicaciones de Jung sobre la "opinión inconsciente". Si la oposición entre el hombre y la mujer es inexistente no cabe hablar de un "yo" específico tal y como Simmel lo plantea. En el *Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor* afirma: "lo que perseguimos, es precisamente aquello que les aúna y confunde, aquello que, aun produciéndose en las almas más diversas y opuestas, es en esencia un solo fenómeno" (Chacel, 1931: 179-180).

Saturnal encierra la más extensa reflexión sobre la mujer y la feminización de nuestra época. Tomando como referentes *L'Amour et l'Occident*, de Denis de Rougemont; y *Eros y civilización*, de Herbert Marcuse, Chacel analiza las relaciones entre la pareja humana, la femineidad en oposición al afeminamiento, la virilidad, o la construcción de un discurso de género¹. La escritura chaceliana rompe con este ideal doméstico femenino que excluía la

¹ En torno a este tema también se pronunciará en "Volviendo al punto de partida" (Chacel, 1964); "Comentario tardío sobre Simone de Beauvoir" y "La mujer en galeras", todos ellos recogidos en Chacel (1981b).

posibilidad de asumir los aspectos prometeicos del “yo”. Aliada o enemiga, la mujer se proclama como la vida misma. Esta idea se refuerza en *Desde el amanecer*, la autobiografía de sus diez primeros años. En ella, afirma su autora: “Siento el principio de mi vida como voluntad” (Chacel, 1981a: 9). A modo de inciso, cabe recordar que la poesía romántica identificaba la mujer con la otredad, con el no yo que confrontaba la subjetividad del poeta mediante la representación de la naturaleza como fuerza femenina. A este respecto, las mujeres que cuestionaban el carácter sexuado del sujeto lírico tenían que acceder a algún tipo de antidiscurso. Uno de estos resortes fue el fortalecimiento de la diferenciación sexual². El punto central de esta protesta no se ocupaba tanto de los derechos políticos como de su derecho a la actividad intelectual y a la creación literaria. Varios escritores actuaron como mentores o padrinos intelectuales de las jóvenes escritoras. El apoyo de Hartzbusch a Carolina Coronado, de Ortega a Rosa Chacel, o de Eliot a Dyuna Barnes son un clásico ejemplo. En el artículo “Respuesta a Ortega. (La novela no escrita)” Rosa recordará así a su maestro:

El hecho Ortega era una cuestión personal de toda mi generación. Porque Ortega no sólo fue “el español arquetipo”, sino también “el intelectual arquetipo”, pues estableció esa especie de casta —no hay que asustarse con la palabra— *intelectual* que consiste, estrictamente, en vivir poniendo el *honor* en la misión de pensar. *Pertenecer a la casta intelectual es estar comprometido en la causa de la verdad*³.

Su malestar sin nombre, que tradicionalmente se había llamado “romanticismo” provenía por supuesto de sus inquietudes intelectuales. Rosa Chacel nunca pudo conciliar el tedio de la domesticidad con sus ansias de artista y escritora. Chacel no tenía un cuarto para ella misma, su “A room’s one own” como diría Virginia Woolf. Tampoco tenía los medios económicos suficientes para buscar su independencia ni poseía la autonomía suficiente para superar la abnegación que le habían impuesto. Al hilo de estas consideraciones, también Carmen Baroja revelaba en sus *Recuerdos* la tristeza, el desengaño y la frustración que sintió durante gran parte de su vida, causada evidentemente por su deseo de vivir como los hombres, con libertad y sin “las labores de su sexo” como único fin de su existencia. Asimismo, Carmen de Burgos, en *La mujer moderna y sus derechos* (1927), manifestaba su denuncia contra la mujer burguesa por someterse al patriarcado masculino. En las siguientes declaraciones advertimos su carácter proteico:

² El modelo de diferencia femenina, surgido en los discursos del siglo XVIII y en los planteamientos rousseauianos de lo natural y lo social, instauró una nueva imagen de la mujer burguesa. *Emile* refleja la diferencia sexual presentando los instintos femeninos en una mujer restringida a los deberes de la maternidad, y al bienestar físico y moral de la familia. La separación entre un ámbito privado y un dominio público fomentó la tendencia de que todo individuo albergaba un “yo” íntimo que no tenía cabida en el mundo exterior.

³ Sobre el magisterio de Ortega también se pronunciará en “Rumbo poético de Rafael Alberti” (Chacel, 1981b: 101-102), “Ortega a otra distancia” y “Revisión de un largo camino” (Chacel, 1989a: 146-155 y 156-172), y en las páginas de *La confesión*. Una síntesis chaceliana de su figura también puede rastrearse en el personaje de Manolo, figura que habita el microcosmos narrativo de *Barrio de Maravillas y Acrópolis*. El espíritu de Unamuno queda ampliamente analizado en *La sinrazón*.

Mi vida es compleja; varío de fases muchas veces; tantas, que me parece haber vivido en muchas generaciones diferentes [...] y yo también he cambiado de ideas ... de pensamientos... ¡Qué sé yo!... Me río de la unidad del yo, porque llevo dentro muchos yoes, hombres, mujeres, chiquillos... viejos ... se pelearían si discutes con alguno... pero les dejo que venza el que más pueda (Mangini, 2001: 68).

Palas Atenea había de representar para la mujer lo que Prometeo significó para el hombre romántico. En este sentido, Rosa Chacel se alzó como la Palas Atenea de su tiempo, una heroína romántica que reclamó para la mujer, y sobre todo para la escritora, lo mismo que para el hombre. Palas Atenea es la diosa de las artes. La actividad artística lleva aneja la capacidad creadora que los autores proclaman durante el Romanticismo y que les eleva a un nivel divino, que en el caso chaceliano se transforma en un cartesiano narcisismo. Atenea caracteriza la rebelión de la mujer romántica, la mujer escritora que busca un modo de trascender sus limitaciones. A estos efectos, Rosa Chacel identifica lo femenino con el objeto del poder creador⁴. Manifiestas son las similitudes con el Prometeo de Goethe, y con la estructura subyacente del “yo” romántico. Se conciben tres arquetipos: el transgresor prometeico de las barreras del deseo, el individuo superior y alienado, y la conciencia autodividida.

Este tránsito por los dominios de lo autobiográfico contrasta sin embargo con un deseo profundo de preservar su vida y su obra frente a las hostilidades de la realidad. Rosa Chacel vivió en una burbuja de cristal donde fabricaba literatura elitista muy intelectual —que no intelectualizada—, y en la que todo parecía estar gobernado por lo mental, lo intelectual y lo apolíneo. Conocida es por los chacelianos la fascinación que sentía ante una estatua griega que adornaba la entrada de la Academia de Artes de Madrid. La escritura chaceliana intentó esculpir una estatua griega impecable; postular un intelectualismo idealista que reprobara todo lo indigno y manchado. Así lo recuerda en *Desde el amanecer*: “la visión del Apolo en el rincón oscuro... presidió y presidirá mi vida todo lo que dure”⁵ (Chacel, 1981a: 154). Rosa sería siempre fiel a la imagen de Apolo. Su sentido extremo de la belleza y sus ideales estéticos se alzaban por encima de todas las cosas. En este sentido, no debe olvidarse que su primera vocación fue la escultura y, como tal, el culto a la forma y a los cuerpos. Como se ha remarcado, el trasvase entre las artes plásticas y la literatura fue un ejercicio muy común entre los jóvenes de su generación. Ortega y Gasset dispondría su forma teórica al definir en *La deshumanización del arte* “la identidad de sentido artístico”. Elena, la protagonista de *Barrio de maravillas*, trasluce la estética apolínea que envuelve la poética de Rosa Chacel:

El cuerpo humano en el dolor tiene su forma o, más bien, la forma sublime de la belleza, el cuerpo en su ser, en su modo de ser, el modo en que se ha inscrito, esa palabra que es el cuerpo, esa armonía, esa plenitud de mundo que el alma, el yo, el sujeto, el quien, el cada uno lleva como un Atlante glorioso, doloroso..., esa forma,

⁴ La mujer escritora era incapaz de identificarse plenamente ni con el sujeto creador masculino ni con el objeto femenino. Las manifestaciones chauvinistas de Schiller, para quien la mujer debe aspirar a obedecer, y Goethe, para quien la mujer debe aprender a servir, enfatizan este sentimiento extendido de integrar los anhelos femeninos en la cultura escrita pero con restricciones. En Inglaterra, John Stuart Mill; o en España, Adolfo Posada o incluso Pi i Maragall replantearían estas formulaciones.

⁵ Esta experiencia también queda relatada en un poema de sus *Versos prohibidos* titulado “Apolo”.

en el dolor, es la forma del dolor, sin dejar de ser la forma de la belleza (Chacel, 1976: 172-173).

Rosa Chacel fue una esteta empedernida, una novelista anímica, esencial. Lo único que le importaba era el sentido de la belleza y la obra de arte. En este sentido, la mayoría de los pintores también adoraron la belleza física y suponemos que este entendimiento en una concepción similar del arte fue uno de los motivos que propiciaron la continuidad, al menos en apariencia, de su relación con el pintor Timoteo Pérez Rubio. En una entrevista a Ana María Moix, la escritora catalana recordaba una de sus conversaciones: “¿Te acuerdas del cuerpo tan precioso que tenía Timoteo?— inquirió Rosa”. Pero Ana María Moix nunca había llegado a conocerle. Rosa abandonó la habitación y regresó con una fotografía en las manos. “Mira —le dijo”. Ana contempló el cuerpo desnudo de un hombre. “Es Timo contestó Rosa”. Hacía unos años le habían encargado un Cristo para una iglesia de Madrid y él mismo se tomó como modelo al considerar que su cuerpo era el que más se asemejaba a Jesucristo.⁶ Así es como Rosa Chacel realizó un juramento a la belleza formal. El fin del arte no es la verdad sino la belleza. Chacel, influida por la teoría del arte por el arte de Óscar Wilde, comulga con las bases de su esteticismo formal: “El artista debe crear cosas bellas; pero sin poner en ellas nada de su propia vida. Vivimos en una época en la que los hombres tratan el arte como si no fuera otra cosa que una forma de autobiografía. Hemos perdido el sentido abstracto de la belleza” (Wilde, 1998: 33). La teoría de Wilde niega la posibilidad de criticar una obra de arte desde un punto de vista ético. La realidad no debe contaminar el arte.

En Rosa Chacel confluyen, por tanto, la rebeldía y la pasión del romanticismo, y la perfección del espíritu griego. Su *exilio romántico* se rebela como una experiencia que más allá de la causa política se convierte en una actitud ante la vida. Esta actitud dandística que desdeñaba la mediocridad del mundo se manifestó no tanto en un sentido físico como en un sentido espiritual. Se trasluce el deseo constante de habitar un mundo distinto, de sentirse desclasada, aparte, extraña. Rosa tenía el rigor de la impertinencia, del desplante, la altivez y la arrogancia. Pesimista, esteta, alienada, impasible y rebelde, repudió las convenciones y la miseria de la vida. Frente a ello, encumbrará el amor, la plenitud y lo vital, siempre bajo el credo estético idealista. Luis Antonio de Villena, describiendo la rebeldía del *dandy* en Luis Cernuda, afirmaba: “El *dandy* postula la individualidad, el hombre que se sabe a sí mismo, frente al gregarismo y a la sociedad colectivizada que achata al individuo. [...] El *dandy* categoriza lo bello, lo improductivo, lo inútil, lo suntuario, frente a los valores reputados como serios o productivos [...]. Junto a una transgresión social se observa una transgresión moral” (Villena, 2002: 32). Este talante disidente se vierte de modo similar en la compleja personalidad de Rosa Chacel que comparte con el poeta cordobés su rebeldía y la nostalgia de un mundo pleno, otro, que se construye a caballo entre el romanticismo y los ideales del paganismo helénico. Rosa perseguía el modelo más puro del amor griego, un amor intelectual que aniquilara el vacío y el cúmulo de veneno y de

⁶ Esta líneas reproducen aproximadamente una conversación entre Rosa Chacel y Ana María Moix, mantenida en Madrid a la muerte de Timoteo Pérez Rubio.

vida estancada. Su relación con mujeres más jóvenes —que no adolescentes— adquiere también un sentido helenístico: “la juventud es la única cosa que vale la pena de ser deseada. [...] La belleza es una de las formas del genio; más alta, en verdad, que el genio, ya que no necesita explicación.[...] Es una soberanía de derecho divino. Hace príncipes a quienes la poseen” (Chacel, 1982: 45).

Las amistades femeninas de Rosa Chacel han sido objeto de algunas suspicacias —tal vez mal entendidas— que han extendido la sospecha, quizá no realizada con un criterio exacto, de su homosexualidad o, más certeramente, bisexualidad. Matriarca del grupo, Rosa Chacel provocó verdadera adoración entre sus discípulas. Son numerosos los pasajes y versos dedicados a mujeres que, por un motivo u otro, aparecieron en su vida: Elisabeth Calipigia, Concha de Albornoz, Clara Janés, Ana María Moix, Lolo Rico o Victoria Kent. Desde el romanticismo, la idea de que las mujeres escritoras, a diferencia del hombre, se sentían solidarias más que rivales se había convertido en un elemento esencial de la personalidad literaria femenina. Una explicación social de esta solidaridad reside en la convicción de que debían aunar sus esfuerzos para defenderse de los prejuicios y prohibiciones que acosaban a su sexo. Esta aparente solidaridad raya un erotismo que, en algunos casos, ha podido confundirse con cierto grado de homosexualidad. Estas sospechas se incrementaron en las páginas de *Saturnal*, páginas en las que sus ideas sobre el amor no presentan barreras de tipo sexual. Como explica acertadamente Clara Janés en el prólogo a *Los títulos*, “Si Freud distinguía entre lo sexual y lo genital, para Rosa hay una tercera potencia, más bien primera y principal —totalitaria— que es el eros” (IX).

Por tanto, y por cuestiones que nada tienen que ver con la literatura, este tipo de actitudes fueron en los tiempos y en los círculos de Rosa Chacel, reprobadas y socialmente censuradas. La brecha que inauguró Gide tras la publicación de *Si les grains ne meurs* no encuentra parangón en el ámbito de lo femenino. Esta ausencia de un estandarte que reivindicara y ostentara con libertad y orgullo su condición sexual fue probablemente lo que propició el ocultamiento de estas prácticas⁷. Lo que se ha insinuado hasta ahora puede entonces resumirse de este modo: su concepción de la vida se desarrolló en un clima femenino exaltando el amor como la única fuerza que nos excluía de la poquedad del mundo. Rosa Chacel rayó en el homoerotismo no sólo a nivel físico sino en tanto que le proporcionaba un enriquecimiento interior que acompañaba su idealismo intelectual: la vida es amor y pedagogía.

Como escribe Villena: “no somos las estatuas marmóreas que el porvenir o la fama tienden a hacer de nosotros. Somos varios, esquinados —unos y otros— múltiples veces, mezquinos y grandes [...]. Por ello importan tanto las buenas memorias y las biografías verídicas [...] Ojalá nuestro *pudor* hodierno se

⁷ En sus *Diarios*, en las páginas correspondientes al relato de su estancia en Nueva York, se insinúa una posible relación homoerótica. Vicente Aleixandre evocaba sin ambages lo que Luis Cernuda le había referido: “Luis Cernuda tuvo dos grandes amigas en aquella época: Rosa Chacel y Concha de Albornoz, muy amigas entre sí, además. [...] ambas sostenían también una relación lésbica. Rosa no veía así aquella antigua y fértil amistad. Rosa Chacel creyó enormemente en las amistades femeninas pero no negaba que Concha (hija del político y embajador republicano Álvaro de Albornoz) fuera lesbiana” véase Villena (2002: 32).

titulase algún día nuestra *tolerancia*" (Villena, 2002: 113). En este sentido —en el de las biografías y la *tolerancia*— gira un halo de cierto misterio entorno a la biografía de Rosa Chacel, posiblemente porque ella misma mantuvo a lo largo de toda su vida una exacerbada fobia al sentimentalismo. Consideraba que en la literatura no había confesión y que, en todo caso, sólo podíamos hallarla en la obra de San Agustín. Cabría preguntarse entonces cuál es exactamente la importancia del hecho biográfico. Si en la línea del estructuralismo algunos detalles de una biografía carecen de importancia, siguiendo los postulados de la semiología, nos parece acertado precisar que el elemento biográfico adquiere mayor o menor relevancia a la luz de uno u otro autor. Así, sería harto más difícil comprender la obra de escritores como Wilde, Cernuda o Virginia Woolf sin conocer algunos acontecimientos de su vida que fueron decisivos en su obra y que, en ocasiones, como sucede en el caso de Rosa Chacel, se intercalaron en un mismo código estético. Acerca de su persona, y ya para terminar, muy conocidas son unas palabras que Juan Ramón escribe en *Españoles de tres mundos*: "El recuerdo de Rosa Chacel me llega siempre acompañado del olor y el sabor. Perfume fresco, libre, de jardín con huerto o de huerto donde hubiera algún rincón en flor. Calidad de flor en el continente, con contenido rico, sustancioso, secreto, de fruto" (Jiménez, 1969: 219-220). Menos sinestésica, pero también muy certera, fue la definición de Pere Gimferrer: "Rosa Chacel es una conciencia puesta en pie" (Gimferrer: 1988).

BIBLIOGRAFÍA

- CABALLÉ, Anna (1988): "Desde entonces", en *Anthropos*, 85 (junio).
- CHACEL, Rosa (1931): "Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor", *Revista de Occidente*, 92 (febrero).
- , (1964): "Volviendo al punto de partida", *Revista de Occidente*, segunda época, 17, pp. 203-225.
- , (1976): *Barrio de maravillas*, Barcelona, Seix-Barral.
- , (1981a): *Desde el amanecer*, Barcelona, Bruguera.
- , (1981b): *Los títulos*, Barcelona, Edhasa.
- , (1982): *Alcancía Ida*, Barcelona, Seix-Barral.
- , (1989a): *La lectura es secreto*, Madrid, Ediciones Júcar.
- , (1989b): *Saturanal*. En *Obras Completas*, t. II, Valladolid, Excma. Diputación Provincial de Valladolid.
- GIMFERRER, Pere (1988): "Una conciencia puesta en pie hasta el fin", en *ABC*, 3 de junio.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1969): *Españoles de tres mundos*, Madrid, Aguilar.
- MANGINI, Shirley (2001): *Las Modernas de Madrid*, Barcelona, Península.
- ORTEGA Y GASSET, José (1983): *Obras Completas*, t. I, Revista de Occidente, Madrid.
- VILLENA, Luis Antonio de (2002): *Luis Cernuda*, Vidas Literarias, Omega.
- , (2002): *Rebeldía, Clasicismo y Crisis*, Valencia, Pre-Textos.
- WILDE, Óscar (1998): *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona, Losada Océano.

TRES MOMENTOS EN LA LITERATURA FEMENINA COLOMBIANA: SOLEDAD ACOSTA, ALBALUCÍA ÁNGEL Y MARVEL MORENO

Yamile Silva
University of Massachusetts

En comparación con otros países de América Latina como Argentina, México o Brasil¹ no hay en Colombia una escritora de renombre internacional como si lo son Luisa Valenzuela, Sor Juana Inés de la Cruz o Clarice Lispector. Dicha carencia debida, quizá, a la falta de rigurosidad en los criterios investigativos de las varias historiografías y / o a la falta de interés de difusión de distintas editoriales, merece ser solventada con serios estudios que multipliquen las lecturas críticas y que integren nombres, en la historia literaria tanto colombiana como latinoamericana. Esta ponencia pretende estudiar una parte de la producción literaria de tres escritoras, representantes de momentos diferentes en la literatura colombiana: Soledad Acosta de Samper (1833-1913), Albalucía Ángel (1939) y Marvel Moreno (1939-1995).

1. Acosta de Samper y la construcción de la Nación

En la producción narrativa de Soledad Acosta de Samper², el ensayo tiene un lugar primordial si se considera la parte que ocupa este género dentro de su obra³. Si se tiene en cuenta, además, la importancia del ensayo durante el siglo XIX como transmisor de las ideologías de las repúblicas nacientes que estaban en búsqueda de una identidad (Meyer, 1995: 2) o del llamado proyecto de la Nación, se llegaría a una recontextualización y una revisión del canon latinoamericano fundacional. La primera parte de este escrito pretende mostrar cómo esta escritora colombiana, produce una ensayística en aras de construir

¹ Para un análisis profundo sobre la imperiosa necesidad de incluir a Brasil en los estudios críticos e historiográficos de la literatura continental, la de América Latina, ver *De Ostras y Caníbales* de la investigadora chilena Ana Pizarro.

² Mucho de mi interés sobre esta escritora surgió durante el proyecto de investigación en el que trabajé por dos años bajo la dirección en primera instancia de Montserrat Ordóñez y luego, de Carolina Alzate-Cadauid. A ellas mi total agradecimiento. Así, los textos recuperados de Soledad Acosta de Samper aquí citados son producto de esa investigación financiada por Colciencias y la Universidad de Los Andes en Colombia. El resultado de dicha investigación está próximo a publicarse.

³ Según Flor María Rodríguez, el corpus de Acosta está compuesto de 192 textos dentro de los cuales 59 son ensayos. En la investigación dirigida por Alzate se habla de 71 ensayos.

esa Nación, entrando a dialogar con el ensayo criollo (Pratt, 1995: 16)⁴, y por lo mismo con las instituciones culturales y políticas de su patria.

La revisión de historiografías sobre el ensayo hispanoamericano o antologías del mismo (Vitier 1945, Skirius 1981, Earle y Mead 1973, Foster 1983, Iñigo Madrigal 1982, Oviedo 1997)⁵, dejan ver un monopolio del pensamiento del siglo XIX, un canon masculino (Meyer, 1995:3), que comprueba lo que el antes ya citado Peter Earle, afirma:

Most essays of the past two centuries, like the domino games played in casinos and cantinas throughout the Hispanic world, are a masculine activity. Seldom forgotten, but often displaced, woman waits in the shadows until the game is done and it's time to go home or for the poetry to begin (1973: 79).

'La mayoría de los ensayos producidos en los dos siglos anteriores, como el domino jugado en los casinos y en las cantinas en el mundo hispánico, es una actividad masculina. Raramente olvidada, pero con frecuencia desplazada, la mujer espera en la sombra hasta que el juego se acaba y sea tiempo de ir a casa o de empezar la poesía'.

Según Foucault, el surgimiento y circulación de discursos depende de un complejo sistema epistémico dentro del cual funcionan una serie de mecanismos de control, selección y redistribución, que llevan a la canonización. Este proceso final, el de la canonización, permite la inclusión de algunos sujetos y la exclusión de otros. Estos ensayos fundacionales, que se leyeron como libros, polémicas o artículos periodísticos (Pratt, 1995: 14), mitificaron la presencia de la mujer: la vieron como objeto en el caso del "ángel del hogar", y anularon al sujeto femenino en la construcción de la Nación, pues se le negó el poder de hablar como ciudadana⁶. Pratt habla de un "ensayo de género" que se produce de forma paralela al criollo, dentro del cual las intelectuales criollas intentan desarrollar su autonomía para interrumpir el monólogo masculino establecido⁷. Acosta de Samper tenía una clara conciencia del problema básico en la circunstancia histórica y existencial de la mujer determinada por una

⁴ Este estudio sigue la propuesta de Mary Louise Pratt sobre la tipología de ensayo criollo en Hispanoamérica: "I propose this label 'criollo essay' to refer to a series of texts written over the past 180 or so years by criollo (i.e., elite Euro-American) men, whose topic is the nature of criollo identity and culture, particularly in relation to Europe and North America" (14). [Propongo el rótulo de 'ensayo criollo' para referirme a una serie de textos escritos en los últimos 180 años por criollos —es decir, élite euro-americana—, cuyo tema central es la naturaleza su identidad y cultura, específicamente en relación con Europa y Norteamérica.]

⁵ Llamán la atención estos últimos estudios pues siendo los más recientes, mantienen el canon de la ensayística con parámetros bastantes similares a los del pensamiento criollo del siglo XIX, dentro del cual no se considera la posibilidad de producción intelectual de las mujeres. Figuran en dichas antologías, estudios sobre: Vicente Pérez-Rosales, Sarmiento, Lastarria, Montalvo, Eugenio María de Hostos, Justo Sierra, Manuel González Prada, y Enrique José Varona.

⁶ El reconocimiento de la ciudadanía de las mujeres en América Latina se dará por primera vez en 1929 en Ecuador y el último país en otorgarla sería Paraguay en 1961.

⁷ Una larga lista de ensayistas famosas soportan esta tradición desde donde se construyen como sujetos de estados-naciones modernos y no de naciones particulares (Pratt: 1995, 17): Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Flora Tristán (1803-), Rosa Guerra (1800?-1894), Eduarda Mansilla de García (1834-1892), Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), Clorinda Matto de Turner (1852-1909), Teresa González de Fanning (1835-¿?) y, claro está, Soledad Acosta de Samper.

organización económica patriarcal. En el prólogo a su libro de ensayos titulado *La mujer en la sociedad moderna* (1895) indica qué se propone presentar:

Ejemplos de mujeres que han vivido para el trabajo propio, que no han pensado que la única misión de la mujer es la de mujer casada, y han logrado por vías honradas prescindir de la necesidad absoluta del matrimonio, idea errónea y perniciosa que es el fondo de la educación al estilo antiguo. ¡Cuántas mujeres desdichadas no hemos visto, solamente porque han creído indispensable casarse a todo trance para conseguir un protector que ha sido su tormento y su perdición! (1895: 4).

Si bien esta afirmación supone un concepto radical que libera a la mujer de su rol primario de madre y esposa para incursionar activamente en la esfera de la producción económica (Guerra, 1988: 365), es importante observar que este concepto ideológico de la autora se da dentro de un contexto conservador que lo tiñe de contradicciones. Así, por ejemplo, en su ensayo "Misión de la escritora en Hispanoamérica", incluido en *La mujer en la sociedad moderna*, ratifica la estructura patriarcal al afirmar: "Mientras que la parte masculina de la sociedad se ocupa de la política, que rehace las leyes, atiende al progreso material de esas repúblicas y ordena la vida social, ¿no sería muy bello que la parte femenina se ocupara en crear una nueva literatura?" (1895: 354). Teje varias estrategias para repensar la Nación como un concepto que no excluya a la mujer en su construcción y, quizá por lo mismo la incluye como creadora de la nueva literatura nacional. La primera estrategia es el llamado de atención, como modelo a seguir, sobre la participación política de mujeres en otros países, resaltando su valor de "naciones más civilizadas":

Muchas mujeres inglesas, francesas, alemanas, rusas, italianas han enarbolado su bandera de la emancipación política; pero en los Estados Unidos es en donde aquel partido ha tomado cuerpo; hay allí un semillero de mujeres que piden a gritos libertad completa, recorriendo calles y plazas, teatros y salones y levantando en torno suyo una espesa polvareda dentro de la cual desaparecen todas las cualidades más delicadas de la mujer. Inútil será mencionar nombres, pues son muchísimos (Acosta de Samper, 1892: 13).

Segundo, al igual que el discurso decimonónico de Martí o Alberdi en el que se invocaba la educación como base primordial en la construcción de las nacientes naciones, Acosta de Samper pide se eduque a la mujer, sin que ella misma pierda su significación de "ángel del hogar":

Desearíamos, pues, inculcar a las jóvenes que la mujer es capaz de transitar por todas las veredas que conducen al bien; que se han visto en el siglo que concluye ya miles que han desempeñado brillantemente todas las profesiones, todas las artes, todos los oficios honorables; que en todas partes se han manifestado dignas del respeto y de la estimación general, sin que por eso hayan tenido que renunciar a la Religión de sus mayores, a las dulces labores de su hogar, al cuidado de sus familias y a la frecuentación de la sociedad (Acosta de Samper, 1892: 4).

Entra al espacio público por medio de sus distintas publicaciones, y el reconocimiento que a nivel internacional le ayuda a que en Colombia se le permita participar del discurso histórico, político y social. Sus primeras publicaciones vienen acompañadas del permiso de su esposo para que se publiquen. Luego, aparecieron bajo distintos seudónimos, pero las siguientes llevaban su propio nombre. Y aquí, su tercera estrategia. Ya siendo parte del

espacio público, se legitima a hablar desde el mismo lugar que cualquier otro ciudadano, defendiendo sus derechos individuales ante altos estamentos:

Ciudadano Presidente de la Unión.

Soledad Acosta, esposa del ciudadano José María Samper, ante vos, en uso de las garantías individuales, siquiera estén todas suspendidas por resolución vuestra, respectivamente expongo... [...] Nada de esto alego, porque no es mi ánimo haceros oír quejas de una mujer que tiene y debe tener la dignidad de no quejarse ni pedir favor. Lo que os pido, Ciudadano Presidente, es equidad, es integridad. Os pido que obréis conforme a los principios que tan valientemente sostuvisteis en el Mensajero, en 1866 y 67, cuando erais periodista de oposición⁸.

El sujeto político femenino para Acosta de Samper era necesario dentro de la concepción de la Nación. Uno con totalidad de conocimiento de la situación política y con poder de influencia ideológica:

Uno de los errores que más se ha arraigado entre nosotros es el de que la mujer debe estar siempre retirada de la política de su patria [...] Lejos de nosotros la idea de abrogar por la absurda emancipación de la mujer, ni pretendemos pedir que ella aspire a puestos públicos, y que se la vea luchando entorno a las mesas electorales, no; esa no es su misión, e indudablemente su constitución, su carácter y naturales ocupaciones no se lo permitirían jamás. Pertenece sin disputa al hombre la parte material y visible del negocio público, pero quedaría a la mujer, si ella quisiera, la parte más noble, la influencia moral en las cuestiones trascendentales y fundamentales de la sociedad [...] pero ella tiene el deber de comprender lo que quieren y a lo que aspiran los partidos [...] la falta de la influencia de las mujeres buenas en la política proviene de la ignorancia que en estas materia afectan tener las mujeres, olvidando que su misión es eminentemente moral (Acosta de Samper, 1881: 381-384).

Sus ensayos dejan ver la voluntad de fundar un nuevo tipo de orden, capaz de integrar valores femeninos y masculinos que luchan con la historiografía patriarcal, la que constituye el canon y que da una versión homogenizada de la realidad fundacional del continente latinoamericano. Vuelvo al inicio de este escrito donde postulaba que la ensayística de esta escritora colombiana dialoga con el ensayo criollo y, por lo mismo, con las distintas instituciones culturales y políticas: las distintas academias de Historia de América, la Real Academia de la lengua e incluso la Presidencia de Colombia. No cabe duda que hay muchas cosas por revisar en su ensayística y esa revisión, es quizás, la mejor manera de poder tener una visión holística de lo que fue el pensamiento fundacional del siglo XIX.

2. Albalucía Ángel: narrativa comprometida con la historia

De las tres escritoras a las que me refiero en este escrito, Albalucía Ángel es la más conocida y estudiada en su país y fuera de él. Ha escrito novelas, cuentos, obras de teatro y un poema en prosa⁹. No se estudiará aquí toda su narrativa, tan sólo una de sus novelas, pero si es importante contextualizar que

⁸ Esta carta fue localizada en el archivo familiar de los Samper. Aparecerá publicada en su totalidad en la compilación de textos críticos sobre esta autora, al cual ya hice referencia, y que es producto de la investigación dirigida por Carolina Alzate.

⁹ Para ver un estudio bio-bibliográfico extenso y cuidadoso sobre esta escritora, ver el artículo titulado "Albalucía Ángel" de Raymond Williams (1991).

su producción se extiende desde mediados de la década del sesenta, con la novela *Los girasoles en invierno*, hasta la década del ochenta. Esta escritora toma un camino independiente en un panorama dominado por una figura como la de García Márquez, puesto que recrea la realidad colombiana de otra forma, menos mitificada y más concreta.

Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón (1975), galardonada con el premio Vivencias en el mismo año, es la novela más conocida de Ángel. Esta novela de aprendizaje (Mora, 1984: 71-81) es una compleja narración memorialística¹⁰ de reorganización del pasado. A través de la conciencia de Ana, se anteponen al lector distintas imágenes de la niñez de este personaje que se cifran a un doble nivel pues terminan siendo también la historia de Colombia. No en vano, el primer recuerdo de Ana es la pérdida del primer diente caecida el 9 de abril de 1948¹¹. Las experiencias centrales de la protagonista, tanto esperanzas como frustraciones, son el eje de la novela; aunque, el lector puede encontrarse con pocas intrusiones, en la conciencia de otros personajes como Valeria y Lorenzo. Por medio de una estructura tripartita —introducción, capítulos y epílogo—, donde recordar es el acto ordenador, se le revela a la protagonista el lugar que le corresponde como mujer en un acontecer histórico, y en esto radica el problema central: la construcción de una identidad femenina en un relato histórico que ha sido escrito por hombres (Osorio, 1990: 379).

El epígrafe de Dylan Thomas no pasa desapercibido al lector: “The memories of childhood have no order, and no end” [Las memorias de la infancia no tienen orden, y tampoco final], ya que anuncia el diseño de la novela donde voces e imágenes están constantemente en movimiento y allí mismo está el desafío que afronta la narradora: “Terminar de una vez con este cosmos inflado de imágenes sin lógica” (1975: 8). Los primeros capítulos ejemplifican la perfecta unión entre el contexto histórico y el acontecer privado. La ficción es permeada por la historia. Las escenas de caos y horror describen lo sucedido el 9 de abril en Bogotá por medio de reportajes oficiales de la radio y los políticos y los personajes ya casi olvidados de la historia colombiana se mezclan en el relato. La época llamada de la ‘Violencia’ es reconstruida detalladamente. Para ello, sitúa a la familia de Ana en la zona campesina que más sufrió durante este período. Varias imágenes fotográficas, se ponen ante el lector: la población con los vestidos rotos y las alpargatas destrozadas. No hay necesidad de descifrar con narraciones el código visual, pues estos símbolos han pasado de ser simples índices a convertirse en íconos dentro de la historia colombiana. La consolidación del clima de violencia llega a su punto culminante cuando Ana es

¹⁰ Ver la reflexión y las diferencias que establece Mária Russotto en su artículo “Memorialismo femenino en América Latina” en donde utiliza este término en lugar del de ‘memorialismo’ por “la mayor amplitud e hidridez” (75) del mismo.

¹¹ Fecha de vital importancia dentro de la historia colombiana del siglo xx. Este día tras ser asesinado el principal candidato popular a la Presidencia de la República, se levantó la mayor ola de violencia en Bogotá dando origen al conocido ‘Bogotazo’. Este hecho repercutió en todo el país y dio origen al período llamado de “La Violencia” que terminará con el período conocido como ‘El Frente Nacional’.

iniciada sexualmente: un peón la viola cuando ella tiene trece años. La violación, como mecanismo de agresión instaurado en la historia colectiva, aparecerá constantemente en la obra por medio de inserciones de textos de periódicos que denuncian violaciones en distintos lugares del país. La obsesión de la muerte está representada por los recuerdos de Ana: la sumatoria de muertes de personas cercanas y las miles descritas en los periódicos. Betty Osorio demuestra en su artículo sobre esta escritora, cómo estos hechos van deformando la personalidad de Ana hasta hacerla casi masculina. Desaparecen los rasgos de feminidad y sólo vuelve a conciliarse con su condición de mujer cuando inicia una relación con Lorenzo, un joven que ha sido torturado y que ahora milita desde las aulas universitarias. Al superar la dicotomía masculino-femenino, Ana logra entender la maternidad como opción y no como único destino, presupuesto sobre el que fue educada. Nos encontramos al final de la novela con una mujer que se ha integrado de manera activa a distintas esferas de la sociedad gracias a que se han subvertido las instituciones. La autora plantea la hipótesis, ¿o una idea utópica?, de que la mujer sólo encontrará su lugar si hay un cambio en la estructura social. La novela es entonces, en su totalidad, una interpretación de la cultura colombiana en el acontecer histórico, por medio de la experiencia de mujer dentro del discurso oficial.

3. Marvel Moreno: subversiones a la literatura y a la sociedad

Durante su vida, Marvel Moreno recibió un lento reconocimiento que estuvo caracterizado por llegarle primero del ámbito internacional y luego del nacional. Residió desde joven en París, definiendo su estadía allí como un exilio voluntario, pero la mayoría de su literatura se recrea en el mundo caribe de su juventud. Tan sólo sus últimos cuentos vendrán a ambientarse en lugares distintos. Su primera publicación fue la colección de cuentos *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980) en donde estaba incluido el cuento "Oriane, tía Oriane" en el cual se basó la película franco-venezolana Oriane de Fina Torres¹². En 1987, apareció *En diciembre llegaban las brisas*, novela que quedó finalista del concurso de Plaza y Janés de 1985. Ya desde ese momento, se esperaban sus publicaciones. La última aparecería en 1992, pocos años antes de su muerte, bajo el título de *El encuentro y otros relatos*.

Me centraré en un relato de su primera colección de cuentos y mostraré como se subvierten los recursos narrativos para desenmascarar el texto social, por demás conservador y opresivo, revelándolo en directa oposición al curso de la acción individual de la mujer. Es decir, en Moreno el texto literario no se limita a reflejar una ideología sino que es también producto de dicho componente ideológico. El propio título se anuncia ya como cohibido socialmente, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Alude a algo privado y que sólo se vislumbra a media voz, como un rumor. Así, aparece un subtexto, uno oral, en el que aunque no claro todavía, parece referirse a algún aspecto de la sexualidad

¹² Los galardones que recibió la película, tanto el de mejor película extranjera en Cannes como el de mejor guión en el Festival de Cartagena de Indias, repercutió en el campo cinematográfico y en los círculos literarios que se interesaron por conocer el original que alimentó la producción.

femenina que se opone al texto, el social, de la señora bien. Por lo mismo, en el subtexto aparecen las prácticas ideológicas contra-dominantes: autonomía y sexualidad de la mujer mientras que el texto va de acuerdo con la ideología dominante. La autora nos dice sin decir y nos obliga a asumir funciones detectivescas con miras a descubrir el rumor.

“Oriane, tía Oriane” es el primer cuento de la colección y puede ser descrito como un rito de iniciación en el descubrimiento de la relación entre el presente y el pasado, entre apariencias y realidad, entre lo impuesto socialmente y lo experimentado a nivel individual y por qué no, entre texto y subtexto. María, quien nos da la focalización, más no la voz narrativa, recuerda ya siendo adulta una visita en su niñez a la casa de su tía Oriane, donde ocurrirá su despertar sexual. Este episodio re-vive un episodio oculto del pasado familiar, una posible relación incestuosa de Oriane con su hermano Sergio, muerto varios años antes. Hay un doble juego de evocaciones: María que recuerda la visita de su infancia y Oriane que trae a ese presente un pasado más remoto que se construye por medio de recuerdos y álbumes fotográficos. El episodio tabú, en el que esperamos descubrir qué es eso tan feo en la vida de la tía Oriane, nunca queda al descubierto. Se adivina. El acceso al pasado, y a la realidad emotiva que encierra, se lleva a cabo mediante la yuxtaposición de retazos de alusiones veladas: comentarios pasajeros, conversaciones que se escuchan por casualidad, rumores. La realidad no es lo que parece ser y esto es el más importante descubrimiento de María en aquel viaje de infancia:

María desenvolvía los recuerdos de su tía con la misma fascinación que habría sentido al levantar la tapa de una caja de sorpresas. Podían aparecer cosas extrañas, amuletos y horribles figuritas de trapo. O Podía haber algo velado a su vista. Porque casi todo parecía tener un doble fondo: una muñeca encerraba otra, un dado se repetía siete veces dentro de él mismo (22-23).

Como María, el lector debe ‘desenvolver’ cuidadosamente el discurso para encontrar el subtexto. Mientras la familia escandalizada de Oriane ha cuidado que los pormenores de la historia no sean descubiertos, Oriane misma, vengativa, invita a su sobrina, y al lector, a indagar sobre el secreto. Dentro de la narración, Oriane y el secreto de la familia —subtexto— se desvelan gracias a la figura de María y al recuento de los incidentes acaecidos en sus vacaciones —texto—. En el desplazamiento de subtexto a texto, los elementos reprobables han sido elegidos y son presentados bajo una fachada aceptable desde el punto de vista de las convenciones sociales. Por eso, María, símbolo de la inocencia, debe encontrar el secreto guardado de Oriane. No es gratuito el parecido físico entre tía y sobrina. Los numerosos espejos en la casa y las fotografías que María descubre contribuyen a reforzar la imagen de doble, del otro yo, que reproduce en el presente experiencias vividas en el pasado y viceversa. Otra estrategia que esconde al subtexto dentro del texto es la ambigüedad: María cree ver el espíritu de su tío Sergio, pero no sabe si es realidad o fantasía. El relato concluye con una visión de Sergio que ocurre entre la vigilia y el sueño. Esta escena nebulosa hace que eso tan feo que se quiere ocultar nunca sea descubierto, y que paradójicamente, transluzca aquello que pretende ocultarse. Moreno presenta un relato donde se va constituyendo una estrategia para subvertir los patrones represivos operantes en la literatura y la sociedad.

Termino este breve análisis de una parte de la producción de estas tres escritoras que invitan a continuar investigaciones en términos estéticos e ideológicos, un análisis diacrónico de Acosta de Samper, Ángel y Moreno que contribuya a atar cabos sueltos en el diálogo que han establecido entre literatura y sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA DE SAMPER, Soledad (1878-1881): *La Mujer*, Bogotá.
- , (1895): *La mujer en la sociedad moderna*, París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores.
- , (1892): “Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones” en *Memoria presentada en el Congreso Pedagógico Hispano-Lusitano-Americano reunido en Madrid en 1892*, Madrid, pp. 73-84.
- ALBERDI, Juan Bautista (1842): “Ideas para presidir a la confección del curso de filosofía contemporánea” en *Pensamiento positivista latinoamericano*, Caracas, Biblioteca de Ayacucho, pp 60-72.
- ALZATE-CADAVID, Carolina (2003): *Soledad Acosta de Samper. Una historia entre buques y montañas*, Bogotá, Colciencias.
- ÁNGEL, Albalucía (1975): *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- CAICEDO, Bernardo J (1952): “Semblanza de doña Soledad Acosta de Samper” en *Boletín de Historia y Antigüedades* 39, 452-454, pp. 356-379.
- EARLE, Peter y Robert Mead (1973): *Historia del ensayo hispanoamericano*, México: Ediciones de Andrea.
- FOSTER, David (1983): *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano: textos representativos*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- FOUCAULT, Michel (1984): *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI Editores.
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía (1988): “La modalidad hermética de la subjetividad romántica en la narrativa de Soledad Acosta de Samper” en *Una nueva Lectura*, ed. Montserrat Ordóñez, Bogotá, Ediciones Fondo Cultural Cafetero, pp. 353-367.
- HINDS, Harold E (1975): “Life and Early Literary Career of the Nineteenth Century Colombian Writer Soledad Acosta de Samper” en *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, ed. Yvette E. Miller y Charles M. Tatum, pp. 33-41.
- IÑIGO MADRIGAL, Luis, coord. (1982): *Historia de la literatura hispanoamericana, tomo II: Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Cátedra.
- JARAMILLO, María Mercedes (1991): “Albalucía Ángel: el discurso de la insubordinación” en *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*, eds. María Mercedes Jaramillo, Inés Robledo y Flor María Rodríguez, Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 203-238.

- LAVERDE AMAYA, Isidoro (1963): *Ojeada histórico-crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana*. 1893. Bogotá, Banco de la República, Talleres Grafico.
- MORA, Gabriela (1984): "El bildungsroman y la experiencia latinoamericana: *La pájara pinta* de Albalucía Ángel", en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega, Puerto Rico, Ediciones Huracán, pp. 71-81.
- MEYER, Doris (1995): *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers from the 19th and 20th Centuries*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- MORENO, Marvel (1980): *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, Bogotá, editorial Pluma.
- ORDÓÑEZ, Montserrat (1988): "Soledad Acosta de Samper: Una nueva lectura." Acosta de Samper, *Una nueva lectura*, II-24, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, pp 11-24.
- OSORIO, Betty (1990): "La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina" en *Literatura y diferencia del siglo XX*, vol I, eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo, Bogotá, Ediciones Uniandes, pp. 372-398.
- OVIDO, José María (1997): *Historia de la literatura hispanoamericana*, II, Madrid, Alianza.
- PIZARRO, Ana (1994): *De ostras y caníbales*, Santiago de Chile, Editorial de la Universidad de Santiago.
- PRATT, Mary Louise (1995): "'Don't interrupt me' The Gender Essay as Conversation and Counter Canon" en *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers from the 19th and 20th Centuries*, ed. Doris Meyer, Austin: University of Texas Press, pp. 10-25.
- RUSSOTTO, Mágara (2003): "Memorialismo femenino en América Latina" en *Taller de Letras*, nº 31, pp. 75-86.
- RODRÍGUEZ-ARENAS, Flor María (1991): "Soledad Acosta de Samper, pionera de la profesionalización de la escritura femenina colombiana en el siglo XIX: *Dolores*, *Teresa la limeña*, y *El corazón de la mujer*" en *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Ed. María Mercedes Jaramillo, Ángela Inés Robledo, y Flor María Rodríguez-Arenas. Antioquia, Otraparte, Editorial Universidad de Antioquia, pp. 289-307.
- SKIRIUS, John (1981): *El Ensayo hispanoamericano del Siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VITIER, Medardo (1945): *Del ensayo americano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMS, Raymond (1991): "Albalucía Ángel (1939) Colombia" en *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*. Ed. Diane E. Marting, Bogotá, Siglo XXI Editores, pp. 32-40.

LAS HEREDERAS DE LA CULPA: EL ARQUETIPO DE MALINCHE EN LA OBRA DE ELENA GARRO

Yevgeniya Slautina
Universitat de València

En mis poros están ya señaladas
las cicatrices de un eterno imperio;
el polvo en mí ha marcado su cauterio,
Soy víctima de culpas olvidadas.
Guadalupe Amor, *Viejas raíces empolvadas*.

¡Oh, Maldición de Malinche!
¡Enfermedad del presente!
¿Cuándo dejarás mi tierra?
¿Cuándo harás libre a mi gente?
(Gabino Palomares, *La Maldición de Malinche*)

1. El mito de la madre: el mito de la culpa

Eva y la Malinche. ¿Qué une estas dos figuras paradigmáticas y emblemáticas?; ¿Cómo se correlacionan estos dos nombres en nuestro tiempo y espacio histórico-culturales? Dos mujeres, dos madres, dos figuras malditas, dos víctimas de un discurso que les ha otorgado la culpa, un discurso de poder colectivo en el caso de Eva y por parte de la nación mexicana en el caso de la Malinche. El juego de la dicotomía universal / concreto se hace evidente: lo universal se reproduce y se repite en lo concreto y, al revés, lo concreto reconstruye y recrea lo universal. Dos madres que ocasionaron las desgracias de sus hijos, dos mujeres que asumen la culpa ante la humanidad o, quizás, sería más exacto decir que la cultura las hace asumir esta culpa ya que precisamente es ella la que crea el discurso en torno a esas dos figuras míticas.

El discurso viene como una *verdad* absoluta, dada *a priori* y establecida como única¹, donde la madre originaria de la civilización humana —Eva— es la culpable del exilio del paraíso, de los sufrimientos y desgracias de la humanidad asociados al castigo de Dios. Y la Malinche, la madre de la nación mexicana, asume toda la responsabilidad y la culpa por la derrota de los aztecas ante los españoles, por el infierno que traen los hombres blancos a su tierra. Guerra,

¹ Evidentemente, nos referimos al discurso del cristianismo, el discurso teológico que cuenta *la verdad* de la creación del mundo y la aparición de la humanidad en la *Biblia*.

masacre, violación son el punto de referencia de la creación de la nación mexicana; el infierno, no el paraíso, es el origen del pueblo formado por los blancos y los indios, el inicio del mestizaje, el punto de partida de la historia del país llamado México. El infierno es el inicio de la historia de la nación mexicana creada por la madre india y el padre blanco.

De tal modo, la mujer, la madre se hace la culpable de las desgracias de sus descendientes. La culpa que existe cada vez que se hace el mal (Pino, 1991: 53-54) es un sentimiento interno que aparece como la consecuencia del acto maligno de una persona; sin embargo, en el discurso en torno a la Malinche la culpa es articulada como la consecuencia de los males de otras personas. La culpa, de tal manera, pierde su origen de ser solamente la consecuencia del mal y se convierte en el origen de los males del porvenir de una nación.

Siguiendo las palabras de Sigmund Freud, el origen de la culpa —sin duda alguna— tiene el carácter social, aún más, la culpa es un lazo social, es indispensable para el funcionamiento de cualquier sociedad (Freud, 1974), por lo tanto, se hace evidente la lógica del comportamiento de la misma en cuanto a la responsabilidad civil, es ella la que está interesada en buscar, sea en la actualidad sea en el discurso histórico, a los culpables para garantizar su existencia, funcionamiento y estabilidad. La sociedad como un órgano de autoridad está interesada en elegir, recuperar, reconstruir y culpar; el proceso de culpación es la prerrogativa del poder. Y ya no importa la justicia de la elección sino la elección de la justicia aunque sea injusta. Quizás, de ese modo nos atreveríamos a explicar la aparición del proceso de culpación en cuanto a una de las mujeres más enigmáticas en la historia de México, La Malinche. Una figura recuperada para culpar, un fetiche que la sociedad elige para castigar y no castigarse a sí misma. Tal comportamiento lo podríamos interpretar como coherente hasta un cierto punto teniendo en cuenta la afirmación de Freud: “Cuando (a alguien) le sucede una desgracia no se achaca la culpa a sí mismo, sino al fetiche, que evidentemente no ha cumplido su cometido, y lo muele a golpes en lugar de castigarse a sí mismo” (Freud, 1974: 3055).

El punto crucial es que el proceso de atribución de la culpa venga precisamente de los hijos, de la familia, de la nación. Es el hijo quien acusa a su madre, la quiere y al mismo tiempo la odia precisamente porque le debe su existencia, vive y sufre gracias a ella. Tal vez, pudiéramos interpretar este discurso de culpación como una especie de amor-odio, este sentimiento tan contradictorio y ambiguo si tomamos en cuenta la radical afirmación de Ludwig Feuerbach que anota que “el amor materno del hijo es el primer deseo, la primera humillación del hombre delante de la mujer” (Feuerbach, 1998: 122). La figura de la mujer a la que se siente ese amor-odio, esa mujer de doble cara: la creadora y / o la traidora se ha convertido en un paradigma indispensable para la formación de la mentalidad occidental, para la explicación de sus orígenes y la re-construcción de la historia y sus momentos decisivos de cualquier nación con la cultura basada en el cristianismo.

Este paradigma de la mujer se ha construido a lo largo de la historia como una correlación de puntos radicalmente opuestos: la santa y la pecadora,

la sumisa y la subversiva, la Virgen María y María Magdalena, la Virgen de Guadalupe y la Malinche.

El último ejemplo del paradigma concierne a la realidad mexicana, la contraposición de esas dos figuras y su coexistencia constituyen la formación de la figura ambigua de la madre del pueblo mexicano, son dos encarnaciones de un mismo mito originario (Bartra, 1987:171-172).

Pero, ¿quién es la Malinche para sus hijos: la creadora o la traidora, la culpable o la víctima de las circunstancias? ¿Por qué su figura ha sido olvidada y luego recuperada? Si ha sido recuperada, ¿por qué como culpable? Esas son unas pocas preguntas junto a muchas otras que forman la aureola de esta figura histórica y mítica, real y ficcional, verdadera y mitificada. Una figura tan contradictoria cuya influencia en el pensamiento en torno a la identidad mexicana ha sido inevitable.

2. Dar nombre para culpar, dar voz para recuperar

Malina, Malinalli, Marina, Malintzín, Malinche²... la incontabilidad de sus nombres, quizás, se podría explicar por la cantidad inagotable de las interpretaciones que se han creado alrededor de su figura. Cualquier alusión a su existencia, cualquier recuperación de sus datos la llama a su manera, le adjudica su nombre, la marca según le parece. La elección del nombre para ella en las crónicas y los documentos del pasado y el discurso del presente que intenta recuperar la imagen de esta mujer es la elección de las visiones, de los enfoques desde los que se pretende presentárnosla, al mismo tiempo es la censura en cuanto a los posibles datos sobre ella³. De tal manera, al nombrarla se la priva de su nombre. El acto de nombrar es el acto de silenciar.

La Malinche es una figura llena y llenada de contradicciones: es la madre simbólica de la nación mexicana, el primer ejemplo del mestizaje de las culturas (Todorov, 1997: 109), la gran traicionera de su pueblo, la culpable de sus desgracias. La autoridad de un momento dado que se decide a escribir sobre ella decide quién fue la Malinche. Nos referimos al discurso que se ha creado en torno a ella desde las crónicas coloniales que pretenden reflejar y conservar los datos sobre los tiempos de la Conquista y sus personajes importantes hasta los textos actuales que intentan cuestionar la historia, el testamento, la verdad y tratan de recuperar los datos históricos o darles otro enfoque, diferente del ofrecido por los cronistas.

Nos parece imprescindible ofrecer un breve recorrido por las imágenes de la figura de la Malinche y por las interpretaciones de su protagonismo en la

² Para una información más detallada sobre los nombres de la Malinche, su procedencia y la mención de ellos en diferentes crónicas es aconsejable leer el apartado "Los nombres de la Malinche" (Hernández, 2002).

³ Aquí aludimos al trabajo del archivo como el principio nomológico donde se ejerce la autoridad, de otras palabras se ejerce la censura según Jacques Derrida (1997). Tomando en cuenta el enfoque derridiano se podría anotar que cualquier historiador al escribir sobre la Malinche hace una censura en cuanto a este personaje, elige y recorta la información y silencia la *otra*. El historiador, de tal manera, se convierte en el censor, el representante del poder, de la autoridad.

historia de México realizadas por diferentes estudios para entender el papel que jugó doña Marina en la historia de la Conquista de México y la historia de formación del discurso en torno a ella.

La primera voz masculina que silencia el nombre de Malinalli es la voz de Hernán Cortés, su jefe, amante y dueño para quien, no cabe duda, ella jugó un papel importante. El conquistador alude a su existencia en sus *Cartas de relación* nombrándola solamente como *la lengua* que significa la intérprete, no aparece ninguna otra mención. ¿Qué significa este silencio de Cortés? ¿Cómo lo podríamos interpretar? ¿Se trata de la insignificancia de la Malinche para Cortés o su importancia inconfesable? Nos atrevemos a suponer que se trata de lo importante que era ella para su vida y para hacerlo nos basamos en el hecho de que él bautiza a su hijo con el nombre de su propio padre, Martín (Restall, 2004). Y la importancia de la Malinche como la intérprete y mediadora para su empresa era evidente. Entonces, no *confesarlo* a los Reyes significaría no mostrar la dependencia de una mujer india. No dar a entender que el viejo mundo depende del nuevo, que los hombres blancos dependen de los indios, y aún más, dependen de las indias, porque la Conquista es precisamente lo contrario.

La visión de los cronistas es bastante variada: Bernal Díaz del Castillo la trata con respeto, si tomamos en cuenta que la nombra como doña Marina —su nombre cristiano después del bautizo— y le adjudica la importancia de su participación en la Conquista. Sin embargo, el capellán de Cortés —López de Gómara— que obtiene la información por parte del mismo conquistador, la trata con desprecio en su discurso y no le atribuye ningún protagonismo en los hechos históricos⁴.

Las lecturas del siglo xx han recuperado la figura olvidada de la Malinche y han creado el discurso crítico para explicar la formación de la identidad mexicana, donde ella es la clave para entender lo profundo y lo misterioso del pueblo mexicano, lo indecible, lo silenciado, donde ella es la culpable en el inconsciente colectivo mexicano. Recuperada para culpar la Malinche se hace una protagonista imprescindible para explicar la psicología del mexicano.

El pionero de esta corriente es Octavio Paz, para él, la Malinche es asociada a la Chingada, es la madre que deja a su hijo en busca de su padre y él —el hijo— no se lo perdona; la permanencia de la Malinche en la imaginación mexicana es una señal de un conflicto interno que aún no ha sido resuelto por los mexicanos (Paz, 1972: 76-78). Es un trauma profundo del pueblo mexicano que se alimenta del discurso en torno a su madre originaria, su traición, su culpa y el discurso, a su vez, se construye a partir de este trauma.

Los enfoques actuales del tema son los estudios socio-psicológicos y los del género que intentan explicar la realidad mexicana y la formación de la

⁴ En cuanto a las versiones de la representación de la Malinche en las crónicas existe un estudio amplio y minucioso realizado por diferentes investigadores del tema en el apartado "La Malinche histórica" (Glantz, 2001).

identidad nacional mediante la recuperación de la figura de la madre originaria, la Malinche, como el factor de enorme influencia sobre el imaginario mexicano. La Malinche se interpreta como la parte integrante e indispensable del arquetipo de la mujer mexicana, el arquetipo de la mujer traicionera y culpable, la antítesis de la Virgen Guadalupe. La construcción de este arquetipo según Roger Bartra: “se basa en un hecho histórico —en el primer intercambio carnal, simbólico y material de vírgenes por madres entre españoles e indígenas—” (Bartra, 1987: 173). Se trata del primer regalo a los vencedores por parte de los indios: veinte mujeres, entre las cuales se encontraba la Malinche y a cambio, los indios reciben regalada a la Madre de Dios, a una virgen. Se trata de doble traición, doble juego donde ninguna parte es culpable, donde las dos son culpables:

Tanto unas como otras fueron símbolos protectores y maternos; todas fueron seducidas y violadas. Tanto traicionó la Malinche a su pueblo como la Virgen al suyo, pues las dos se entregaron y su originalidad quedó menciada: la primera dio inicio a la estirpe de mestizos, la segunda renació como Virgen india y morena (Bartra, 1987: 173).

Dicho arquetipo persiste en el imaginario mexicano de una manera estable y continua adjudicando a la figura de la mujer el matiz de la traición lo que la hace asumir la culpa no sólo por el pasado sino por ser mujer, ser mestiza, ser vendida al hombre blanco y fusionada con él, ser traicionada y traicionera por definición; la culpa de la que estamos hablando se convierte en la responsabilidad de la mujer ante el hombre por todo lo que puede pasar en un futuro dado, en otras palabras, nos referimos a la culpa por el porvenir de su hombre, sus hijos, su pueblo; la culpa se articula como el pasado posible de un futuro probable y virtual. La matriz de la culpa que engendra el porvenir se refleja en el arquetipo de la Malinche que lleva la carga de dicha matriz. La Malinche no muere, no desaparece sin dejar huella, al revés, se ve obligada a quedarse aquí, en tierra, reviviendo en las mujeres mexicanas, está obligada a permanecer para que le otorguen la culpa los otros en las imágenes de otras mujeres. De tal modo, en el imaginario mexicano la mujer hereda la culpa de la Malinche llevando su arquetipo dentro y por eso todas las mujeres son o pueden ser las Malinches.

3. Heredar la culpa

El funcionamiento del arquetipo de la mujer traicionada y traicionera se reconstruye en el cuento de Elena Garro *La culpa es de los tlaxcaltecas* y la novela *Los recuerdos del porvenir*. Los dos textos revelan la evidencia de la matriz llamada La Malinche, su vida en los cuerpos de las protagonistas de estas obras.

La culpa es de los tlaxcaltecas se articula y se lee como el deseo de una mujer cansada de ser culpable, un deseo de romper el silencio estridente de la sociedad con un grito mudo y seco; un deseo de subversión y desobediencia al mundo patriarcal donde la consideran enferma, inestable, trastornada. Tal encarcelamiento en la jaula “*fuera de la norma*” se realiza por un simple hecho: ella asume la culpa que la hace sentir el pasado de la otra mujer, un pasado del otro. El cuento se articula como un grito que lleva la mujer en su interior por ser

culpada pero no culpable, por sentir esa extraña culpa e identificarse con las traicioneras sin haber cometido ninguna traición.

El cronotopo del relato juega un papel indispensable para la construcción del arquetipo de la mujer traicionera a través del tiempo. El cuento se encuentra entre dos tiempos-espacios lo que crea una dinámica del discurso delirante, agónico y caótico de Laura, la protagonista principal del cuento. Es un tiempo de recuerdos fragmentados y elípticos: "En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir" (Garro, 1964: 106); es un tiempo de emociones repentinas y sentimientos agudos, donde abundan los miedos, tensiones y pulsiones; es un tiempo del inconsciente donde Laura está apoderada por su *ello*. Y este *ello* es la voz de la Malinche aunque pertenece a Laura que intenta explicar el comportamiento de su primo: "su conducta es tan incoherente como sus palabras. Yo no tengo culpa de que aceptara su derrota" (Garro, 1964: 112). Estas palabras las podríamos aplicar con facilidad a la justificación a favor de la interprete india que no tiene ninguna culpa por la derrota de los indios y la aceptación por parte de ellos de su imagen como vencidos; por lo tanto, el discurso que se crea después de la derrota acusando a la Malinche es completamente incoherente. Es ella la que desde el principio fue traicionada, vendida y luego utilizada, ¿de qué culpa estamos hablando? Evidentemente, la Malinche es culpada por sobrevivir. Volviendo a la protagonista del cuento de Elena Garro, hay que mencionar que Laura sabe que es traicionera, lo asume y lo intenta explicar: "Ya sabes que tengo miedo y por eso traiciono" (Garro, 1964: 107). El tiempo de recuerdos y reflexiones late sin parar y su presencia se siente como la corriente de sangre en los sienes. El arquetipo de la Malinche revive en el inconsciente de Laura, ella se identifica con Malintzín sin darse cuenta de ello, es como si tratase de una reencarnación fragmentada de la Malinche en la figura de Laura. Ella es una de las herederas de la culpa de la Malinche que asume toda la magnitud del problema diciendo que la traición es permanente. ¿Cómo un acto momentáneo como es el acto de traicionar se hace una permanencia, una constancia, una eternidad? ¿De qué manera este concepto se instala en el tiempo para quedarse dentro de él y permanecer como su sombra? La respuesta no es difícil de encontrar, la atribución a la mujer de un matiz imprescindible de su carácter se hace constante: cualquier mujer es capaz de ser traidora, de ser mala. Las palabras del general Rosas, el protagonista de *Los recuerdos del porvenir*, suenan de una manera tajante pero ponen de relieve el pensamiento patriarcal y tradicional de los hombres en cuanto a la mujer: "¡Todas las mujeres son putas!" (Garro, 1994: 254). La maldad, la traición, la capacidad de venderse se consolida en una pauta del comportamiento de la mujer, una regla para vivir o sobrevivir y el sentimiento de culpabilidad es una consecuencia que se establece como un axioma en el imaginario mexicano; se interpreta a la mujer como traidora antes de realizar un posible acto maligno. Así, Isabel Moncada, una de las protagonistas de la novela, la antiheroína de su segunda parte (Franco, 1994: 177), sin cometer ninguna traición, según su hermano Nicolás, "lo traicionaba, lo dejaba sólo, rompía el lazo que los unía desde niños" (Garro, 1994: 19). Isabel, la gran traicionera del pueblo de Ixtepec, por lo menos así se habla de ella, siempre ha querido ser como Julia, la amante del general Rosas, la envidiaba

como todas las jóvenes de Ixtepec y con su exclamación: “¡Yo quisiera ser Julia!” (Garro, 1994: 99) abre el secreto de adoración suya y de todas hacia su ídolo, la mujer enigmática y, cómo no, culpable. Isabel traiciona a su pueblo ocupando el lugar de Julia y según Jean Franco “invierte la historia de Antígona, pues elige la razón de Estado por encima de la familia y la comunidad” (Franco, 1994:178).

En *Los recuerdos del porvenir* Elena Garro reconstruye lo olvidado recordando el futuro: el funcionamiento del arquetipo de la Malinche, de la culpable se capta a través del tiempo. La memoria es la que encierra el misterio de unas culpas olvidadas y revividas al mismo instante y sólo ella puede contar lo que sucedió hace mucho recordando el porvenir. “La memoria es la maldición del hombre” (Garro, 1994: 82), dice uno de los protagonistas de la novela. El futuro funciona como el espejo del pasado, y el pasado, a su vez, sirve de matriz para reconstruir el porvenir; para la memoria de Ixtepec “el porvenir era la repetición del pasado” (Garro, 1994: 66). Este callejón sin salida encierra al pueblo de Ixtepec en un círculo mágico que le hace heredar el destino de desdichas. Pero una sociedad no puede existir sin su fetiche; necesita elegirlo para proyectar su amor y odio, su admiración y temor, su ira y compasión. Julia es el fetiche del pueblo de Ixtepec, con ella se explican sus desgracias, a ella la mencionan para otorgarle la culpa de todo lo que sucede en el pueblo. Julia es la Malinche de este pequeño pueblo, la mujer con la que se asociaba el mal, la loca pasión del general Rosas, su furia, su violencia, ira y maleficio. La gente parece sentir el alivio al explicarse sus desdichas culpándola a ella: “¡Es Julia...! Ella tiene la culpa de todo lo que nos pasa... ¿Cuándo se saciará esta mujer?” (Garro, 1994: 84). Sin embargo, además de ser culpable, ella encierra el funcionamiento del arquetipo de la Malinche dentro del imaginario colectivo del pueblo: a partir de su existencia se explica el destino fatal, el porvenir lúgubre y desdichado del pueblo, su melancolía, tristeza y pesimismo por ser culpables pero evadir este sentimiento acusando al otro: “Julia tenía que ser la criatura preciosa que absorbiera nuestras culpas. Ahora me pregunto si sabría lo que significaba para nosotros. ¿Sabría que era también nuestro destino?” (Garro, 1994: 95). La escalofriante comparación con el destino nos hace entender la profundidad del arraigo de la persistencia del arquetipo de la Malinche en el imaginario nacional mexicano, el futuro se explica a partir del pasado y como el último ha sido violento y siniestro, marcado por una derrota que se intentó atribuir a la culpa de una mujer y de esta manera quitarse de encima el propio sentimiento de culpabilidad de los derrotados, el futuro se ve como una repetición del pasado, su reconstrucción, su desarrollo, su continuación. El pasado es la premonición del porvenir, el porvenir que se vestirá del mismo color que el pasado, del color de la culpa y traición que marcará el comportamiento de las mujeres y la actitud acusadora de la sociedad hacia la figura femenina.

De tal modo, Laura, Julia e Isabel son las protagonistas del futuro y del pasado, son reencarnación de la Malinche, son herederas de su culpa.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTRA, Roger (1987): *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1991): *La culpa*, Madrid, Alianza.
- CORTÉS, Hernán (1985): *Cartas de relación*, ed. de M.Hernández, Madrid, Historia 16.
- DERRIDA, Jacques (1997): *Mal de archivo*, Madrid, Trotta, S.A.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1984): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de M. León -Portilla, Madrid, Historia 16.
- FEUERBACH, Ludwig (1998): *La esencia del cristianismo*, Madrid, Editorial Trotta, S.A.
- FRANCO, Jean (1994): *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- , (1996): *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- FREUD, Sigmund (1974): *El malestar en la cultura en Obras Completas*, T.VIII, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GARRO, Elena (1964): *La culpa es de los tlaxcaltecas en Semana de colores*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- GARRO, Elena (1994): *Los recuerdos del porvenir*, ed. de J. Mortiz, Madrid, Siruela.
- GLANTZ, Margo (2001): *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México D.F., Taurus.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Cristina (2002): *Doña Marina (La Malinche). La formación de la identidad mexicana*, Madrid, Encuentro.
- HERREN, Ricardo (1992): *Doña Marina, La Malinche*, Barcelona, Planeta.
- LOPEZ DE GÓMARA, Francisco (2000): *La conquista de México*, ed. de J. L. de Rojas, Madrid, Dastin S.L.
- PAZ, Octavio (1972): *El laberinto de la soledad*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- PEREÑA, Francisco (2001): *La pulsión y la culpa. Para una clínica del vínculo social*, Madrid, Síntesis.
- RESTALL, Matthew (2004): *Los siete mitos de la conquista española*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- ROBLES, Martha (2002): *Mujeres del siglo xx*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- SPITTA, Silvia (1996): "La tradición de la traición. ¡Qué pinche ser la Malinche!" en *Estudios. Revista de investigaciones literarias*, Universidad de Simón Bolívar, nº 8, pp. 157-169.
- TODOROV, Tzvetan (1997): *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI editores.

EL ENGAÑO DE LAS PALABRAS O LA MENTIRA DE TODO LO DECIBLE EN ALEJANDRA PIZARNIK

Dores Tembrás Campos
Universidade da Coruña

y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira).
A. Pizarnik, "En esta noche, en este mundo"

Intentar explorar la disyunción entre palabra y *realidad*, la infidelidad del lenguaje y la escritura, ése es el objetivo del presente trabajo, adentrarnos en la brecha que sirve al yo poético para construir un espacio de desencuentro. Un espacio en el que lenguaje y *realidad* son claves.

La reflexión sobre la palabra a lo largo de la obra poética de Pizarnik nos conducirá a ese desencuentro, el yo poético considera detenidamente la función de ésta y la relación que mantiene con la *realidad*, llegando al poema como única salida, un espacio que servirá para invocar palabras, para darles asilo en la garganta del yo poético, y en última instancia, para aprovechar esa brecha entre palabra y *realidad*, permitiéndose jugar en ella, subrayando la carencia que esto provoca.

Analizaremos algunos textos¹ que ilustrarán la imprecisión de las palabras, sus límites, la gran mentira del lenguaje. Este análisis girará en torno a la plurisignificación del mismo, su inexactitud y la frustración de la literalidad. Dicha frustración se debe al abismo existente entre la palabra y lo que esta designa. Hay un anhelo de lograr que las palabras tengan un único referente y que éste sea inequívoco, que los sintagmas se entiendan con el sentido propio de cada palabra o frase, oponiéndose al sentido figurado.

El recorrido que proponemos comenzará con textos que ejemplificarán en primer lugar la inexactitud de las palabras, intentos de definición que acaban subrayando la imprecisión del lenguaje.

En segundo lugar veremos reflexiones explícitas del yo poético sobre dicha inexactitud y con ello la frustración de la literalidad.

¹ Todas las citas de poemas del presente trabajo están tomadas de Pizarnik (2000).

Tras esto las trampas del lenguaje poblarán gran número de imágenes, la plurisignificación junto con el poder evocador de la palabra se convertirá en un espacio recreado en multitud de ocasiones, apuntando a la imposibilidad de la palabra de generar el mundo.

Así, hasta llegar, en cuarto lugar, al engaño de las palabras, al abismo mismo entre la palabra y lo que ésta designa, el continuo explicar lo que se acaba de “decir-escribir”.

Finalmente, el silencio y el poema surgen como posibles moradas en dimensiones distintas, en un primer momento el silencio se presenta como solución al engaño de las palabras, pero la imposibilidad de morar en él conduce en último término a la recreación del engaño en el espacio del poema.

Iniciamos este recorrido con un ejemplo de la inexactitud del lenguaje que se encuentra en el poema “NOCHE”² (*La última inocencia*, p. 57):

Tal vez esta noche no es noche,
debe ser un sol horrendo, o
lo otro, o cualquier cosa...
¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,
falta candor, falta poesía
cuando la sangre llora y llora!

El intento de definir la noche y la imprecisión que le sigue a ese intento no hace más que subrayar la estructura sintáctica empleada, la conjunción disyuntiva que expresa alternancia u opción entre los tres sintagmas, se recalca la disparidad entre las opciones: “un sol horrendo”, “lo otro”, “cualquier cosa”. El yo poético acaba encontrando el motivo de esa imprecisión, la carencia: “¡Faltan palabras, falta candor, falta poesía!”.

Algo similar ocurre en “LAS GRANDES PALABRAS” (*Los trabajos y las noches*, p. 187), donde se vuelve a utilizar la estructura sintáctica como eje del texto:

aún no es ahora
ahora es nunca
aún no es ahora
ahora y siempre

es nunca

La estructura simplificada sería la siguiente: “esto no es / esto es / esto no es / esto y esto es”. De nuevo ante un intento de definición, los términos en que se establece parecen claros e inequívocos, sin embargo en el penúltimo verso aparecen dos términos que confluyen en uno, con la particularidad de tratarse de opuestos; “siempre” y “nunca”. Así el significado de definición entendido como “explicar de manera precisa lo que significa una palabra” queda en evidencia, el yo poético señala las primeras grietas de la casa del lenguaje.

Profundizando un poco más en esta línea de definiciones inexactas, en la reflexión que el yo poético establece justo en esa brecha del lenguaje que

² Respetamos las mayúsculas de los títulos de los poemas tal y como aparecen en la edición de Ana Becció, utilizada para este artículo.

citábamos con anterioridad, empieza a descubrirse la mentira, el engaño de las palabras por medio de la inexactitud, así aparece en el poema “XVII”, (*Extracción de la piedra de la locura*, p. 243):

Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa.

El yo poético es especialista en llevar al límite las posibilidades de la palabra³, este juego de “no correspondencias” se establece a través de la definición del propio “yo” en lo que parece ser una propuesta de desconcierto, aprovechando la relación entre ambos significantes “yo” y “alba luminosa”.

A continuación nos detendremos en aquellos textos que recogen las reflexiones de carácter más explícito sobre dicha inexactitud. Los siguientes versos, que pertenecen al poema “EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO” (*Los pequeños cantos*, p. 399), profundizan en el concepto de escritura, llevando una vez más al desencuentro que la infidelidad del lenguaje provoca en el yo poético, consciente de que, a pesar de que su escritura trata de ser una “transcripción” —“escribo como estoy diciendo”—, esto no será suficiente y la “sinceridad” continuará siendo imposible:

escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad
escribo como estoy diciendo
la sinceridad absoluta continuaría siendo
lo imposible
¡oh, quédate un poco más con nosotros!

El paralelismo sintáctico señala la identificación entre las segundas partes del enunciado, a una equivalencia: “escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad / escribo como estoy diciendo”. El objetivo es tomar de forma literal el enunciado en estos versos que se refuerza con el paralelismo y que conduce al lector a la equivalencia que acabamos de citar.

El yo poético ha establecido cómo es su escritura y a dónde conduce ese anhelo de acceder a una sinceridad-exactitud que no llega.

En el poema “SIN TIERRA COMÚN” (*Poemas no recogidos en libros*, p. 305) el yo se desdobra para entender las trampas del lenguaje:

Alguna vez sabrás por qué hablas menos de lo que dices. Alguna vez conocerás lo que ya habías dicho dijiste. Sólo tú puedes hablar del hablar porque es tu emblema, tu flagelo.
Aún ahora, también ahora sílabas hostiles disuenan en tu cuerpo. Pero tú sabes que un día se libentarán, irrumpirán, y nunca dirás las palabras de todos, aquellas que no aceptan servirte porque a ti no te sirve.

En estos versos “hablar”, “decir” y “palabras” ofrecen una reflexión compleja de la situación en la que se encuentra el yo poético frente al lenguaje. Cuando se habla menos de lo que se dice, cuando el control sobre las sílabas que forman las palabras desaparece, las grietas sobre las que se construye el discurso alejandrino evidencian que la pugna no se saldrá a favor del yo poético.

³ Puede verse al respecto Tembrás Campos (2003).

Una reflexión similar se encuentra en el poema “LA PALABRA QUE SANA” (*El infierno musical*, p. 283), el yo poético parece reconocer la plurisignificación de la palabra:

Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.

Se muestra el poder “pluri-evocador” de la palabra, la consciencia de enfrentarse al poema con una herramienta que no permitirá el sentido único. Susana Haydu recoge la siguiente reflexión sobre este verso:

Es decir, la serie de oposiciones dan la clave de esa visión única de Pizarnik en la que las situaciones, las palabras que las expresan, pueden decir lo que dicen o ser lo que son, y también lo contrario. Por eso el oxímoron es la verdadera clave del universo poético de Pizarnik y determina decididamente su ritmo estilístico (Haydu: 1995, s. n. p.)

La precisión de la que hablábamos antes es imposible en cuanto a una misma palabra se le atribuyan varios significados. Esta idea aparece de forma recurrente en la obra de Pizarnik, hay una búsqueda del poema donde cada palabra se ajuste a lo que expresa, a lo que el yo poético desea. Un lenguaje exacto que no permita equívocos en la interpretación.

Otro ejemplo de esto mismo es el último verso del poema “POEMA PARA EL PADRE” (*Poemas no recogidos en libros*, p. 370), donde se establece el punto común entre silencio y palabra, “oquedades movedizas” que llenan ambos espacios:

Entonces, desde la torre más alta de la ausencia
su canto resonó en la opacidad de lo ocultado
en la extensión silenciosa
llena de oquedades movedizas como las palabras que escribo.

En esta misma línea, otro poema vuelve sobre este concepto de palabras con múltiples significados; el poema es el siguiente, “XVIII” (*Los pequeños cantos*, p. 396):

palabras reflejas que solas se dicen
en poemas que no fluyen yo naufrago
todo en mí se dice con su sombra
y cada sombra con su doble

Se establece uno de esos juegos de espejos, tan queridos por Pizarnik, un juego, que en este caso no hace más que subrayar las múltiples significados de la palabra, un juego de dobles y sombras que ocultan, donde la claridad no es posible.

Esta idea de la sombra unida a la palabra aparece también en el poema “CONTINUIDAD” (*Extracción de la piedra de la locura*, p. 235):

No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío —dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame —dije.

Este ejemplo es muy interesante porque en él se une el lenguaje y lo que éste designa, “cosas con bordes dentados” y “nombres que vienen, sombras

obsesiones que persiguen al yo poético a lo largo de toda la obra. El cuestionamiento sobre la palabra en sí, el análisis de la ceremonia poética pura.

Como hemos visto hasta ahora son muchos los ejemplos en los que se puede detectar la misma sensación de frustración frente a esa imprecisión del lenguaje. El espacio último para recluirse, el silencio, al que le sigue la decepción, su inexistencia. El silencio se persigue a lo largo de la obra poética de Pizarnik, se anhela acceder a su espacio, se define y se dota de características positivas, pero también se reconoce la imposibilidad de que éste acoja al yo poético, lo que produce esa gran frustración a la que conduce el discurso. Se comprueba que el lenguaje-escritura es impreciso y que lo “decible” es mentira, entonces se recurre al silencio, pero este también “la traiciona”, y dicha traición se hace insalvable con su inexistencia, de nuevo en el poema “EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO” (*Los pequeños cantos*, p. 398):

el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

Se aspira a una escritura total, en la que silencio y sonido deben unirse: “la palabra mágica que pueda decir a la vez los sonidos y el silencio” (Evangelista, 1996: 47).

En este mismo poema se afronta la mentira de lo “decible” de forma explícita, profundizando en ella de manera contundente; se trata de los versos que encabezan el presente trabajo, también pertenecientes al poema “EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO” (*Los pequeños cantos*, pp. 398-399):

y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

Los últimos siete versos de este fragmento constituyen, probablemente, uno de los conjuntos de versos más citados en los análisis sobre el arte poético de Pizarnik. Estos siete versos no hacen más que condensar y poner en práctica toda la teoría sobre “el engaño del lenguaje” que la poeta expone a lo largo de toda su obra. El desencuentro con la palabra, la “no unión”, se materializa en estos versos subrayando la idea de la “no continuidad” entre la palabra y lo que ésta evoca. Esta “ausencia” afecta al yo poético en la mayoría de los ámbitos, la falta de “comuni3n” redundante en una frustraci3n que se recrea, en palabras de María Negroni:

En el abismo que va de la pregunta “si digo agua ¿beberé?” hasta la frase “las palabras hacen la ausencia / buscamos lo absoluto y no encontramos sino cosas”, hay la configuraci3n de una estética. Parafraseando a Benjamin que defini3 la vida (vista desde la muerte) como la “construcci3n de un cadáver”, podr3 afirmarse que también en esta obra se construye un cadáver “textual”. Tras el esfuerzo

—agotador— el espejo de las analogías se rompe, se deshace en galimatías. No hay unión. Ni amorosa, ni entre el ser humano y el mundo, ni entre el lenguaje y las cosas. No hay más que pérdida y aferramiento a la pérdida como modo, en última instancia impotente, de suprimir la escisión” (Negroni, 2003: 19).

Lidia Evangelista ofrece también un análisis muy interesante y detallado de estos versos, en él encontraremos un discurso centrado en la reflexión sobre los alcances del lenguaje. Evangelista utiliza los versos de Pizarnik para desarrollar la idea de adherencia entre signos y realidad, la identidad existencial entre palabra y cosas. El discurso de Pizarnik se sostiene en la grieta que se abre entre la unidad del decir y el existir. Amor y ausencia se establecen como espacios entre los cuales se establecen las relaciones de signos y objetos. El discurso establece la ausencia como falta y el amor como comunión en un lenguaje imperfecto:

La ausencia (la grieta) delata la relación letal que el lenguaje establece con los objetos. Nombrar es experiencia de la separación entre palabra y realidad. Esta capacidad mortal del lenguaje —“ellas [las palabras] me están matando”— no sólo opera sobre el mundo sino también sobre el sujeto poético, que se rebelará ante este “zozobrar lingüístico”. La herida que constituye el mundo, será la misma herida que constituya al sujeto: el lenguaje mata, pero a la vez, se torna en el único vehículo que garantiza la mágica fusión entre el mundo de la palabra y el mundo de los objetos. En su poética, Alejandra Pizarnik (como tantos otros: V. Huidobro, Jaime Sáenz, por ejemplo) aspira a transformar la poesía en un acto total, a intentar la sutura del abismo que media entre el sujeto y lenguaje, pero partiendo desde el reconocimiento de esa herida (Evangelista, 1996: 46).

Resulta difícil expresar con mayor exactitud el significado de esos siete versos, que constituyen, sin duda, una de las claves fundamentales de la poética de Pizarnik. Este planteamiento sobre lenguaje y designación nos lleva de inmediato a Foucault, que condensa a la perfección las claves del discurso alejandrino:

Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo. Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece, pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y sólo a ver; la oreja sólo a oír. El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que se dice (Foucault, 1997: 50).

Hasta aquí el fracaso del intento de discernir entre realidad y lenguaje, el silencio no cobijará, entonces sólo queda el poema como intento de recrear el engaño de las palabras, así se observa en “Escribes poemas” (*Poemas no recogidos en libros*, p. 318):

Escribes poemas
porque necesitas
un lugar
en donde sea lo que no es

Esto mismo aparece en otro texto, “EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO” (*Los pequeños cantos*, p. 400), se afronta la escritura del poema después de que el yo poético asuma el engaño del lenguaje: “hablo / sabiendo que no se trata de eso / siempre no se trata de eso”. Se refleja la certeza de enfrentar el acto creador conociendo la imprecisión del lenguaje, solicitando ayuda en la tarea de escritura del poema y jugando con su utilidad:

oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
el que no sirva ni para
ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo

Ese juego con el verbo “servir” subraya la importancia de la escritura por sí misma, sin tener en cuenta la utilidad de su resultado. El poema se muestra como la consecuencia anhelada tras la tarea de la escritura.

Casi al final de la producción alejandrina hay un texto, “PIEDRA FUNDAMENTAL” (*El infierno musical*, p. 266), en el que la validez del espacio del poema parece ponerse también en duda. La posibilidad de que el poema constituya también una trampa dejaría al yo poético sin ninguna salida. La última línea del fragmento que se cita a continuación ofrece esa perspectiva devastadora de la desesperanza llevada al límite:

No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más.

Desencuentro y frustración se unen al final del trayecto. Después de este recorrido a través de los intentos de definiciones que dejan patente la inexactitud del lenguaje, de la profundización en conceptos como escritura asociado a la infidelidad de la palabra, del anhelo de sinceridad que no llega por la falta de precisión, de la disyunción entre el lenguaje y lo que éste designa, llevando al límite el abismo insalvable que se evoca en multitud de textos. La consecuencia de esta frustración será la búsqueda del silencio, como intento de comunicación perfecta, y de nuevo el desengaño. Se avanzaba al comienzo del trabajo la concepción del poema como morada, objeto recreador del engaño de las palabras. Llegamos entonces al anhelo último de acceder a la verdad de la palabra y la ascensión, finalmente, de la imposibilidad de ésta para generar el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- EVANGELISTA, Lidia (1996): “La poética de Alejandra Pizarnik”, *Atenea. Ciencia, arte y literatura* (Universidad de Concepción de Chile), 473, pp. 41-51.
- FOUCAULT, Michel (1997): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- HAYDU, Susana (1995): *Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético*, Tesis Doctoral, Yale University, IACD, Washington D.C., en: <<http://www.iacd.oas.org/Interamer/haydu.htm>> [Consulta: 5-10-2005].
- NEGRONI, María (2003): *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- PIÑA, Cristina (1992): *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta.
- PIZARNIK, Alejandra (2000): *Poesía completa*, ed. Ana Becció, Barcelona, Lumen.
- , (2003): *Diarios*, ed. Ana Becció, Barcelona, Lumen.

RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María (2003): *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Buenos Aires, Corregidor.

TEMRÁS CAMPOS, Dores (2003): "La poética del límite en Alejandra Pizarnik", *Arrecife*, 2/3, pp. 83-95, <<http://www.udc.es/filo/Arrecife02-03/Pizarnik02.pdf>> [Consulta: 5-10-2005].

IX. Diversas aproximaciones teóricas al mundo literario

LITERATURAS CENTRALES Y PERIFÉRICAS. APROXIMACIÓN TEÓRICA PARA EL ESTUDIO DE LAS TRADUCCIONES

Mónica Domínguez Pérez
Universidade de Santiago de Compostela

La traducción constituye una forma de relacionarse las literaturas, muy atendida en la teoría de los polisistemas. Cuando estudiamos las traducciones, pues, hemos de tener en cuenta las diferencias de poder entre los polisistemas participantes, que guiarán las relaciones intersistémicas como también las políticas o de otro tipo. Como ha señalado Lambert (1999: 273), las diferencias de poder suelen ir acompañadas de diferencias en el estadio de desarrollo de los polisistemas. Hay que tener cuidado con estas afirmaciones, puesto que lo que se está diciendo no es que el polisistema menos desarrollado esté retrasado y deba pasar por los estadios que ha seguido el polisistema vecino más poderoso. Pero sí es un hecho objetivo que los repertorios de unos sistemas son más amplios que otros, permiten más opciones, y eso le confiere cierto prestigio ante los polisistemas vecinos, que probablemente se acercarán a él para “tomar prestado” parte de esos repertorios, produciéndose así la interferencia.

Varias son las denominaciones que hacen referencia a estas diferencias entre literaturas, atendiendo a su grado de desarrollo o autonomía: literatura fuerte / débil (Even-Zohar, 1990: 78-81); literatura independiente / dependiente (Even-Zohar, 1990: 79); polisistemas emergentes, recientes o jóvenes (Even-Zohar, 1990: 24 y 55), literaturas minoritarias, etc. Ahora bien, si tenemos en cuenta la propuesta de Even-Zohar del macro-polisistema como un conjunto estructurado de polisistemas, hemos de admitir que unas literaturas adopten posiciones centrales —fuertes— y otras posiciones periféricas —débiles—, como el propio Even-Zohar sugiere (1990: 48). De esta forma, los polisistemas dependientes, emergentes y minoritarios se comportan de manera similar, por cuanto que todos ellos tienden a adoptar posiciones periféricas dentro de un macro-polisistema. Estos conceptos, sin embargo, deben emplearse únicamente en términos relacionales con respecto al macro-polisistema, ya que ninguna literatura es central ni periférica si no es con respecto a otra más periférica o más central.

Es frecuente que la existencia de amplios repertorios en las literaturas centrales provoque lagunas en las periféricas, que son percibidas como

deficiencias que se quieren cubrir. Lo más habitual es que estos modelos sean introducidos a través de la traducción.

1. Relaciones asimétricas

Para Lambert (1999: 274) la traducción es una práctica colonial, por lo que va acompañada de relaciones de poder —el exportador se sitúa en una posición de superioridad con respecto al importador—. Esto no quiere decir que el polisistema de origen —o el grupo social que representa— sea siempre más fuerte, central o poderoso que el polisistema —o grupo social— receptor. Si así fuera las traducciones se producirían siempre en una dirección, y nunca habría un intercambio recíproco de traducciones. Lo que quiere decir Lambert es que cada polisistema suele importar más productos de otras literaturas más fuertes —centrales—, más desarrolladas y prestigiosas, con un repertorio más amplio que puede ofrecer más modelos nuevos. A su vez, estas traducciones repercutirán en un mayor prestigio del polisistema de origen, que de esta manera también saldrá beneficiado. Por eso en ocasiones el exportador adopta una participación activa, fomentando la difusión de sus obras tanto en forma de traducciones como de no-traducciones. Esto no solo le permite aumentar su prestigio, sino también difundir sus imágenes, visión de mundo, etc.

En qué medida estos intereses se cumplen depende de varios factores, pero sobre todo de las diferencias de poder entre ambas literaturas —y grupos sociales—. Cuanto más periférico sea el polisistema importador y más central sea el exportador mayor incidencia tendrá este sobre el primero. En primer lugar, porque en el polisistema periférico las traducciones suelen poseer un peso mayor (Bassnett, 1993: 143). En segundo lugar, porque de entre estas traducciones predominan aquellas que proceden de polisistemas centrales —prestigiosos y dominantes, según Even-Zohar (2001)—. En tercer lugar, porque las traducciones tienden a ocupar posiciones centrales en los polisistemas periféricos (Even-Zohar, 1990: 47). Esto implica que las traducciones serán más visibles, más prestigiosas y productivas, y por lo tanto jugarán un papel decisivo en el desarrollo del polisistema. Al mismo tiempo, la posición central de las traducciones implica que estas adoptan normas primarias, procedentes del polisistema de origen, y eso quiere decir que transmitirán mejor sus imágenes y visión de mundo. Por lo tanto, las relaciones de poder —coloniales, según Lambert— se reflejan también a través de las traducciones.

En la dirección opuesta, cuanto más central sea el importador y más periférico sea el exportador menor incidencia tendrán las traducciones en el polisistema receptor. En cambio, a veces sí resultan significativas estas traducciones para el polisistema exportador, que aumenta su prestigio al ver sus obras traducidas a literaturas centrales¹.

¹ Por ejemplo, la importancia que las traducciones del gallego al francés tenían para el polisistema gallego en las primeras décadas del siglo xx es explicada por Figueroa Lorenzana y González-Millán (1997: 79-88).

El macro-polisistema español resulta ilustrativo en este sentido: las traducciones literarias del castellano al euskera suponen el 33,68 % del total de traducciones literarias al euskera, para el período 1996-2000. Por el contrario, las traducciones literarias del euskera al castellano suponen el 0,54 % de las traducciones literarias al castellano producidas en España en el mismo período. Es decir, que el polisistema central apenas acusa —al menos en términos numéricos— la incidencia de la literatura periférica, mientras que para esta las traducciones de la literatura central suponen una contribución importante. Y lo mismo podría decirse del gallego con respecto al castellano, ya que las traducciones literarias del gallego al castellano entre 1996 y 2000 son el 0,68 % de las traducciones literarias al castellano, frente al 27,59 % en sentido inverso —según el *Index Translationum*²—.

Otro factor que hay que considerar para determinar la incidencia de las traducciones en los polisistemas —y por lo tanto de la cultura exportadora— es quién realiza la traducción. Así, cuando son los agentes del polisistema exportador quienes llevan a cabo todo el proceso de traducción —normas preliminares, inicial y procedimentales—, está en sus manos la capacidad de manipular el texto. Aunque sus opciones de hacerlo con éxito aumentan cuanto más central sea su polisistema en relación con el receptor, siempre tendrán más posibilidades que en el caso de no participar en la traducción —esto es, en caso de que los agentes del sistema meta se encarguen de todo el proceso—. También en este sentido se puede entender la afirmación de Lambert de que la posición del exportador es superior a la del importador.

Así pues, la superioridad del exportador postulada por Lambert debe ser matizada. Se cumple en la medida en que cada polisistema tiende a importar un mayor número de traducciones de literaturas centrales y dominadoras, pero la dirección inversa —de polisistema periférico a central, de dominado a dominante, de colonizado a colonizador— también se presenta a menudo.

Junto con Lambert, Venuti es otro autor que denuncia la dominación colonial que algunas culturas ejercen sobre culturas minoritarias. Pero Venuti no solo insiste en que, con frecuencia, el exportador se sitúa en una posición de superioridad que le permite contribuir a la colonización cultural, económica y política. También denuncia los casos de traducciones obligadas para ciertas culturas, que de esta manera no pueden escoger su propio camino ni controlar la influencia de otras culturas económicamente superiores sobre la suya:

For many minorities, translation has been compulsory, imposed first by the introduction of colonial languages among regional vernaculars and later, after decolonization, by the need to traffic in the hegemonic lingua francas to preserve political autonomy and promote economic growth (1998: 137).

Estas afirmaciones son opuestas a las tesis de Even-Zohar (1990: 45-51) y Toury (1995: 26-27), basadas en la libre elección de la cultura meta para todo lo concerniente a su propia literatura traducida. Creo que más bien debemos

² Unesco, *Index Translationum*, Unesco, <http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> [Consulta: 24-6-2004].

pensar en una situación intermedia. Por una parte, el propio Venuti dice que si las culturas minoritarias están “obligadas” a expresarse en la lengua franca es para mejorar su estatus político y económico. Por lo tanto, la obligatoriedad es relativa. Por otra parte, no debemos olvidar estos condicionantes políticos y económicos sobre las traducciones y los comportamientos lingüísticos, ni los casos en que el exportador es quien decide e impone cierto tipo de traducciones.

Aparte de estos conflictos coloniales o de dominación entre literaturas periféricas / centrales, débiles / fuertes, minoritarias / mayoritarias, etc., hay autores que mencionan la importancia recíproca que unas tienen para las otras. Así, autores como Đurišin (1989: 127), Vega Ramos (2003: 149) o Bessi ere (2001: 13-14) hablan de interdependencia, aunque refiriéndose a situaciones distintas y con distintas implicaciones. La idea de los macro-polisistemas de Even-Zohar es similar, aunque aquí en términos de centro y periferia que se necesitan mutuamente. Este teórico menciona también el caso de las literaturas simbióticas (Even Zohar, 1978: 7).

Esta interdependencia es uno de los motivos por los que ciertos autores (Gentzler, 1993; Snell-Hornby, 1997; o Vega, 2003: 192) se oponen a las dualidades establecidas entre literaturas fuertes y débiles. Otras razones son las valoraciones negativas que en ocasiones acompañan a las literaturas débiles o periféricas, así como la rigidez de las clasificaciones. Pero esto no quita que los términos puedan usarse como herramientas metodológicas flexibles, carentes de valoración y relativas según los términos de comparación y el momento histórico dado. De esta forma nos sirven para estudiar las relaciones de poder entre polisistemas.

Estas diferencias de poder afectan también a las obras. Esto es, el estatus de las obras a nivel intersist mico puede depender en gran medida del prestigio de la literatura en que funcionan. Así, ciertos textos de lenguas periféricas, no reconocidos a nivel del macro-polisistema, pueden aumentar su estatus y reconocimiento a través de la traducción a una lengua mayoritaria (Lefevre, 1990: 24). A veces los lectores se olvidan de que esta versi n³ conocida no es más que una traducción, y le atribuyen el prestigio de la obra al polisistema receptor —que a su vez se puede convertir en exportador del texto—. De esta manera el polisistema central, que ya poseía más prestigio, aumenta su poder “a costa de” la literatura periférica, mientras que esta permanece a la sombra de su polisistema vecino. Este es el caso, por ejemplo, de *O lapis do carpinteiro*, obra del gallego Manuel Rivas (1998), que tras haber sido traducido al castellano es citado a menudo por su versión castellana, sin

³ Empleo el término “versión” de manera general, para referirme a cualquier texto original, traducción, adaptación, etc.

ninguna referencia a la gallega⁴.

Yendo un poco más allá, hay autores de literaturas periféricas, como el mencionado Manuel Rivas, que saben que sus obras serán traducidas al polisistema central, a veces presentando en el mercado ambas versiones simultáneamente. La literatura central le confiere mayor prestigio, y a veces mayor número de ventas —como en el ejemplo mencionado—, y por lo tanto la traducción puede interesar al autor más que la versión de origen. Cabría preguntarse, pues, en qué medida y de qué modo la futura traducción condiciona la propia escritura del texto de origen, especialmente a través de un lector implícito que será distinto del de la primera versión. Rodríguez Baixeras se pregunta incluso si se escribe en estos casos buscando un texto fácil de traducir (2003: 6).

2. Diferencias estructurales

Otros autores estudian las diferencias entre polisistemas centrales y periféricos para resaltar no solo las relaciones asimétricas entre ellos, sino también sus diferencias estructurales.

Figuroa (Figuroa y González-Millán, 1997) describe la situación diglósica —en términos lingüísticos y literarios— atribuyendo a la cultura B —periférica— unas características particulares que no puedo detenerme a reseñar aquí sino muy sumariamente: nivelación de las instancias narrativas, menor control de la recepción, lectura filológica, funciones extraliterarias que restan valor estético a los textos, escasa renovación del repertorio a través del juego estético, etc.

Esta descripción de las situaciones diglósicas permite explicar las características de muchas literaturas emergentes en sus fases iniciales, como la gallega, vasca o catalana. Sin embargo, a medida que estas lenguas se normalizan también las literaturas se pueden normalizar. Desaparecen así, unas antes y otras después, las características indicadas. Creo que ya poco de ellas permanece actualmente en la literatura catalana, y algo más en la gallega y en la vasca. Los propios Figuroa y González-Millán señalan que la literatura gallega ha sufrido un importante cambio a partir de 1975.

González-Millán (1994) también se centra en el distinto grado de institucionalización discursiva de las literaturas centrales y marginales, que equivale a decir centrales y periféricas —al menos desde mi concepción—. De esta institucionalización dependen las estrategias de traducción, las funciones de la literatura traducida, la efectividad de la manipulación para canonizar la literatura y la evolución de las leyes del mercado. Según estas ideas, un

⁴ Ver, por ejemplo, Pallais Checa (1998); El País, "Babelia": 380, 22 feb. 1999; el programa del "Seminario sobre narrativa española en la década 1990-2000", 2003 (Courses and Lectures in Foreign Languages [en línea]. Aarhus: University of Aarhus (Dinamarca). "Seminario sobre narrativa española en la década 1990-2000". <<http://www.hum.au.dk/fak/lplan/e2003/ForeignFall03.pdf>> [Consulta: 4-8-2004]).

polisistema poco institucionalizado tiene menos posibilidades de manipular las traducciones, y por lo tanto menos control sobre los procesos de canonización. De ahí que su mercado esté menos controlado por parte de las instituciones.

Si unimos las ideas de González-Millán con las de Even-Zohar (1999) y Hermans (1996), podemos explicar que los grupos de poder y las instituciones se hacen con el control del polisistema si sus normas son aceptadas por gran parte de los agentes literarios, o al menos si es reconocida su autoridad. De ahí que cuanto mayor sea la entidad socio-semiótica mayor debe ser el acuerdo (Even-Zohar, 1999: 32). Pero en el proceso de institucionalización discursiva pueden entrar varios poderes en juego, cada uno queriendo imponer sus propias normas. Mientras este conflicto no se resuelva el polisistema seguirá poco institucionalizado, cuyo control se escapará a los diferentes poderes en juego. Y puesto que la evolución interna de la literatura se fragmenta en diferentes parcelas de poder, sin instituciones fuertes que la controlen, tampoco serán manipulables las relaciones intersistémicas, a menudo impuestas por un poder exterior potente, como es el de una literatura central.

Las instituciones políticas también juegan aquí un papel que puede resultar fundamental, mediante el reconocimiento oficial —o no— de cada lengua, subvenciones oficiales a las traducciones u otras leyes que pueden promover o restringir el uso de las literaturas, lenguas y variedades.

Así pues, las diferencias entre literaturas centrales y periféricas son diferencias literarias —grado de dinamismo, amplitud de repertorios...—, pero también políticas e institucionales, donde los poderes fuertes favorecen el desarrollo de literaturas fuertes —centrales—, controlando tanto su mercado interno como las relaciones interliterarias.

Este control se realiza a través de normas, que deben ser aceptadas por los agentes de la cultura. Hermans (1996) explica el poder normativo de instituciones o agentes próximos a los centros de poder. Este control normativo resulta especialmente relevante en la traducción, así porque se suele imponer las normas secundarias establecidas como en los casos en que la traducción se convierte en instrumento de cambio de normas. En ambas situaciones hay que pensar que las estrategias de traducción no son aleatorias, aunque este pueda ser el caso en situaciones puntuales. Entonces el resultado sería una amalgama de tendencias contradictorias, como ocurre con la traducción gallega *Babe, o porquiño valente* (King-Smith, 1996) según se indica en Lorenzo García (2001: 342). Pero lo esperable es que las estrategias sean seleccionadas —por el traductor, el iniciador o el cliente— en función de una política cultural, teniendo en cuenta las normas establecidas, el estado del polisistema y los poderes políticos, ideológicos, etc. que se encuentran detrás de cada opción. Así, algunos traductores gallegos manifiestan su deseo de adaptar los textos a la cultura de llegada —véase la declaración de Avendaño en Lorenzo (2001: 764)—. En ocasiones esta política no es explícita, pero puede funcionar de una manera más o menos inconsciente.

En polisistemas débiles la falta de institucionalización discursiva viene acompañada, en muchas ocasiones, por la deficiente normalización lingüística,

que resulta muy relevante para la práctica de la traducción. Las cuatro parcelas de la normalización —normativización, estandarización, planificación lingüística y política lingüística, (Mollà y Viana San Andrés, 1991: 101)— son paralelas a los procesos de institucionalización discursiva, donde también se normaliza un tipo de discurso promovido por los poderes. Así pues, el uso de cierta lengua o ciertas variedades lingüísticas —normativas o no— también implican cierto posicionamiento ideológico, más o menos libre y consciente.

Por ejemplo, traducir en Galicia una obra del inglés al castellano implica, al menos a primera vista, una ideología conservadora y centralista, más favorable al poder central del estado que a la autonomía de las regiones históricas. Traducir la misma obra al gallego normativo oficial supone la defensa de los valores nacionales, colaborar con la normalización y apoyar la normativa vigente de la lengua: “Minor language use evokes the history of its domination” (Venuti, 1998: 137). Traducirla siguiendo una normativa no oficial, por el contrario, implica una posición más disidente, contraria al poder político establecido, y frecuentemente una ideología nacionalista más favorable a la aproximación con Portugal que a las relaciones con el poder español. Por supuesto, estas implicaciones no son deterministas y no se pueden aplicar absolutamente a todos los casos; son simplemente una constatación de los usos más habituales y los valores ideológicos socialmente asignados.

Otro tanto puede ocurrir en niveles más concretos, ya que en situaciones de conflicto lingüístico cualquier componente representa la identidad (Even-Zohar, 1986). Los elementos diferenciales son, pues, de importancia capital, y de ahí que muchos textos sean escritos dando preferencia a estos elementos (Lorenzo, 2003: 108).

También hay que tener en cuenta que, aunque los conflictos lingüísticos se reflejen en el texto de origen, se suelen perder en la traducción (Carbonell i Cortés, 1999: 214-215). Con ello se da cierta ocultación ideológica que hace perder matices a la obra y simplifica la situación de partida. Lo mismo ocurre cuando la lengua no normalizada es la lengua meta, ya que esta situación impide los juegos lingüísticos (Rodríguez Deus, 2000: 161-162; Figueroa y González-Millán, 1997: 28). Lo importante para los productores, en estos casos, es reafirmar y consolidar las normas que se quiere establecer.

El traductor, entonces, no solo debe conocer los valores de las diferentes lenguas, variedades y realizaciones lingüísticas concretas; en ocasiones también tendrá que manipularlos para imponer cierta normativa, para favorecer la normalización de una lengua o variedad, o para reafirmar la identidad colectiva —sea por iniciativa propia o por imposición del cliente—. Así, la consideración de una lengua como no apta para ciertos usos puede cambiar a raíz de las traducciones, más manipulables que las creaciones autóctonas. Y lo mismo sirve para reivindicar la validez de ciertos dialectos y la identidad diferencial de ciertos colectivos.

De esta manera se comprende que a menudo las traducciones se utilicen como herramienta de normalización lingüística a la vez que literaria. Uno y otro

ámbito interaccionan constantemente. Las traducciones de obras que amplían el repertorio literario amplían también los usos de la lengua, la normalizan en un ámbito que hasta ahora le estaba vedado. Y a la inversa, una traducción creada con el fin de normalizar la lengua en cierto ámbito puede ampliar también el repertorio literario. Por lo tanto, a la hora de estudiar las traducciones literarias no podemos pasar por alto las cuestiones lingüísticas, tanto en situaciones de monolingüismo como de bi- o polilingüismo.

Así pues, aunque no hay literaturas esencialmente más importantes o superiores, sí se dan diferencias estructurales entre unas literaturas y otras en su devenir histórico. Las relaciones intersistémicas no se producen en pie de igualdad, debido a que unas literaturas asumen posiciones centrales y otras periféricas. De esta manera, las diferencias de estatus entre literaturas se reflejan en las traducciones, tanto en el número y dirección de estas como en las normas adoptadas y en su difusión.

BIBLIOGRAFÍA

- BASNETT, Susan (1993): *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell.
- BESSIÈRE, Jean (2001): "How to Reform Comparative Literature's Paradigms in the Age of Globalization", en *Neohelicon*, xxviii, 1, pp. 13-24.
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (1999): *Traducción y cultura: de la ideología al texto*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- ĎURIŠIN, Dionýz (1989): *Theory of Interliterary Process*, trad. de Jessie Kocmanová y Zdenek Pistek, Bratislava, Slovak Academy of Sciences.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978): "Universals of Literary Contacts", en *Functional Studies in Languages and Literature*, eds. F. Coppieters, D. Goyvaerts, pp. 5-15.
- , (1986): "Language Conflict and National Identity", en *Itamar EVEN-ZOHAR's Site*, <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/Ingconfl.htm>> [Consulta: 27-7-2004].
- , (1990): Polysystem Studies, en *Poetics Today*, 11, 1.
- , (1999): "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas", en *Teoría de los polisistemas*, ed. y trad. M. Iglesias, pp. 23-52.
- , (2001): "Laws of Cultural Interference", en *Itamar EVEN-ZOHAR's Site*, <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/culture-interference.htm>> [Consulta: 1-3-2004].
- FIGUEROA LORENZANA, Antón y Xoán GONZALEZ-MILLAN (1997): *Communication littéraire et culture en Galice*, París-Montréal, L'Harmattan.
- GENTZLER, Edwin (1993): *Contemporary Translation Studies*, Londres, Routledge.

- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1994): "Cara a unha teoría da traducción para sistemas literarios «marxinais». A situación galega", *Viceversa*, 1, pp. 63-72.
- HERMANS, Theo (1996): "Norms and the Determination of Translation. A Theoretical Framework", en *Translation, Power, Subversion*, eds. R. Álvarez y M. C. A., Vidal Clevedon, Multilingual Matters, pp. 25-51.
- KING-SMITH, Dick (1996): *Babe, o porquiño valente*, trad. de A. de Prado, Vigo, Galaxia.
- LAMBERT, José (1999): "Literatura, traducción y (des)colonización", en *Teoría de los polisistemas*, ed. y trad. M. Iglesias, Madrid, Arco Libros, pp. 256-280.
- LEFEVERE, André (1990): "Translation: Its Genealogy in the West", en *Translation, History and Culture*, eds. S. Bassnett y A. Lefevere, Londres-Nueva York, Pinter Publishers, pp. 14-28.
- LORENZO GARCÍA, Lourdes (2001): "A traducción da metáfora inglesa no galego: estudio baseado nun corpus de literatura infantil e xuvenil contemporánea", en *Teses de doutoramento da Universidade de Vigo*, Vigo, Universidade de Vigo, [Ed. en CD-ROM].
- , (2003): "Estudio crítico de la traducción al gallego de A Study in Scarlet", en *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil. Análisis de las traducciones de obras inglesas y alemanas a las cuatro lenguas oficiales de España*. Tomo I, coords. L. Lorenzo y V. Ruzicka, Oviedo, Setem, pp. 105-141.
- MOLLÀ, Toni y Amadeu VIANA SAN ANDRÉS (1991): *Curs de sociolingüística 3*, Alzira, Bromera.
- PALLAIS CHECA, M^a Lourdes (1998): "La cultura como bálsamo", en *Confidencial*: 20-12-1998 – 9-1-1999, nº 124. <http://www.confidencial.com.ni/1998-124/confidencial/ojo_de_mujer.html> [Consulta: 4-8-2004].
- RODRÍGUEZ DEUS, M^a del Pilar (2000): *O reto da traducción de literatura infantil e xuvenil*, proxecto de fin de carrera presentado en la Universidade de Vigo.
- RODRÍGUEZ BAIXERAS, Xavier (2003): "A autotraducción, dobre traición", *Guía dos libros novos*, 1 (2^a etapa), p. 6.
- SNELL-HORNBY, Mary (1997): "Released from the Grip of Empire: Lingua Franca as Target Culture?", en *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción*, ed. M. A. Vega, Madrid, Complutense, pp. 45-56.
- TOURY, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- VEGA RAMOS, M^a José (2003): *Imperios de papel: introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona, Crítica.
- VENUTI, Lawrence (1998): "Introduction", en *Translation and Minority*, ed. L. Venuti, Manchester, St. Jerome, pp. 135-144.

LA ONTOLOGÍA À VENIR

Azucena González Blanco
Universidad de Granada

Y sin duda habrá de hacerse algún día el análisis de todas las formas de repetición posibles que hay en el lenguaje, y quizás en el análisis de las formas de repeticiones es donde se pudiera esbozar algo similar a una ontología del lenguaje (Foucault, 1996: 86).

El título de la comunicación parece quizás bastante alejada del ámbito que se discute en este congreso, por el juego de referencia blanchotiano —“a venir”—, y parecería más cercana a las cuestiones del ámbito filosófico. No obstante, la propuesta que sugerimos pertenece al espacio, en muchas ocasiones compartido, espacio de intersticios, que es el de la teoría de la literatura. Ello es así porque, como veremos en los minutos que siguen, la ontología *que vendrá* plasma la propuesta foucaultiana de realizar una “ontología de la literatura”, como *revisión* a la propuesta de Maurice Blanchot.

Mi propósito es hacer una presentación de un tema que en realidad no puede ser abordado en una brevedad como la exigida. No obstante, perfilaremos los hilos conductores de una propuesta tan interesante para los estudios literarios.

Las cuestiones que pueden asaltarnos ante una propuesta de tal calibre pueden ser, por una parte, qué quiere decir ontología *de* la literatura, qué literatura será objeto de este proyecto y, por último, qué ser le corresponde, el ser de la literatura. Por ello, primero hemos de investigar qué queremos decir con tal enunciado, para lo que rastreamos, siguiendo la propuesta analítica, los distintos significados posibles del mismo.

Desde aquí, seremos capaces de afrontar las consecuencias de esta propuesta para la teoría de la literatura, como dominio de estudio de la literatura como fenómeno diferenciado y autónomo.

Así, la ontología de la literatura posee también un poder desmitificador en cuanto a la autoridad referencial de la literatura, autoridad, por otra parte, vinculada siempre a una ideología. Por lo tanto, la ontología de la literatura tendrá, también, una función beligerante contra la sumisión de la literatura a la ideología, pues es desde el lenguaje desde donde también se hace resistencia a los mecanismos de poder de sujeción (Foucault, 2002).

Por último, quisiera apuntar que desde aquí sería muy interesante abordar el estudio de un autor como José Ángel Valente, lo que no podremos hacer en profundidad, por lo que las breves notas son más una propuesta, un desafío de proyecto futuro. Pero resaltamos que este autor, en su última obra, *Fragmentos de un libro futuro*, concibe la literatura como el acabamiento y vaciamiento de la identidad del autor, en un libro, que sin embargo, o por ello, está concebido como un “diario” lírico con tono elegíaco. Lo que se refleja a la perfección en el primer texto del poemario, muy significativamente el último de ese “libro futuro”, “Raíz de *Fragmentos de un libro futuro*. Fragmento xxxvii de Treinta y siete fragmentos” (Valente, 2002: 9):

Supo,
después de mucho tiempo en la espera metódica
de quien aguarda un día
el seco golpe del azar,
que sólo en su omisión o en su vacío
el último fragmento llegaría a existir.

1. Hacia una ontología de la literatura

La reflexión de la que partimos es la evidente pregunta ¿a qué nos referimos con “ontología de la literatura”? y aquí el elemento determinante es la preposición “de” del enunciado, que puede hacernos caer en una ambigüedad subsanable, en cualquier caso.

1.1. Ontología en la literatura

Por una parte, podríamos referirnos a una ontología que utilizara a la literatura misma para el desarrollo del estudio del ser en cuanto ser. La literatura sería el lugar de alumbramiento de la verdad del mundo. Ello sería lo más cercano al proyecto que Martin Heidegger expresó en la última etapa de su pensamiento. Me refiero a los textos de *Holzwege*, como “El origen de la obra de arte” (Heidegger, 2001: 11-62), donde se expresa perfectamente esa capacidad *desautomatizadora* del arte, en cuanto que es capaz de mostrarnos la realidad tal cual, más allá de la simple mirada sobre los objetos cotidianos. La literatura y el arte en general darían lugar a un *des-velamiento* de la *aletheia* o verdad.

De igual modo, han desarrollado algunos de sus alumnos la continuidad de este proyecto, como es el caso, en el ámbito alemán, de Hans-Georg Gadamer —*Verdad y método*—, a quien algunos han criticado por intentar “domesticar” la filosofía heideggeriana, y que considera la literatura como lugar de la verdad, hablando siempre de una literatura canónica e identificando verdad con una tendencia de la tradición hacia una interpretación verdadera de la obra.

Y, en el ámbito italiano, Gianni Vattimo —*Poesía y ontología*—, antes de introducirse en el pensamiento débil, sigue los pasos del alemán en la última etapa de su producción. Vattimo también propone la posibilidad de una estética ontológica, y como el maestro, el italiano también considera que el arte es el “lugar de manifestación” de la verdad del ser.

En consecuencia, si es la verdad del mundo la que acontece en la obra, esta concepción se correspondería más adecuadamente con la expresión “ontología *en* la literatura”.

1.2. Ontología *desde* la literatura

La siguiente opción de desarrollo de la expresión “ontología *de* la literatura” sería la que toma el ser de la novela como un mundo autónomo sobre el que se puede reflexionar. Ésta es quizás la opción más antigua y conocida que ha sido desarrollada por numerosos autores y escuelas teóricas, desde la hermenéutica de la recepción hasta tendencias que han sido denominadas como *etnoliterarias*, y que se fundamentan en la experiencia que es posible extraer de la literatura para la “vida real”.

Ésta última es una de las tendencias más interesantes en cuanto que la literatura es considerada con una *semi*-autonomía que ha permitido los estudios inmanentistas de principios de siglo.

No obstante, ésta poco tendría que ver con una ontología de la literatura, sino con la ontología *desde* la literatura. A la vez que estaría igualmente marcada por el signo de la mimesis, pero más cercana a la experiencia del yo y, por lo tanto, a la mimesis del yo. Incluso podríamos afirmar que es el estadio intermedio, pues se reconoce una independencia del mundo creado en la obra literaria, pero aún supeditada a la interrelación que tenga con el lector, y por lo tanto, sigue refiriéndose a la “interioridad” del sujeto que tiraniza la obra de acuerdo con su experiencia personal.

1.3. Ontología *dentro* de la literatura, ontología *de* la literatura

Por último, podremos optar por un enunciado que se correspondería más adecuadamente con una “ontología literaria”, con una “ontología *dentro* de la literatura”, ontología *de* la literatura *de* como posesivo, y éste sería el que se adecuaría con nuestra propuesta: un estudio del ser de la literatura.

El fundamento de una tendencia tal, sería una consideración del lenguaje en general y de la literatura en particular, como ser autónomo. Lo que permitiría un estudio del lenguaje no ya como manifestación de una realidad externa a la literaria misma —y ello nos pone en la pista de la literatura susceptible de estudio desde esta perspectiva—, coincidiendo con la segunda tendencia, pero distanciándose de la misma, en cuanto que la obra no mira al mundo como espejo, ni siquiera al lector, sino que la obra mira hacia la literatura misma, hacia el lenguaje. Se trata ésta de la opción elegida tanto por Michel Foucault como por Maurice Blanchot, con algunas distancias.

Esta propuesta, entre otros textos, la presenta Foucault en “El lenguaje al infinito”, y ya en *El pensamiento del afuera*, lleva a cabo una profundización desde una obra que es precisamente la obra literaria de Blanchot. En ambas, como decía, se pregunta si no es posible “en un futuro” hacer una *ontología de la literatura* a partir de los fenómenos de auto-representación del lenguaje en los que se pone en evidencia que el lenguaje habla sobre sí mismo. Para ello

sugiere recopilar todas las formas de reduplicación del lenguaje de las que se puedan encontrar en la literatura occidental.

2. Ontología de la literatura vs. Ontología

Este apartado se refiere directamente al título de la comunicación “la ontología *que vendrá*”; lo que supone un desafío en dos direcciones, como proyecto, camino de una nueva ontología, y como crítica y acabamiento de la anterior —que se ha prolongado a lo largo de la historia del pensamiento—, o cuando menos, de una redefinición de la misma. La ontología que vendrá, como se ha podido ver, supone el acabamiento de la ontología que llega hasta Heidegger. Precisamente, es con Heidegger con el que se establece el diálogo, según el propio autor, el primer metafísico desde la época clásica al recuperar el ser frente al ente, frente a una época marcada por “el olvido del ser”.

Este proyecto supone la negación de cualquier otra ontología pues, si el conocimiento del mundo se realiza a través del lenguaje lo que define al hombre es su lenguaje, dice Heidegger (1987), y si éste es independiente, incapaz de mostrar nada del mundo, la ontología no puede concebirse como algo externo al propio lenguaje. Por otra parte, la negación de la ontología como verdad del mundo supone que el desvelamiento del ser no se puede ya pensar en los mismos términos. Sobre todo, si atendemos al concepto de arqueología foucaultiano.

Desde esta perspectiva, el enunciado de una “ontología de la literatura” encerraba ya en sí esta paradoja —la ontología de la literatura es la negación de la ontología como se ha entendido hasta la actualidad—, pues si tomamos la ontología de la literatura como lenguaje autónomo, sólo es posible hablar del “ser del lenguaje” frente al ser del mundo. Para Foucault precisamente la ontología de la literatura acaba con la posibilidad de la obra ontológica y también con cualquier posibilidad de manifestación de verdad alguna sobre el mundo exterior, o lo que en términos derrideanos se denomina *indecibilidad*. Es la renuncia a la omnipotencia: “Llorar por lo perdido cuando no deja huella el pie en la arena que no sea borrada por la cierta sucesión de las aguas” (Valente, 2002: 13).

Así que esta ontología es “la ontología *tras* la ontología” o la única ontología posible.

3. La literatura ontológica

Pero entonces, ¿qué es la literatura para Foucault o a qué tipo de literatura se refiere? ¿Cuál es la literatura para una “ontología de la literatura”? Es obvio que Foucault no da una definición de literatura cerrada, sino histórica. Según Foucault, “la literatura tal y como la entendemos hoy” es reciente y surge

asociada a la pregunta sobre sí misma, nace con ella¹ esta misma idea la encontramos en Barthes, *El grado cero de la escritura*. Como ocurre también con el concepto de hombre con respecto a lo que afirma: “En todo caso, una cosa es cierta: que el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano [...] puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente” (Foucault, 1999: 375) , es pues un concepto que nace a finales del siglo XVIII, que tiene una historia reciente y caduca.

Como para otros autores más tarde, antes de esta autoconciencia de la literatura, no existía literatura propiamente dicha, aunque los textos de Homero o Dante formen parte de nuestra historia de la literatura. Por ello, Foucault establece una distinción entre lenguaje, obra y literatura. El primero sería todo lo que se dice, todas las hablas y el sistema mismo de la lengua; las obras serían el conjunto de palabras, el lenguaje detenido sobre sí mismo. Y, por último, la literatura, el espacio en el que se relaciona el lenguaje con la obra y al contrario. “La literatura es una distancia en el interior del lenguaje, un lenguaje que oscila sobre sí mismo”. Así pues, lo que hace que la literatura sea literatura es la *ausencia* de referencialidad.

No en vano, el final del siglo XVIII es el momento en el que surge una distinción del lenguaje literario con respecto al lenguaje retórico, en el seno del Romanticismo alemán, desde la Escuela de Jena en particular, como también pone de relieve Foucault para quien la “literatura” se opone a la retórica y se identifica con la biblioteca, “hasta el infinito de los lenguajes fragmentarios”. Momento también en el que Hölderlin “vio hasta la ceguera que ya no podía hablar más que en el espacio señalado por el apartamiento de los dioses y que el lenguaje no contaba sino con su propio poder para tener a la muerte a distancia”. Se trata del alejamiento de lo divino en el fragmento a partir de su obra *Empédocles*, fenómeno que ha estudiado, entre otros, Manuel Asensi en *La teoría fragmentaria del círculo de Jena: Friedrich Schlegel*.

Hasta ese momento, el lenguaje literario era ese lenguaje intermedio entre el lenguaje absoluto de Dios, de la naturaleza, de la verdad, y la charlatanería del lenguaje habitual, era el esfuerzo de traducción del primero al segundo; y por ello, la retórica era precisamente la muestra de ese esfuerzo del lenguaje de representar, de traducir el lenguaje del mundo.

Cada obra detenta la esencia de la literatura, pero da de ella al mismo tiempo su imagen visible, real. En este sentido se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula², sino que además dice lo que es la literatura. Ahora bien, y esta es la clave de la definición de la obra literaria para Foucault: “no lo dice en dos tiempos, un tiempo para el contenido y un tiempo para la retórica; lo dice en una unidad”. Así

¹ Esta reflexión aparece en un texto aún sin publicar en francés, pero que Morey tradujo con motivo de la publicación de *De lenguaje y literatura*. Se trata de dos sesiones que el filósofo dedicó a la meditación sobre las relaciones entre “Lenguaje y literatura”.

² Como decía al comienzo del artículo, donde señalaba que lo que caracterizaba habitualmente una obra era su fábula —fábula como tema, no como estructura, en el sentido aristotélico—.

pues, la obra literaria es una unidad de contenido (fábula) y forma (retórica). Unidad posibilitada porque la retórica como venía entendiéndose desde el medievo principalmente como adorno, como algo prescindible desaparece.

No es una causalidad que Foucault haga coincidir el final de la retórica que regía hasta el momento las estrategias literarias, con el origen de la literatura moderna, pues desde este momento “la literatura misma está encargada, a partir de esa desaparición, de definir los signos, los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura”. Es decir, en este momento comienza la autonomía de la literatura, al margen, por una parte de la mimesis, del dictado de la representación en concordancia con la filosofía de la representación contemporánea, recordemos que, para Foucault, cada uno de los elementos que componen una episteme están interrelacionados³.

Así pues, la literatura no tendrá la finalidad de contar algo, de copiar la realidad, a lo que después se une los atributos retóricos de lo que sea literatura. Ahora desaparece el concepto de lenguaje “bello” y aparece el “lenguaje literario” como tal.

Va a verse obligada a tener un desdoblado, puesto que, no diciendo sino una historia, no contando sino una cosa, deberá en cada instante mostrar y hacer visible lo que es la literatura, lo que es el lenguaje de la literatura, puesto que ha desaparecido la retórica, que era en otro tiempo la encargada de decir lo que debía ser un bello lenguaje (Foucault, 1996: 73).

Desde aquí, podemos comprender la clasificación que Foucault hace en tres tipos de formas de literatura que se han ido desarrollando a lo largo de la historia, pues es la literatura la que tiene fecha reciente, mientras que las obras se prolongan a lo largo de la historia desde Homero. Como es natural, también el concepto de historia de la literatura es genealógico, a saber, no se trata de una concepción de la historia lineal, progresiva, en la que se produzca una superación de estratos, en el sentido hegeliano. Antes bien, se trata de una concepción de la historia en la que es posible el desarrollo no simultáneo de los diferentes ámbitos —social, cultural, político, etc.— de una misma época, a la vez que es posible la convivencia de distintos modos de percepción de la realidad. Con ello queremos decir, que la existencia de la una literatura “ontológica” no supone el acabamiento de las otras.

No obstante, sí podemos incardinar algunas tendencias en la historia de la literatura, a partir de la preocupación ontológica que nos preocupa. Desde aquí, Foucault determina tres enfoques del enfoque de la literatura:

La literatura como mimesis de la realidad —que se adecuaría con la episteme clásica de la correspondencia entre lenguaje y mundo—.

La literatura como mimesis del yo —que surgiría con el concepto moderno de Hombre, al que Foucault ha dado ya una fecha próxima de defunción—.

³ Lo que explica, por otra parte, la importancia dedicada a la literatura; sin olvidar, por supuesto, la importancia de la goza por méritos propios, pues es un espacio privilegiado, como espacio autónomo en la actualidad, para mostrar los cambios en la episteme contemporánea.

Y la literatura como espacio autónomo de su propio ser. Dentro de la que consideramos, sin duda, el papel de Roussel, Borges, Blanchot o Valente.

La literatura aparece, entonces, como palabra que piensa, lenguaje que dice lenguaje. Lenguaje como experiencia, pues la realidad no existe, lo único que hay es el lenguaje y de lo que hablamos es de lenguaje, hablamos en el interior de él⁴. Con esto quiere decir que, todo concepto, al ser una construcción, no es más que lenguaje. Foucault redefine la literatura como “texto-experiencia”, puesto que concibe la escritura en general como experiencia transformadora, no como reflejo de un pensamiento fijo e inamovible de un yo. La dirección se invierte, no es desde el yo al texto, sino desde el texto al sujeto lector.

4. El ser de la literatura

Literatura que no hay que comprender ni como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o del silencio; la literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo. En la literatura sólo hay un sujeto que habla, habla uno solo, y es el libro (Foucault, 1996: 80-81).

El ser de la literatura aparece, como se intuye, indisociablemente unido a la pregunta misma por la literatura —“¿qué es la literatura?”— es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y que recoger probablemente todo su ser (Foucault, 1996: 63), pues, ello es lo que marca el origen de la *auto-consciencia* de la literatura como tal, la reflexión del lenguaje sobre el lenguaje. Lo que no sucedía, como veíamos, hasta finales del siglo XVIII: “como si plantear la pregunta «¿Qué es la literatura?» se fundiera con el acto mismo de escribir” (Foucault, 1996: 63).

Con ello, lo que Foucault pretende explicar es que la literatura no dice nada diferente a sí, no dice nada exterior a ella, no habla de otro ser que no sea el ser del lenguaje, y sin embargo tiene una influencia directa sobre el mundo: “la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio” (Foucault, 1996: 66). La literatura es lenguaje atrapado, inmóvil en la obra. Es el momento que precede a la plasmación en la página, “esa especie de ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración” (Foucault, 1996: 66). Pues la concreción en la palabra es una decepción a la literatura, que es el momento previo, que es lo que siempre está *por venir*, perpetua ausencia, que será la literatura. Así que lo que la crítica estudia es la obra, como la relación entre lenguaje y literatura.

Así pues, como se deduce de este signo de la literatura autónoma, sólo puede ser que la literatura tuviera no un ser externo en el sentido Heideggeriano. Y ¿cuál va a ser este ser, cuál va a ser la naturaleza de este ser? la naturaleza del ser de la literatura, que no puede ser juzgada ni como positiva ni como negativa, sólo puede ser la del *simulacro*, en esa ausencia de

⁴ Desarrolla este punto de vista en *Débat sur le roman* (Foucault, 2001: I, 366-418).

referencialidad, pues si el ser ya no es copia, ya no remite a ningún elemento externo a sí misma:

Me parece que la literatura, el ser mismo de la literatura, si se la interroga sobre lo que es, sobre su ser mismo, sólo podría responder una cosa: que no hay ser de la literatura, que hay sencillamente un *simulacro*⁵, un simulacro que es todo el ser de la literatura (Foucault, 1996: 73).

Como consecuencia, el único ser posible de esa “otra” ontología, la del ser en cuanto ser, que propone el “pensamiento débole”, o el propio Deleuze, es un ser débil, nómada, no ya dominador del lenguaje. Y, sin embargo, la paradoja siempre presente en el pensamiento no discursivo foucaultiano, la ironía de que el destino del sujeto en transformación, el nuevo hombre propuesto por Foucault, como “*super*(ación del) *hombre*”, sigue estando unido indisociablemente al lenguaje, pues es desde allí desde donde se lucha (Foucault, 2002: 15). “El día en que este juego sin fin con las palabras termine habremos muerto” (Valente, 2002: 17).

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, Maurice (2000): *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1999): *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.
- , (1999): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- , (2001): *Dits et écrits*, I-II, París, Quarto Gallimard.
- , (2002): *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- , (2004): *Philosophie. Anthologie*, París, Folio-Gallimard.
- GADAMER, Hans-Georg (2003): *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- HEIDEGGER, Martin (1987): *De camino al habla*, Barcelona, Odós.
- , (2001): *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- (2003): *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta.
- VALENTE, José Ángel (2001): *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- VATTIMO, Gianni (1993): *Poesía y ontología*, Valencia, Universitat de València.

⁵ La cursiva es nuestra.

EL TRABAJO CRÍTICO DE LUIS CERNUDA: ¿REALIDAD O DESEO?

Álvaro Montoya Rodríguez
Université de Bourgogne

Quizá cuestionarse la naturaleza de la crítica literaria en un trabajo de esta envergadura sea demasiado, en cualquier caso una reflexión sobre la obra crítica del autor que nos ocupa, Luis Cernuda, requiere al menos la puesta en duda del objetivismo con el que se pretende disfrazar nuestro quehacer, por eso el título de esta comunicación, ¿las reflexiones críticas de Luis Cernuda responden a la realidad o a un deseo de realidad?

La mayor parte de la producción crítica de Luis Cernuda se agrupa en cuatro libros, *Estudios sobre poesía española contemporánea* de 1957, *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* de 1958, *Poesía y literatura* de 1960 y *Poesía literatura II* de 1964. El segundo de estos libros resulta así interesante pero no representativo para la defensa que me propongo del trabajo crítico-ensayístico de Luis Cernuda, por ser un volumen más descriptivo y menos crítico que el resto.

El pensamiento poético cifrado en sus ensayos se ha visto recuperado en los últimos tiempos, gracias sobretudo a la celebración del centenario de su nacimiento, y ha recibido una parte de la atención que desde mi punto de vista merece. Ya Valente (2004: 189) decía que:

El pensar poético o de lo poético ha sido —y me refiero ahora a lo muy contemporáneo— particularmente precario en latitudes nuestras. A ese propósito dos figuras destacarían de inmediato, con calidad de excepción, en nuestra tradición próxima: Unamuno y Cernuda.

En efecto pienso que una reflexión acerca de lo que sobre poesía tenía que decir Cernuda es relevante tanto más cuanto la figura¹ que nos llega lo hace rodeada de un halo de contradicción, como ya lo señalara Carreira (2002: 421 y ss.).

Parto de una concepción de la crítica literaria no ajena al género ensayístico, y acepto de antemano la plena literariedad de dicho género, y desde este punto de vista aparecen impensables las lagunas halladas en obras de referencia como la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Rico, que despacha a Luis Cernuda —en su faceta ensayística— con un par de líneas testimoniales, entre otros casos.

¹ Es interesante la reflexión que sobre el “personaje” Luis Cernuda ofrece Villena (1977).

Intentaré mostrar como a través del tratamiento de figuras como Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez o Cervantes, entre otros, Cernuda no sólo emite una serie de propuestas críticas sino que se incardina en un determinado lugar dentro de las poéticas posibles.

Estudios sobre poesía española contemporánea es el primer libro de ensayo que publica Cernuda. Y ya aquí comienzo a intuir que estos ensayos nos dicen mucho no sólo de los temas tratados, mas de la propia labor poética del sevillano, así como de su visión del hecho literario, de su actitud vital.

Ya en “Aviso al lector” y en “Observaciones preliminares” ofrece Cernuda algunos de los pilares de su compromiso poético y vital. En primer lugar advierte del carácter subjetivo de las opiniones vertidas en el texto, mostrando una de las características que Adorno (1962) y Lucács (1975) hacían primordiales en el ensayo. En segundo lugar hace llegar parte de su visión poética: la diferencia de estatuto poético entre expresión y dicción; la importancia de la tradición entendida como apropiación —bien por aceptación o refutación, que conlleva en cualquier caso su conocimiento— de la lírica precedente; cual es el estatuto del poeta; que tipo de progresión histórica sufre la literatura; etc. Temas que aún son de común discusión en los ambientes literarios. En breves páginas proporciona de manera clara y concisa sus presupuestos teóricos y nos sitúa en una línea de pensamiento: la suya.

No se puede perder de vista la dificultad intrínseca de la crítica de la contemporaneidad: el juicio y el tiempo son hermanos y la crítica del presente comporta riesgos de problemática asunción. Pero al igual que nos propone dos tipos de poeta, a saber, aquellos que ya disponen de público, y aquellos otros que necesitan que su público se forje —incluyéndose a sí en el segundo grupo—, división que supone la latencia de un determinado tipo de poesía, como en estado de hibernación, también pienso que esta concepción se puede aplicar a la crítica. De este modo se puede observar como algunos de los ensayos de Luis Cernuda cobran una validez impensable en su momento.

No puede dejar de llamar la atención la continuidad en el denuesto del modernismo. Sin embargo la propia obra poética de Cernuda es un rechazo de las convicciones poéticas modernistas, ¿qué cabría esperar de su postura crítica? Ya he hablado de la diferencia que el poeta establece entre expresión y dicción (Maristany, 2002: 47-49). Cernuda vincula la dicción con la literatura culteranista, de la que por supuesto Góngora queda excluido, y con el tratamiento del lenguaje que realiza el modernismo. La expresión como un todo en el poema guiará la crítica de Cernuda, en la que resuena, según Maristany (2002), el eco de Wordsworth y el de Eliot. Esta búsqueda de la expresión y rechazo de la dicción va a ser, en cualquier caso, la vara de medir a los poetas comentados. En palabras que Cernuda recoge de Bécquer:

Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y del arte, que se engalana con todas las pompas de lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.
Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hierde el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada

dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas (Cernuda, 2002: 94)².

En esta línea se refiere también a Miguel de Unamuno³, de quien asegura que escribe con presupuestos contrarios a “la estética y poética modernista” (p. 121); quizá sea este rechazo, común, de los presupuestos modernistas lo que conduce a Cernuda a decir que “Unamuno sea probablemente el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo” (p. 121), esto a pesar de que en los albores del siglo XXI quizá sean Machado y Cernuda, con la posible adhesión de García Lorca, los poetas cuya consideración se ha tenido en más alta estima, de entre los pertenecientes a la primera mitad del siglo anterior. La referencia a Machado sigue la impronta del ensayo dedicado a Unamuno: rechazo del modernismo y vinculación con los propios presupuestos literarios, salvedad hecha de la querencia machadiana por lo popular, ese supuesto “arte del pueblo” que Cernuda rechaza taxativamente.

Mención aparte merece el tratamiento de una de las figuras centrales de la lírica española en los inicios del siglo XX: Juan Ramón Jiménez. Muestra el sevillano una especial animadversión hacia el poeta de Moguer. Cernuda lanza dardos sospechosos de envenenamiento, no ya contra su actividad poética, también contra el carácter, del que dice que uno de sus rasgos principales es el “subjetivismo egotista” (p. 143). Llega a decir que para Juan Ramón Jiménez “intelecto, pensamiento, razón, fueron nombres y nada más” (p. 143). Sin duda, y quizá sean estos ataques personales la clara evidencia de ello, es en estos momentos de los ensayos cuando se ofrece la visión más subjetiva del trabajo del crítico. En descargo de Luis Cernuda debo añadir que no hay un esfuerzo por el ocultamiento de sus fobias⁴. Alusiones en estos términos serán reproducidas en *Poesía y literatura II* (pp. 731-734), artículo en el que se puede encontrar el porqué de la visión descarnada de este primer ensayo sobre el de Moguer. También en el breve ensayo titulado “Jiménez y Yeats” (pp. 821-825) se mantiene esta visión del poeta. No voy a juzgar aquí las motivaciones de Cernuda, posiblemente no sólo de índole poética, como ha señalado Pacheco (2002: 174-176), pero sí hacer notar que sus perjuicios acerca de Jiménez no desentonan en absoluto con sus inclinaciones poéticas. Le acusa de fragmentarismo, de vacuidad conceptual, de alejamiento de la lengua hablada⁵, etc. En cualquier caso porpone ejemplos concretos para cada crítica —con los que podemos o no estar de acuerdo—.

² Todas las citas del corpus ensayístico de Cernuda proceden de la edición de sus obras completas a cargo de Maristany y Harris (2002), en adelante indicaré únicamente la página de procedencia de la cita.

³ Para la visión de la obra de Unamuno en Cernuda es interesante la reflexión de Insausti (2004: 17-22).

⁴ Noticia de esta característica de la obra crítica cernudiana se encuentra en el interesante artículo de Carreira (2002: 421-433).

⁵ Véase lo que al respecto tiene que decir Insausti (2004).

Incluye el poeta sevillano en la nómina de la generación de 1925 —o de 1927— a ocho poetas: Federico García Lorca, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Emilio Prados, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre y Vicente Aleixandre. De tal generación se excluye a sí mismo, quizá en un absceso de pudor, aunque no es descartable que se considerara, en cierto sentido, ajeno a un grupo en el que tampoco se sintió cómodo.

Especialmente llamativo resulta el ensayo sobre Lorca. En una línea de pensamiento semejante a la cernudiana, que por otro lado se muestra abierto a la posibilidad de yerro, pienso que la figura de García Lorca, con todo aquello que representa para la cultura española del siglo XX, debiera desgajarse del García Lorca poeta. La muerte del poeta granadino vino a modificar la significación de su obra, convirtiéndole en un símbolo. Cernuda es, que sepamos, el primero en cuestionarse el futuro de la figura de Lorca, ¿mantendrá un valor real literario superior al histórico? Aún hoy no creemos posible responder de un modo satisfactorio a tal pregunta. De la poética lorquiana Cernuda dice que:

Lorca solo tardíamente halla un tono único, ya que la mayoría de sus libros une al tono propio otros diversos: el modernista, el gongorino, el folklórico, el superrealista, a manera de extractos poéticos superpuestos bien distinguibles unos de otros (p. 207).

Más adelante dirá que “la emoción levanta y sostiene la expresión, dejando a un lado cuanta lindeza, prurito efectista y mal gusto malogran a veces la labor de Lorca” (p. 214) y se atreve con: “podemos deducir que Lorca dejó bastante por decir, y acaso lo mejor” (p. 214).

Introduzcamos, para continuar, dos citas tomadas de los ensayos de Wilde (1945): “La crítica, es su forma elevada, es esencialmente subjetiva e intenta revelar su propio secreto y no el secreto ajeno”. “Un artista verdaderamente grande no puede concebir la vida revelada o la belleza modelada en condiciones distintas de las escogidas por él”.

Pienso que son palabras que pueden y deben aplicarse a la labor crítica de Luis Cernuda. *Estudios...* no es sólo un trabajo crítico sobre la poesía española contemporánea, es mucho más. A través de los juicios emitidos sobre la poesía ajena Cernuda configura su propia poética, a saber: la importancia de la expresión sobre la dicción, la proximidad del lenguaje a la oralidad, la huida de lo popular, la visión del poema como fruto de la conciencia creativa del poeta, el valor de la tradición —la mayor importancia de la poesía frente al poema—, el rechazo de la idea de Ortega que concebía la poesía como un juego, etc. Encontramos en la lectura numerosas alusiones que poco o nada tienen que ver con el poeta pensado, quizá porque se superpone a él el poeta que piensa. Ejemplos de esto son observables en el ensayo sobre Moreno Villa, cuando en la parte final es introducido un comentario sobre la actualidad de la literatura, que puede ser un lamento velado por la escasa atención que se dispensa a su propia obra —frente a la de poetas como Lorca o Alberti—.

El primer volumen de *Poesía y literatura* retoma el camino iniciado por *Estudios...* Incluye en su bloque tercero tres ensayos de consulta y apropiación ineludible para aquel que intente acercarse a la obra del poeta con cierto afán

de éxito. En “Palabras antes de una Lectura (1935)”, “El Crítico, el Amigo y el Poeta (1948)” e “Historial de un Libro (1958)” condensa Cernuda sus presupuestos líricos y explica su devenir poético. Pero no sólo estos ensayos merecen atención de este volumen, el tema de la posibilidad de un arte popular, que ya le ocupara en *Estudios...* aparece de nuevo ahora, tratado extensa y precisamente, mostrando una posición escéptica:

La expresión poesía popular, o la de arte popular, es en realidad un contrasentido, porque la esencia misma de la poesía y del arte están en contradicción con lo que el pueblo representa: el pueblo es pueblo de un modo indistinto y colectivo, y la poesía exige como condición previa para aproximarse a ella la singularidad (pp. 483-484).

En los ensayos dedicados a “Tres poetas clásicos (1941)” y “Tres poetas metafísicos (1946)” Cernuda no sólo ofrece algunos de sus gustos e influencias literarias, también da cuenta de su profundo conocimiento de la literatura española. Como el mismo dirá en “Historial de un Libro” la lectura suplió por momentos a la vida en su biografía. El acierto crítico del poeta sevillano en sus comentarios, en los que no excluye la valoración elogiosa, me parece a tener en cuenta. Su preocupación por la enunciación le conduce a la reflexión sobre la dialéctica entre oralidad y lenguaje escrito, y sitúa el clasicismo en un punto intermedio:

El equilibrio entre el lenguaje hablado y lenguaje escrito, natural alguno de nuestros poetas medievales, tan perfectamente sostenido en Manrique, comienza con Garcilaso a romperse a favor del lenguaje escrito [...]. Es Herrera quien agrava dicha actitud y la codifica, haciendo del lenguaje escrito algo remoto y aun opuesto al lenguaje hablado. [...]. De ahí a Góngora solo queda un paso (p. 503).

Si tuviera que citar ejemplos de ensayo, sin duda los tres que componen el tercer bloque de *Poesía y literatura* obtendrían papel protagonista. Tres ensayos con modelos discursivos diferentes, donde la subjetividad y el acto tentativo emana por doquier, cuyos temas, en principio, vinculados a la labor poética del autor sobrepasan sus límites para convertirse en una reflexión sobre la poesía y el poeta, cualquier poesía y cualquier poeta, cuyo valor reside en su falta de verdad ajena a la opinión.

En “Palabras antes de una Lectura” —permítaseme la inclusión de citas extensas— Cernuda dice que:

La esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre la realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la “idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia”, según la frase de Fichte (p.602),

más adelante y refiriéndose a la poesía dice:

Aquí la definición es inevitable y se nos presenta casi fatalmente: la poesía fija a la belleza efímera. Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, engendrando celestes criaturas [...]. El poeta, pues, intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe refiriéndola al mundo invisible que presiente, y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz [...] llora enamorada la pérdida de lo que ama (pp.604-605),

y finaliza diciendo: “basta. Acaso estas palabras no hayan sido sino un tanteo en las tinieblas” (p. 606).

No voy a glosar, explicar o desvirtuar —que sería lo más probable si tocara sus palabras— las ideas de Cernuda. Él habla con claridad, y belleza, de lo que le sugiere el conflicto poético, del porqué del impulso creador, del porqué de la poesía. Sí voy a hacer notar algo que, aunque es una constante es su crítica, aún no había comentado sino de pasada: la fatalidad poética. Es este un rasgo que acerca —la crítica referida a su labor poética ha dado buena cuenta de ello— al sevillano a presupuestos románticos, tal como el emparentado concepto de genio: “*poeta nascitur, non fit*”, aunque Cernuda, eso al menos deduzco de su obra, concibe ese genio como capacidad que es necesario trabajar, cultivar.

Lo que parece más notable del ensayo “El Crítico...” no es ya su contenido, de gran utilidad para establecer las posibles influencias que Cernuda reconoce en su obra poética⁶, sino la estructura genética que Cernuda ha utilizado en su desarrollo: el diálogo socrático⁷. Y aún más la técnica que introduce, adjudicándole a otro la escritura de lo propio —cosa que me hace pensar, invariablemente, en Cervantes—, lugar ya común en la literatura española, que le libera de responsabilidad y supone una distancia mayor ante lo dicho. ¿Acaso no se ve en estas estrategias un afán literario indudable? ¿Y no es este texto una traslación de los diálogos platónicos a la modernidad, con acierto exquisito?

La ausencia de fábula que teóricamente se supone al ensayo se rompe, hay fábula, y verosímil, y a través de la fábula se permite Cernuda la ironía en el tratamiento de su “amigo” hacia el “crítico”. La fábula funciona en dos sentidos: como vehículo que porta el más furibundo ataque contra la crítica española, de un lado, y del otro para obtener una distancia crítica mediante la que hablar de sus propias influencias. Desde mi punto de vista ambas técnicas suponen la confirmación de la capacidad crítico-literaria que aún hoy parece negársele a Cernuda.

Si “Palabras...” aparece con un esquema constructivo cercano a la confesión, o carta confesional, y “El Crítico...” como diálogo socrático, es el ensayo “Historial de un Libro” una auténtica autobiografía poética en la que Cernuda ofrece la gestación de su obra: *La realidad y el deseo*, obra que comprende prácticamente toda su poesía en verso —él mismo excluye algunos poemas por cuestiones personales—. Es ensayo que han visitado todos los críticos que se han dedicado a la obra del poeta sevillano, desde Harris (Ortiz, 1981: 81-82) hasta Valender (2002). Como corresponde a una autobiografía o a un escrito de memorias, la redacción se muestra en primera persona, y da cuenta de las influencias poéticas recibidas en cada momento, de los sentimientos que tuvieron algo que ver con su labor poético-literaria, etc.

En el *Poesía y literatura II* destacan, por su capacidad de sugerencia, los ensayos dedicados a Miguel de Cervantes. Distantes entre sí más de veinte

⁶ Tengamos en cuenta que también puede haber influencias inconscientes, o no reconocidas, en la misma.

⁷ Para más información sobre esta estructura argumentativa es útil acudir a Perelma y Olbrechts-Tyteca (1989: 182).

años son textos que no han perdido actualidad crítica. El primero de ellos es una meditación sobre *El Quijote*, mas no sólo. Veo en este ensayo de Cernuda una reflexión hermenéutica sobre el modo en que el lector debe enfrentarse con la obra literaria, acaso precursora de las estéticas de la recepción que inciden en la necesidad de eliminación de la mediación de las fuentes secundarias para enfrentarse a la obra artística, aunque esto quizá sea ir demasiado lejos en mi intuición. Cernuda propone un enfrentamiento virgen de prejuicios con la obra literaria —qué mejor ejemplo que *El Quijote*, con tan amplia bibliografía crítica para exponer estas cuestiones—, pero aun sorteando la bibliografía crítica:

Aún queda por atravesar la parte más intrincada de la selva de comentarios. No se trata ya de eruditos ni biógrafos; se trata de otros artistas que han escrito sobre aquellos que les precedieron. Y de esos comentarios es más difícil apartarse, porque el valor estético que en ellos hay los hace más interesantes que los otros (p. 671).

Esta reflexión hermenéutica nace de la necesidad, recordemos que la figura del Quijote adquiere una serie de características especiales en los primeros años del siglo XX gracias a la labor de los poetas de la generación del 98, que sintieron una debilidad especial por el hidalgo cervantino, y a la corriente filosófica idealista. Se convierte pues el Quijote en un símbolo de la decadencia de España, decadencia que quisieron ver pensadores como Ortega, en sus *Meditaciones sobre El Quijote*, entre otros. Cernuda reacciona contra esta idea y propone un viaje al texto original y al contexto original.

Rechaza el sevillano la teoría que habla del idealismo de Don Quijote frente al realismo de Sancho, que desembocará en, consecuencia lógica, el supuesto proceso de “sanchificación” en Don Quijote, y “quijotización” en Sancho, para él son parte del mismo componente espiritual. Resulta interesante, para situar esa disquisición con relación a él mismo, las ideas que expone sobre la realidad y el deseo en *El Quijote*. Parece proponer la conciencia de Don Quijote de su propia locura, entendida como deseo, y pactar con la realidad la asunción de esa locura, interesante como propuesta.

La crítica sólo da testimonio de una reacción literaria subjetiva, que en ciertos casos quizá represente la de un grupo de lectores a quienes une común intención estética. Pero sí puede y debe la crítica insistir en la necesidad individual de verificar esa reacción por sí, de experimentarla, para que el conocimiento del pasado, histórico, literario, artístico, sin ser información, es decir, erudición, redima la ignorancia natural del hombre y enriquezca su vida. Y esta ha sido la finalidad de esta divagación: no descubrir a Cervantes, sino descubrirnos a nosotros mismos, hombres de hoy, en Cervantes (p. 691).

Con estas palabras despide Cernuda este ensayo, uno de los más valiosos de los estudiados, desde mi punto de vista, y me parece la mejor manera de finalizar nuestra referencia al mismo, pues suscribiría sus palabras sin duda.

El segundo artículo dedicado a Cervantes defiende la dignificación de la faceta poética del mismo, aunque el natural irónico del sevillano le lleve a iniciarlo con la alusión al cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega, y a dignificar la poesía de uno mediante la mortificación del otro. La defensa del poeta que hay en Cervantes, y que ha sido continuada por críticos posteriores, la basa en las propias composiciones cervantinas, *La Galatea*, los diversos

sonetos —de entre los que no nos vamos a privar de citar el “Voto a Dios, que me espanta esta grandeza”, soneto que desde nuestra opinión es de los más hermosos de la lírica española— e incluso defiende como plenamente poética la expresión de *El cerco de Numancia*, obra dramática cumbre en nuestro teatro del Siglo de Oro.

A modo de conclusión, y como inicio a ella citaré las palabras de Carreira: “La recepción de la crítica de Cernuda es un capítulo curioso, que nos muestra en realidad el complejo que aqueja a la crítica misma de no ser suficientemente científica, aséptica, objetiva o como quiera llamársela” (2002: 421). En efecto la opinión discordante de Luis Cernuda ha supuesto una llamada de atención a la “conveniencia de no homogeneizar ni uniformizar la razón” utilizando palabras ya dichas por Casas (1999). He intentado mostrar en el devenir de estas páginas como Cernuda, esgrimiendo unas ideas poéticas alejadas del tradicionalismo crítico, hablando de sí mismo a través de la puesta en duda de lo ajeno, se incardina en una corriente de pensamiento ajena a la tradición hispánica —recuérdese los furibundos ataques contra la labor crítica española, encarnada en la figura de Menéndez y Pelayo— y directamente entroncada con la crítica anglosajona —pienso en Eliot, Wordsworth, etc.—.

Como decía al inicio de estas páginas quizá sea demasiado cuestionarse la naturaleza de la crítica en un trabajo de este calado, pero una puesta en duda de la supuesta objetividad crítica no me parece inadecuada. En cuanto a las posibilidades de respuesta a la cuestión que se plantea ya en el título de esta comunicación, he de dejar abierta la conclusión respecto al valor de verdad de los juicios vertidos por Cernuda, pero en todo caso creo que la labor crítica es excelente, en cuanto duda de aquello de que “la razón sólo tiene un camino”.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (1962): *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel.
- CARREIRA, Antonio (2002): “Luis Cernuda, crítico”, *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1967*, ed. J. Valender, pp. 421-433.
- CASAS, Arturo (1999): *Breve propedéutica para el análisis del ensayo*, <www.ensayistas.org> (proyecto Ensayo Hispánico) [consulta 7-3-2005].
- CERNUDA, Luis (1981): *Epistolario inédito*, ed. F. Ortiz, Sevilla, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- , (2002): *Obra completa de Luis Cernuda*, ed. L. Maristany y D. Harris, III vols., Madrid, Siruela.
- INSAUSTI, Gabriel (2004): *Luis Cernuda. Intermedio. (Fragmentos para una poética)*, Valencia, Pre-Textos.
- LUKÁCS, Georg (1975): *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo.
- MARISTANY, Luis (2002): “El ensayo literario en Luis Cernuda”, *Obra completa de Luis Cernuda*, ed. L. Maristany y D. Harris, vol. II, Madrid, Siruela, pp. 17-63.

- PACHECO, José Emilio (2002): "Cernuda ante la poesía española (intento de aclaración)", *Luis Cernuda en México*, ed. Valender, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- PERELMAN, Chaim y Lucie OLBRECHTS-TYTECA (1989): *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos.
- VALENDER, James y Luis MUÑOZ (2002): *Luis Cernuda: álbum*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- VALENTE, José Ángel (2004): *La experiencia abisal*, Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg.
- VILLENA, Luis Antonio de (1977): "La rebeldía del Dandy en Luis Cernuda", *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- WILDE, Oscar (1945): *Obras completas*, Madrid, M. Aguilar editor.

LITERATURA Y LUGARES. LA ESFERA DE LO LITERARIO COMO CREACIÓN DE ESPACIOS

Cristina Moral Menárguez
Universidad de Murcia

Esta comunicación pretende ser una reflexión crítica ligada al motivo del espacio en la configuración de la obra literaria, de su significación. Para abordar dicha *esfera* dedicaremos parte de esta intervención a reconocer apoyos que el espacio, como elemento narrativo, ha tenido habitualmente en los estudios literarios; y a intervenir en esa perspectiva para someterla a revisión, reclamando el sentido y la competencia del espacio literario en su ser signo y no —o no sólo— marco, escenario y fondo. Asimismo aplicaremos estas aproximaciones críticas a una novela de narrativa contemporánea y a su correspondiente modo de disposición espacial: *Peatón de Madrid* (Sánchez-Ostiz, 2003). Tomaremos esta obra de Miguel Sánchez-Ostiz como uno de los múltiples ejemplos de estilo en la novela de hoy a la hora de decir espacios respondiendo a una manera concreta de discurso. Pertenece a un autor actual, contemporáneo a nosotros, vivo... lo que nos permite asistir a una obra que en cierto modo *está siendo*, y que resulta por ello especialmente grata a lo que proponemos en esta reflexión, ofreciendo privilegiada atalaya para la mirada crítica de esa reinención continua que es la creación literaria.

Numerosos estudiosos y críticos de toda época han abordado en mayor o menor medida la ambiciosa cuestión de la espacialidad y su sentido. Desde perspectivas físicas, filosóficas, también literarias —claro—, contamos con no pocas muestras de pensamiento lúcido en torno a esta idea. El italiano Giordano Bruno afirmaba ya a fines del XVI:

Hay un solo espacio universal, una única y vasta inmensidad a la que podemos llamar con entera libertad: vacío; en él se encuentran innumerables globos parecidos a éste en el que vivimos y crecemos; y este espacio lo consideramos universal, ya que ni la razón, ni la conveniencia, ni la percepción sensible, ni la naturaleza le asignan límite alguno (Bruno, 1993: 48).

Esta cita, de amplio horizonte, deja abierta toda posibilidad de “intrusión” en la cuestión de la espacialidad. Hoy todavía entendemos el motivo de lo espacial según la concepción impuesta por aquel giro copernicano, con el que Immanuel Kant¹ hizo de tiempo y espacio las *formas a priori de la sensibilidad*. Por su parte la Literatura, el arte de la palabra que nace para ser “conciencia de la humanidad” —como afirmaría el crítico francés Sainte-Beuve en pleno siglo

¹ Véase Bennet (1981).

XIX—, realiza una de aquellas *intrusiones* que proponíamos: acoge la dimensión del espacio —fundamental para esa “conciencia humana”— y la resuelve como elemento esencial entre los pilares básicos que configuran, también, las coordenadas de su propia identidad literaria. Si la Crítica cuando quiere concretar este concepto de Literatura, lo liga al término de *obra literaria*, de modo semejante, veremos, la espacialidad en sentido narrativo —la que envuelve y trenza la obra— suele concentrarse en: ciudades, provincias, parajes, caminos, plazas... lugares dotados de forma, nombrados o no.

Esta suerte de fórmula de correspondencias en virtud de la cual las obras literarias serían a la Literatura lo que los lugares concretos de cada obra a la espacialidad narrativa, daría de sí para toda una densa exposición, de la que estos meros trazos son sólo apunte. Es necesario, pues, acotar el ajuste de nuestra valoración. Se halla en los espacios concretos, en esas calles, plazas, ciudades que pueblan la Literatura, en cómo se relacionan entre sí y con la obra de que forman parte, siendo trasunto de ella; he ahí el objeto de reflexión: esos *lugares*. Y ellos, proyectados en el ámbito de la novela.

La lectura de toda novela —más, de toda buena novela— a poco que mueva al lector la predisposición de un interés, hace palpable una evidente relevancia concedida a los espacios. Esta condición alcanza especial protagonismo en la época de las grandes novelas, el siglo XIX; numerosas muestras de ello encierra, por ejemplo *La Regenta* de Clarín: “En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo [...] persiguiéndose como mariposas” (Alas “Clarín”, 1984: 121). O *Madame Bovary* de Flaubert: “Emma se levantaba y se vestía en silencio para no despertar a Carlos... Después paseaba de un extremo al otro de la habitación; se asomaba a las ventanas y miraba a la plaza... Se quedaba sola en la cocina. De vez en cuando salía” (Flaubert, 1981: 121).

No es casual la concordancia entre Realismo como tendencia sobresaliente del período histórico, por un lado, y esa minuciosidad en la referencia literaria a los lugares, que encarnan su eficacia sobre todo en la expresión de la ciudad.

Verdaderamente una ciudad recrea las sendas comunes de la sociedad que la habita y la ordena. Su morfología espacial es base, manifestación y encuentro de proyectos de vida. Esa actividad permanente, complejidad de elementos físicos y humanos que en ella se enredan, conoce la heterogeneidad innumerable de las acciones y de los actores. Lo urbano entendido como la *ciudad menos su arquitectura*, como todo lo que en ella no se detiene, es un *lugar* que se está “haciendo y deshaciendo” de secuencias, situaciones, intercambios, y existe en tanto es practicado —que es como decir transitado— pues podría sólo definirse como eso: un modo de intervenir en él.

Así las ciudades son, sobre todo, centro de relación entre seres humanos; desde aquéllas que clasificara Hipódamo de Mileto hasta éstas que poblamos hoy. La ciudad —con su naturaleza cambiante— ha estado siempre constituida por las gentes que la habitan, la recrean, la van heredando y

transformando. Dado este espacio de re-producción permanente, sobreviene la extensión, con su multiplicidad de formas de vida. Sólo atendiendo a esta condición íntima de la ciudad, reinventada cotidianamente por quienes la habitan, se concibe la increíble transformación que el espacio urbano ha experimentado en época moderna.

De modo que en los últimos años —podríamos hablar de las tres últimas décadas— nociones como *globalización* intentan delimitar las dimensiones de tal mutación productiva, cultural, antropológica, basada fundamentalmente en la incorporación masiva de los más sofisticados medios informáticos. Innegablemente existe un modo en que la Literatura —la obra literaria—, haciendo del espacio referencia, configuración y signo, da cuenta de este Laberinto de formas de la personalidad que es la ciudad y lo urbano. Después volveremos sobre el sintagma empleado —*formas de la personalidad*—. Antes quiero referirme a esa recreación de Laberinto. La figura del Laberinto es mito y es leyenda y es palabra —básicamente palabra...—; cruce de la imaginación hecha relato que evoca una correspondencia entre espacio urbano y espacio literario, en la que destaca a nuestro parecer la paradoja significativa del laberinto que atrapa y que salva. En el mito que todos conocemos, esa construcción es, de manera contradictoria y complementaria a la vez, una fortaleza que protege al Minotauro, y una prisión que impide la salida. Y la forma de expresarlo es la palabra. Señala el profesor Darío Villanueva que “ciudad y palabra han casado siempre bien como instrumentos y acicate de la facultad humana más creativa, la imaginación” (Villanueva, 2001: 609).

De la misma referencia cito, marcando esa íntima ligazón de la ciudad y el relato: “Porque la ciudad se construye con piedras y con personas, pero también con palabras. Necesita desde su mismo nacimiento un mito fundacional, como el de Rómulo y Remo [...], que la dignifique verbalizándola de forma inminente” (Villanueva, 2001: 608).

Al margen de su condición real o imaginaria, lo cierto es que la ciudad es una de las creaciones más complejas del ser humano. Ya sean sus calles de asfalto o de papel; y ya sean, quienes la transitan, peatones mortales o de ficción.

Muestra que nos sirve como ejemplo de cuanto venimos afirmando es, precisamente, la novela *Peatón de Madrid*. Madrid es de las ciudades mejor contadas en Literatura; nos vienen, claro, a la memoria el Londres de Dickens, Dublín, el París de Balzac... Un solo poema de Baudelaire puede contener París con tanta intensidad como los planos gráficos del metro —imagen, la del metro, que entendemos correlato hondo y urbano del borgiano Laberinto que antes dibujábamos, encadenando de forma subterránea los diversos puntos de esa red de complicidades que puede ser la ciudad—.

De Madrid se ha llegado a decir que es un género literario. Ya desde el título mismo de la novela que nos ocupa, entendemos que el espacio se concibe intensamente ligado a una esfera funcional y actancial de la obra, como *unidad sintáctica* —en términos de Carmen Bobes (1985: 202)— y no perteneciente a una referencialidad netamente “externa” o semántica:

La cornamenta varia puesta por las paredes es cosa muy madrileña, y las navajas de jabalí, también. Freddy sabe mucho de ese estilo porque ha pasado por todos los estados intermedios de la rueda de la fortuna. Sabe lo que es estar arriba y lo que es estar abajo. Engaña mucho la ciudad desde la cambiante perspectiva de la rueda de la fortuna. Sabe lo que es vivir en el Ave María de Lavapiés, enfrente de una casa de okupas tremebunda, con pancartas, pintadas, banderas anarquistas, y de una barbería con unos azulejos preciosos, donde se anuncia y proclama la desinfección e higiene, se dice que se sirve a domicilio y se corta el pelo a señoritas, y lo que es vivir en Don Ramón de la Cruz, y siempre de prestado o poco menos en una casa de fachada clásica e interior laberíntico que huele a cerrado y se ilumina con una bombilla viuda (igual había más, pero nosotros no vimos más que esa) (Sánchez-Ostiz, 2003: 100).

En este sentido el espacio rompe su simple condición de escenario para la obra, adquiriendo importancia como elemento que, junto al resto de signos, la dota de configuración semiológica. Así, estaríamos ante metonimias espaciales que el autor carga de notable dimensión simbólica, capacidad de signo que, por otra parte, contribuye a la economía expresiva de la novela. Como si contar una ciudad fuese explorar sus alusiones, con la fórmula que cifran los códigos de sus símbolos. Es lúcida la cita del profesor José María Pozuelo Yvancos (en prensa) a quien sigo en esta reflexión:

El modo de ver los espacios se corresponde con esta idea: fluyen ligados, como una totalidad simbólica, a los relieves psicológicos y a los lugares sociales. Y contribuyen a crear por eso una dimensión compleja, objetiva y subjetiva, exterior e interior al mismo tiempo.

Cabe destacar también, en íntima relación con esto, ese sintagma que — señalábam— emplea Clarín cuando aborda esta cuestión: *formas de la personalidad*, atendiendo al cual la composición espacial actuaría como correlato de los diversos procesos que se van dando en la obra. En palabras del propio Leopoldo Alas “Clarín” (1972: 121): “Con esta sola consideración queda destruido el argumento baladí de la reproducción fotográfica, que muchos consideran que es la aspiración suprema del naturalismo”.

Entendemos como alternativa a esa “reproducción fotográfica” la isotopía de una recreación que no sería suma de elementos dispuestos aleatoriamente, sino puesta en relación de unos objetos entre sí, y de ellos con la idea que se tiene de la combinación pretendida. Esto es, la inspiración se resuelve en una composición que ha de estar presidida por la cohesión. Todo escritor, de este modo, está legando dos obras: los contenidos que elige tratar y la forma en que los ejecuta. Concerniente a este apartado, llama de forma especial la atención cómo Miguel Sánchez-Ostiz en *Peatón de Madrid*, revela al comienzo mismo de la novela su necesidad de plasmar por escrito, de escribir, las letras que acaban llegando a la novela, y al lector:

Este libro comenzó siendo una gavilla de notas de viaje, de entradas vagamente líricas de un cuaderno de a bordo [...]; a la entomología ciudadana me refiero, a esa que es alentada por la curiosidad enfermiza de quien disfruta con el ir a la deriva por las calles de algunas ciudades. Poco importa que sea la propia o que se trate de ciudades tan desconocidas como ajenas. Lo importante es la deriva de las calles, su cuadrícula, su poco de laberinto, los pasos perdidos que en ellas demos. [...] Este es un libro escrito casi en solitario [...] Un libro escrito entre las horas del pateo de las calles y las horas de la relectura, del ver cómo los propios pasos iluminan de manera eficaz las páginas ya leídas y les dan un sentido cabal, convirtiéndolas en vividas (Sánchez-Ostiz, 2003: 11-12).

El autor de *Peatón de Madrid* crea en este sentido una homología entre el mundo de la historia y del discurso —los espacios de una y otro—, que se resuelven en uno. Ha evitado convertir esta obra en una colección de estampas. Erige como clave su mirada y los recuerdos, y establece con ello una jerarquía en la que el espacio, el mito, la ciudad ya no están como marcos casuales sino como fusión, pedazo de alma, fragmentos del vivir de cada personaje, siendo cada uno de los lugares del texto, también *espacialidad* y no espacio detenido:

¿Qué es Madrid para un escritor periférico, que escribe y vive en la periferia, de casi todo además, para un hombre que está de paso, no forzosamente a la busca? Podría responder a esas cuestiones si pudiera, sólo si pudiera. A lo mejor, cuando lleguemos al final de estas páginas he contestado a ello casi sin darme cuenta, sin proponérmelo, pero eso ahora no puedo asegurarlo (Sánchez-Ostiz, 2003: 13).

La habilidad de Miguel Sánchez-Ostiz es justamente fundir esos planos del lugar que recorre y el lugar que recuerda incluso en la propia construcción narrativa, que no los muestra superpuestos sino entreverados. Como si ese espacio de andar *por calle* invocase una solución de continuidad en la que el motivo principal fuera re-construir. Nos da una clave fundamental sobre los espacios precisamente en una de las citas que incorporo (Sánchez-Ostiz, 2003: 11-12), cuando revela que al leer las páginas se convierten en vividas —sus propias notas—. Y al leer las calles que recorre se retornan recorridas, de modo tal que, como sostiene Pozuelo Yvancos en su *Poética de la ficción* (1993) la verosimilitud no depende de los hechos sino de los signos. Así, el haber transitado la ciudad no se dirime en el plano de lo representado sino de la representación. Y el espacio literario del *Peatón de Madrid* es signo de esa representación y no sólo materia. Nos hallamos entonces en el ámbito —en la *esfera*— de una Literatura que no trataría de justificarse del lado de la referencia sino del de una propuesta dialógica en cuanto a la construcción narrativa —el asunto nos llevaría a Bajtin, etc, argumento que en esta reflexión casi conclusa, obviamente no podemos abordar—. Bien, en la propuesta dialógica de la que hablaba es de capital relevancia el lector, quien se pregunta si es posible contar desde otro lugar u otro modo esa novela; se crea así tal solidaridad entre discurso e historia que al final lo único posible es la fusión. Es la creación verbal de un hablar imaginario que se convierte, entonces, no en reproducción de mundo, de ciudad, de Madrid... sino en *creación* de mundo:

Los pasajes madrileños no hay quien los ponga de moda. [...] Son tirando a solitarios y a veces resultan equívocos, es decir, muy reveladores de la vida oculta que en ellos encuentra refugio. [...] Aquí, en Madrid, fue donde Carrero voló por los aires y donde los terroristas han cometido crímenes muy sangrientos, de crueldad extrema. Madrid es un objetivo fácil.

De un Pasaje de Valdecilla [...] donde había un dándcing con animadoras, [...] la prostitución más o menos encubierta, la de la miseria, la de *La Colmena*, la de la calle de Valverde de Max Aub.

Pasaje de Valdecilla y un baile de carnavales del año 1906, que encontré en un libro de química de mi abuelo. En el mismo libro había una hoja volandera titulada "El Atentado de Ayer". Se refería al atentado de la boda de Alfonso XIII, el de la calle Mayor (Sánchez-Ostiz, 2003: 299-300).

Uno se puede ir con la procesión por dentro, pero no con el equipaje de la derrota al hombro, porque la derrota va con él como la ciudad de Kavafis, igual, allí donde vaya a dar con sus huesos, y eso no tiene remedio alguno (Sánchez-Ostiz, 2003: 186).

Peatón de Madrid... Transeúnte de Madrid... Me gusta más lo de peatón, porque lo de transeúnte me suena a vagabundo [...] No es lo mismo venir a Madrid a los treinta años, cuando sabes, siguiendo a Céline, que todavía puedes “rehacer tu vida”, que es, en cualquier caso, mucho decir, que pasar por Madrid con la cincuentena en la mochila, cuando tienes la sospecha de que aquí, en estas calles, en este escenario o laberinto de calles, es más que dudoso que esté tu vida (Sánchez-Ostiz, 2003: 16-17).

Las calles que recorre el protagonista de *Peatón de Madrid*, en soledad o con amigos, son la columna vertebral de esta novela, sobre la que descansa el resto de circunstancias. En dichos paseos, vertidos siempre en un soporte discursivo, confluyen en síntesis los logros de esta ciudad literaria que parece prever la sociabilidad, como si la complejidad del esquema estuviera calculada perpetuamente para soportar el peso de las vidas relacionadas que van a desplegar ahí sus iniciativas. Los muros de hormigón-papel que la construyen ofrecen una rigidez que es aparente, pero que presta intersticios por los que oscilan acciones. Flujos que se filtran entre lo estable en una dialéctica ininterrumpida de actos y actitudes, del espacio colectivo haciéndose a sí mismo en los sentidos y, sobre todo, en la memoria.

Esta noción de memoria es fundamental como capacidad para atesorar informaciones. Construida por los únicos resquicios de un pasado que no es voz sino eco en ella, la memoria es formidable coartada para la Literatura. Sólo con el poderío de la memoria —*Nemosine*— se puede vencer el olvido: Sherezade vivirá mientras recuerde algo que contar. El tiempo vivido por aquella “conciencia humana” de la que hablábamos en la introducción, permanece irreductible a cualquier medida; no consiste en una sucesión de instantes uniformes, ya que cada momento posee su propio color en función de los recuerdos que son empleados para proyectar el futuro. Bien, en *Peatón de Madrid*, el espacio se vincula a la memoria, con la que llegan a identificarse los lugares haciendo de esa correspondencia un signo. En esta novela, los recuerdos de unos personajes que soñaban modos para “escapar” de su tierra y su tiempo, parecen recaer en ellos —lugares y edad— con perplejidad y con resignación —“Que la vida iba en serio” diría Gil de Biedma (1993: 152)— Proyectan un desengaño, tal vez vital:

Un paisaje del alma puede estar también en una ciudad como Madrid, que es, como quien dice, estar en parte alguna. Y a veces se trata precisamente de eso, de desenraizarse, de expatriarse, de dejar a un lado el paisaje que a uno le alienta y le agobia, para poder abrir otras ventanas, encontrar otras manos, otras miradas y otras voces que nos dan sin proponérselo noticia de otras vidas posibles, de otras locuras, otras patrañas y otras fantasías, y saber cuáles son sus fantasmas, cuáles sus verdades y sus imposturas, claro, que ahí sí que nuestras nada poco difieren (Sánchez-Ostiz, 2003: 17-18).

Hasta ahora vamos viendo cómo las ciudades de la realidad fáctica y las de la imaginación pueden compartir estatuto de verdad en la Literatura y pueden verse en último término como ciudades de la vida. Tal vez convenga también señalar, para dirigirnos a la conclusión, un matiz que las distinguiría. Y éste viene dado fundamentalmente no por el lugar que ocupan sino por las direcciones de su proyección. Siguiendo una imagen precisamente espacial en torno al eje interno / externo, sería algo así:

Tras esta serie de reflexiones compartidas sobre la edificación de la realidad literaria, sería poco firme, poco riguroso, afirmar que los espacios de la Literatura son subsidiarios de esa otra realidad *histórica*. Estamos ante una realidad en sí misma que, además, posee enorme grado de flexibilidad: las ciudades literarias se adaptan siempre a la imaginación de quien lee y éste es uno de sus lujos frente al mundo, por ejemplo, de los efectos especiales creciente y radical en nuestros tiempos. Por ese potencial de lo literario para asumir cualquier tipo de espacialidad —pues cada obra narrativa se basa principalmente en su propia capacidad de convicción—, la realidad “virtual” de la Literatura se constituye como demostración *interior*, fundada en la intrínseca mirada lectora, sin requerir baterías, combustión o energía, de otra fuente mas que de la propia imaginación. Y esto, independientemente de que exista *fuera*, en el mundo “real” un lugar parecido a aquél que vemos en la obra. Por ejemplo hoy ya no podemos comprobar —ni vivir— que el París que Balzac² conoció era tal como este autor lo cuenta... pero, transcurrido el tiempo, es el único que perdurará como memoria viva de esa ciudad.

Según vemos, el resultado de la forma artística literaria es el proceso mismo de significación, con todos los elementos conjugándose para formar signo. Así lo hemos visto en *Peatón de Madrid*. Desde esta mirada la Literatura, tan minuciosa en determinar sus signos, a veces encuentra obras que la saben decir lúcidamente. Cuando un autor construye bien el gran signo del espacio, en sentido narrativo, ocurre que el acto propio de leer ficciones pasa a formar parte de la ficción, de modo que el lector es involucrado, por necesario. En este orden de cosas cobran su sentido hechos como el que señala José María Pozuelo a principios de este conmemorativo año 2005 en un artículo de prensa, “El lugar de La Mancha”.

Precisamente el término lugares aparece ya en el título de esta comunicación. Pues bien, si hay un *lugar* notorio en el Universo de la Literatura, sin duda es aquél cuyo nombre Cervantes decide no dar. Recordemos que hace unos meses apareció en prensa, en radio, en televisión la noticia —fascinante y curiosa— de que un afamado equipo de científicos compuesto por historiadores, sociólogos, matemáticos y filólogos han descubierto por fin que Villanueva de los Infantes es donde *vivió* el Quijote. El esfuerzo de realizar ese estudio, con vocación —imagino que— de homenaje, acaba siendo un halago no sólo al libro de Cervantes sino al lector de toda obra literaria.

Y esto es así, aún desde la evidencia de que, como afirma el profesor Pozuelo, ni Villanueva de los Infantes, ni Argamasilla de Alba, ni ninguna de las demás referencias geográficas, son el *lugar* de La Mancha.

Aparte el argumento filológico, que descarta esta opción como válida por cuanto la acepción de *lugar* en la época aludía a “una pequeña población que es menos que villa y más que aldea” —Villanueva de los Infantes, como su nombre señala, en los siglos XVI y XVII contaba ya con dimensiones que lo eran casi de ciudad, podemos añadir a ello una clave literaria—. El territorio habitado

² Atiende con mayor profundidad esta cuestión el ensayo de Merino (2004: 102-119).

por el Ingenioso Hidalgo es un lugar de cuatrocientos años que no equivale a identidad física alguna porque existe sólo en la ficción de papel; porque sólo lo que su autor escribió en *El Quijote* “está” en *El Quijote*. No deja, sin embargo, de ser emocionante que a este grupo de estudiosos le haya ocurrido con la extraordinaria novela de Miguel de Cervantes, algo tan parecido a aquello que su protagonista sintió por los libros de caballerías “Hermosa y noble locura!”, concluye Pozuelo Yvancos (en prensa). Y hermosa espiral la de percibir que no sólo la vida interviene en la Literatura, sino que también esta implicación se invierte. Y al fin no habría más fibra de verdad en una que en otra, ni menos. Confirmando que seguramente el Arte construye su propio mundo, que la Literatura es Creación de Mundos o no es nada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo (1984): *La Regenta*, Madrid, Cátedra.
- , (1972): “Del Naturalismo (*La Diana*, 1882)”, en *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española*, ed. S. Beser, Barcelona, Laia, pp. 108-153.
- BENNET, Jonathan (1981): *La Crítica de la Razón Pura de Kant*, Madrid, Alianza.
- BOBES, Carmen (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos.
- BRUNO, Giordano (1993): *Del infinito: el universo y los mundos* [1584], Madrid, Alianza.
- DELGADO, Manuel (2004): “De la ciudad concebida a la ciudad practicada”, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, Editorial Archipiélago, 62, pp. 7-11.
- FLAUBERT, Gustave (1984): *Madame Bovary*, Madrid, Cátedra.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1993): *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.
- MERINO, José María (2004): “Los parajes de la ficción” —Congreso sobre “Visiones del paisaje”, 1997, Universidad de Córdoba—, en *Ficción continua*, ed. A. García, Barcelona, Seix Barral, pp. 102-119.
- POZUELO YVANCOS, José María (en prensa): “Tropos espaciales en *La Regenta*”, en *Homenaje al profesor Roldán*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- , (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2003): *Peatón de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe.
- VILLANUEVA, Darío (2001): “Teoría literaria de la ciudad”, *Homenaje a Benito Varela Jácome*, eds. A. Abuín, J. Casas y J. M. González, Santiago de Compostela, PUSC, pp. 601-612.

HACIA UNA NUEVA TEORÍA DEL ANÁLISIS TEXTUAL: LA CRÍTICA CUÁNTICA DE LA LITERATURA Y EL ARTE

Antonio César Morón Espinosa
Universidad de Granada

Extrapolar muchos de los *a priori* de las diferentes teorías científicas al mundo de la cultura en general, y en particular, al mundo del comentario crítico, es algo a lo que todos estamos acostumbrados desde que el mundo trasladó su paradigma epistemológico de la revelación teocentrista al método positivo. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando se demuestra a partir de Einstein y de toda la teorización de la física cuántica que todo lo que se había venido avanzando hasta ahora, dentro de la concepción newtoniana de la realidad, es sólo producto de un condicionamiento, de modo que, en otra dimensión espacio-temporal no se podría aplicar con éxito el cálculo de la física tradicional? Durante el transcurso de mi comunicación, intentaré exponer algunas de las aporías a las que inevitablemente nos vemos sometidos en el campo de la hermenéutica, cuando nos adentramos en la utilización de un nuevo paradigma de conocimiento que, si en principio toca directamente al texto, finalmente atañe a nuestra relación con lo real, presentando una de las teorías estéticas más novedosas e interesantes que se han forjado en los últimos tiempos, y que tiene su base fundamental —y de hecho se produjo su presentación oficial— en la ciudad de Granada, aunque originariamente nace a caballo entre otras varias ciudades como son Madrid y Valencia.

El teórico y novelista fundador de todo este universo teórico es Gregorio Morales, autor de varios ensayos acerca del tema, de entre los cuales me gustaría destacar, por su carácter pionero, y por todo lo que el título de esta comunicación y su orientación misma debe a dicho libro, *El cadáver de Balzac. Una visión cuántica de la Literatura y el Arte*. Éste aparece publicado en Alicante en 1998, y está conformado por diferentes artículos que desde mediados de los años 80 habían ido apareciendo de manera dispersa en diferentes publicaciones periódicas, actas de congresos, revistas... del panorama nacional.

Éste mismo autor, en el año 2003, encabeza, con un capítulo titulado “Venciendo el síndrome del límite”, el libro miscelánea *El Mundo de la Cultura Cuántica*, cuya edición corre a cargo de Manuel J. Caro y John W. Murphy, que aparecía simultáneamente con la edición inglesa llevada a cabo por Prager Publishers, de Greenwood Publishing Group, en el estado de Conética (EE.UU), con lo cual, la teoría de la estética cuántica afirmaba materialmente el interés internacional que había venido cobrando a lo largo de los años desde su nacimiento.

En el citado libro de Caro y Murphy, se aplican los criterios fundamentales de la Estética Cuántica —recogidos no sólo de la física de los cuantos sino también de la psicología jungiana— a materias tan diversas como el Arte, la Literatura, la Antropología, la Sociología, la Filosofía, la Psicología..., pero no —y ahora expongo con toda sinceridad el momento prístino que motivó el presente artículo— a la Crítica Textual¹ en cuanto a sus a priori fundamentales, el cuestionamiento de sus criterios y sus ¿límites?

Antes de comenzar nuestro ejercicio en torno a la teoría cuántica del comentario crítico literario y artístico, convendría aclarar las bases de un error del que se parte muy habitualmente con respecto a la consideración a priorística del texto dado, ya que lo confrontamos como *fenómeno*, como algo que aparece, tangible, real; esto entronca directamente con el criterio platónico de VERDAD. Lo que se viene considerando en definitiva, es que hay cosas que el texto dice, que son Verdad, y que se pueden contrastar porque serían palpables. El ejemplo más clásico que podríamos poner es el de la lectura de la sanchificación de Don Quijote en tanto que la quijotización de Sancho. Desde niños en el instituto nos enseñan a leer esto en el Quijote y nos lo evidencian a modo de *fenómeno*, de certeza inexorable e irrefutable. Ahora bien, lo que cabría preguntarnos desde este momento es si tal valor es realmente un *fenómeno* o podríamos enmarcarlo dentro de lo que —siguiendo con la terminología kantiana— supondría la consideración del texto como *noúmeno*. El texto como noúmeno sería lo que no se ve, lo que no es tangible, real, palpable, *fenómeno* en definitiva; para acercarnos mejor al concepto desde otro concepto, *noúmeno* en crítica, es lo que se considera interpretación textual, hermenéutica, lo que es más una “filigrana” del crítico que una verdadera —volvemos a Platón— evidencia en tanto su corroboración. Así por ejemplo, si pensamos en que —como dice el profesor Juan Carlos Rodríguez en su ensayo *El escritor que compró su propio libro*— la locura de Don Quijote no es tal, sino tan sólo su sujeción a las premisas de unas relaciones sociales *organicistas*, feudales, dentro de un código ideológico *señor / siervo*, en un mundo en que estos códigos ya no existen, pero que esto en realidad no supone locura, sino tan sólo la confrontación de ambos mundos en una época —siglo XVII— o etapa de contradicción —siguiendo los parámetros de la dialéctica marxista—, esto quizás se considerará algo *nouménico* dentro del *fenómeno* textual, algo que el texto “no dice” —dentro de esta consideración—.

¹ Es necesario aclarar que por texto entendemos —siguiendo en parte las tesis del profesor Jenaro Talens— una transformación de la realidad material —o inmaterial, como los sueños, por ejemplo— en realidad cultural, a partir de la cual el ser humano emitirá sus juicios críticos. En este sentido la noción de Espacio Textual del ya citado doctor Talens, me resulta muy interesante: si miramos al horizonte en realidad no vemos nada; pero si transformamos mentalmente ese horizonte siguiendo los cánones del encuadre pictórico y fotográfico, lo estamos convirtiendo en un texto que denominamos paisaje. Esta mesa que tengo delante y sobre la que leo estas líneas, no significa nada, pero si la misma hubiera sido rescatada de algún palacio versallesco del siglo XVIII, la estaríamos transformando en objeto artístico a través de la realidad cultural, y por tanto en texto, del que destacaríamos los diferentes acabados, la decoración de la época, sus barnizados, etc...

Ahora bien, a poco que observemos con un mínimo de desconfianza nuestras propias convicciones, nos daremos cuenta de que la única diferencia que existe entre una cosa y otra no es ni más ni menos que la del peso de la tradición y la costumbre. No podemos llegar a imaginar la increíble fortaleza que esto alcanza en el ejercicio de la crítica por falta principalmente de dos virtudes: valor e imaginación.

La primera falta, la falta de valor, es una cualidad muy extendida en el mundo academicista. El joven investigador que va a presentar su primera ponencia o que, sobre todo, va a leer su tesis, tiene un miedo atroz a la inquina académica, por eso prefiere presentar lo que siempre se ha venido diciendo, pero añadiendo un puntito más, siempre dentro de la lógica expuesta por la tradición. Es más, hasta cierto punto ese temor está plenamente justificado. Todos hemos asistido a lecturas de tesis donde la intervención clásica de los miembros del tribunal es la de por qué le falta tal o cual libro básico en la bibliografía, o por qué no utiliza para sus planteamientos tal obra imprescindible de algún peso pesado de la crítica. Si el temor al suicidio académico no anduviera acechando el rincón de la osadía, la respuesta justa a tales incursiones en la trayectoria de tu trabajo, sería la de “no lo he utilizado simplemente porque no me ha dado la gana”. En cambio, el joven investigador agacha la cabeza para contestar: “ha sido un olvido imperdonable. Pero tendré muy en cuenta su recomendación”, o, yendo más allá, “seguro que ese libro que usted dice cambiará el futuro de mis investigaciones y me cambiará la vida”. Mirada y sonrisa complaciente del gran catedrático y suspiro de alivio del doctorando.

Hasta cierto punto el valor es algo que en un momento determinado cualquier crítico puede alcanzar, porque significa solamente una actitud. Un cambio de la misma, por ejemplo cuando el joven investigador ya se haya convertido en profesor titular o en catedrático, conseguiría esa premisa.

Pero nunca, jamás, alguien que no tenga imaginación podrá tenerla. Porque la imaginación no es una actitud que dependa de una circunstancias, sino que es una cualidad innata. Cuando uno de los más geniales maestros de la crítica española que es Dámaso Alonso habla de los “críticos de raza” (Wahnón, 1991: 82) considero que no se está refiriendo más que en otros términos a esta cualidad que venimos exponiendo.

Decíamos que la tradición y la costumbre son las que influyen en que una crítica sea considerada más *fenoménica* o más *nouménica*, dentro de la terminología que venimos utilizando. Ahora bien: si esto es así, cabría pensar que siempre debió de existir un punto de inicio para que esa tradición se elaborase; ese punto de inicio puede ser unas veces desconocido, mientras que otras sí lo conoceremos. En el caso que hemos venido exponiendo acerca de la tradición crítica del Quijote, es más que evidente lo que le debe ésta a los planteamientos de principios de siglo de la mano que Unamuno y Ortega nos brindan. Es a partir de aquí desde donde se forja la tradición con la que desde niños nos enseñan a leer esta obra.

Pero, si se puede demostrar que todo *fenómeno* procede de una lectura determinada, de un *noúmeno*, ¿no sería lógico admitir que el texto como *fenómeno* en realidad no es más que una consideración, es decir, que el texto como *fenómeno* no existe? A mi juicio sí. El texto es siempre *noúmeno*, conlleva una potencialidad intrínseca de interpretaciones que lo van a moldear infinitamente. Por tanto el texto es maleable, no terso; es un flujo hermenéutico, no un canal de tradición exclusivista. Leer es un acto de interpretación siempre. La única forma de “visualizar” un texto como *fenómeno* sería el “no leerlo”; por ejemplo un texto escrito en un idioma que desconocemos. Aunque desde un punto de vista semiótico de ecos barthesianos, podríamos llegar a demostrar la imposibilidad teórica también de este planteamiento, dado que en un texto siempre habrá una disposición espacial “novela”, o “poesía”, por ejemplo. Incluso esto se puede llegar a potenciar hasta convertirlo en un signo pertinente; piénsese en los caligramas de Apollinaire. Mirar es siempre interpretar, porque nada puede dejar de significar, ni nadie dejar de interpretar. Es un ejercicio que experimentamos cotidianamente, aunque no nos demos cuenta; como tampoco nos damos cuenta de que respiramos más que cuando dejamos de hacerlo. Pues bien, dejar de respirar por unos segundos es posible; dejar de interpretar por unos segundos es imposible, en cambio. Y si respirar es una cualidad antropológica, inscrita biológicamente en la propia materia del ser humano, considero que interpretar lo es también.

Dilucidada esta primera falacia, iré presentando mediante algunos conceptos que considero fundamentales de la Teoría Cuántica de la Literatura y el Arte, cuál debería de ser el camino y la concepción de una crítica literaria elaborada en este nuevo universo teórico.

Una vez establecido que el texto es moldeable desde la crítica, no podemos menos que admitir que el mismo en cuanto texto y de forma potencial presenta innumerables, infinitos caminos para su comentario. Esto está en su constitución *a priori*. Y no podríamos tampoco dejar de admitir que nuestros caminos como críticos condicionan y hasta cambian radicalmente el texto. Siguiendo la teoría de los *universos paralelos* de Schrodinger, según la cual “hay cientos de universos que nos rodean, pero es el observador —el ser humano—, el que hace que éste sea tal y como lo vemos” (Caro y Murphy, 2003: 22), afirmamos que todo texto que no es actualizado por un observador-lector se encuentra en un estado de indeterminación; de la misma manera que es el observador quien crea el universo, es el lector quien crea el texto.

A su vez los caminos que condicionan nuestra crítica van a ser innumerables, y es aquí donde cabría ubicar a las diferentes escuelas críticas: desde un marxismo de raíz althusseriana se dirá que son las relaciones sociales establecidas por la ideología de la época y nuestra conciencia de clase las que condicionarán nuestra lectura crítica; desde la teoría psicoanalítica lo hará nuestra experiencia vital psíquica, traumas infantiles, fobias...; desde la narratología, la propia estructura narrativa que presenta la historia del texto; desde la semiótica se le dará un valor de signo a esas estructuras; desde el historicismo y la sociología clásica, los acontecimientos que suceden a nuestro alrededor y que afectan a nuestro transcurso vital; etc...

Lo importante es considerar que a cada paso que demos tanto en la interpretación como en la argumentación se van a abrir, como floreciendo, vínculos de innumerables posibilidades hermenéuticas y que cada vínculo y cada camino va a ser diferente del que cualquier otro pueda hacer del mismo texto. Esta es la razón por la que en cualquier texto se establece el *a priori* crítico basado en las argumentaciones del *pensamiento borroso* que en los años 60 aportara el científico Lofti Zadeh como nueva forma de enfocar la realidad, de que A y no A pueden ser al mismo tiempo; porque A y no A están en el texto dependiendo de quien lo lea. Las motivaciones de la argumentación e interpretación serían acaparables sólo superficialmente, porque en teoría suponen una conjunción de *circunstancias*² externas e internas inaprensibles e inexplicables —o tan sólo explicables, como ya hemos dicho, en su aspecto más superficial—. La idea de la *circunstancia* es muy significativa porque nos acerca a un concepto que podríamos en un primer momento denominar como “presenticidad proyectiva”. Esto quiere decir que el crítico está en un aquí y un ahora, es decir, necesita de una perspectiva espacio-temporal con la que tradicionalmente nos hemos educado a mirar el mundo.

Desde la Crítica Cuántica se borrarían esas barreras de forma que en lo que podemos llamar “presente” como mera etiqueta pedagógica, se estarían proyectando hacia atrás y hacia delante infinitos caminos ajenos y propios en la interpretación del texto. Hacia atrás nos podemos encontrar con las potencialidades que se han transformado en acto, que han sido; porque cada uno de los caminos de la crítica textual depende ineludiblemente de esas circunstancias de las que hablábamos antes, que sólo aparecen una vez. Como ejemplo podríamos decir que la *circunstancia* teórico-crítica, social, psicológica... que en un día determinado lleva a un hombre determinado como podría ser Vladimir Propp a iniciar la idea central de su *Morfología del Cuento*, y que se convierte en acto finalmente, convivió con otras *circunstancias* de otros hombres indeterminados de los que nunca sabremos sus nombres porque nunca existieron, para iniciar la idea central de otra obra, pero que finalmente se quedó en potencia, no fue ni es acto, y nunca más se volverá a repetir. Es más, a poco que lo pensemos concluiremos que las segundas, las potencias no transformadas en acto, son innumerablemente superiores a las transformadas. Podríamos decir que las primeras dependen de un azar y que por tanto son inaprensibles.

En cuanto a la proyección futura de la presenticidad, se disuelve sólo en potencia de acto y la realización más inmediata posible es la del mismo crítico en ese mismo momento. La transformación en acto de esa inminencia crítica presente y tuya, influirá a su vez en las circunstancias de interpretación posteriores, siguiendo la teoría de la *no separabilidad*, la cual viene a hacer hincapié sobre el hecho de que “el universo estaría constituido de diferentes haces vibratorios interconectados los unos con los otros como las neuronas de un cerebro” (Caro y Murphy, 2003: 19), y así, análogamente, podríamos afirmar que están conectados todos los textos de todas las edades y épocas con todos

² Me parece muy acertada la reflexión orteguiana a este respecto.

los hombres, de modo que cualquier texto remite a otro. El autor es la voz de un inconsciente general que escribe por la mano de muchos hombres. Sólo hay una Voz y un Texto, aunque haya innumerables voces e innumerables textos.

Muy acertadamente alguien me podría argüir ahora mismo una contradicción entre la afirmación de la no existencia de la perspectiva espacio-temporal y a su vez la utilización de términos temporales como “presente”, “presenticidad”, “momento”, “proyección hacia atrás”, “pasado”, “futuro”... Evidentemente esto son instancias temporales que he utilizado para comprender en un primer momento el concepto “proyección” y pasar a explicar ahora la teoría del *campo dinámico*, para aplicarla a la reflexión crítica tal y como yo lo veo³. Tal y como lo plantea el profesor de la Universidad de Ohio, Algis Mickunas, en el capítulo del libro de Caro y Murphy, que lleva por título “La estética como creación y transformación de la conciencia de la realidad”, siguiendo en parte los planteamientos de Karl Otto Apel, el mundo de los campos dinámicos:

sugiere que toda posición no es más que un constante “posicionamiento” en un campo en el que hay otras posiciones, de forma que con el cambio de una posición cambian las demás, como si de un campo de fenómenos se tratara. Un escritor, por ejemplo, no puede coger algo de su entorno y hablar sobre él sin cambiar ese algo o el entorno en el que lo encontró (Caro y Murphy, 2003: 113).

Imaginemos un conjunto sin barreras, algo en cierto modo eterno. Ese conjunto estará lleno de potencia dinámica, es decir, que es la misma potencia que está en continua interconexión, pero no por medio de vasos conductores —desde donde finalmente cabría hablar del concepto *distancia*, porque se estaría a más o menos distancia del punto donde habría un vaso conductor—. El dinamismo es también potencia; no podríamos dilucidar una dualidad entre ambos. Es más, la dualidad no existe en el *campo dinámico*. He ahí la primera abstracción.

Dentro de esa potencia habrían surgido puntos que serían las diferentes realizaciones de acto. Pero esas realizaciones formarían también parte de la potencia y del dinamismo; no sería posible tampoco darles una entidad, aunque aquí las nombremos como tal. El dinamismo es el que conlleva en sí la *circunstancia* —que después nosotros podremos nombrar diciendo España, Francia, siglo XX, siglo XVIII, Escuela Formalista, trauma infantil no superado, Mayo del 68, etc...— y por tanto es motor para la conversión en acto de la potencia. Y nunca el dinamismo moverá la potencia del acto con un mismo impulso más de una vez.

³ Si bien será necesario un ejercicio de abstracción ingente, ya que nuestro lenguaje está diseñado a partir de temporalidades y resulta tremendamente complicado aludir a un concepto separado del lenguaje porque en nombrándolo lingüísticamente ya estamos destruyendo su significado en parte. Es para esto para lo que necesitamos la abstracción, para comprender a partir del lenguaje algo que no es lenguaje. Uno de los recursos de la crítica cuántica es la utilización de la metáfora para llegar a esa abstracción, la cual sólo se nos puede brindar muchas veces a través de la poesía. Por eso la belleza se convierte en una de sus características fundamentales. Y por supuesto la imaginación.

Cuando el crítico elabora su teoría es porque esa potencia y ese dinamismo que podemos denominar —de manera pedagógica para comprenderlo mejor— como *circunstancia*, han actuado de modo irrepetible. A cada paso argumentativo e interpretativo la circunstancia tendría infinitas formas de conjugarse. Esto es el *azar*.

No existiría el tiempo, pero sí la inmediatez, no como categoría temporal, sino como categoría dinámica. Con lo cual, hablando en términos espacio-temporales para comprenderlo mejor, la proyección hacia atrás serían todas las realizaciones de acto dentro del conjunto antes de que la propia crítica sea una de ellas; y proyección hacia delante son todas las realizaciones de acto del conjunto una vez que la propia crítica es una de ellas. Por tanto podríamos decir que el crítico moldea el texto —y por tanto sus interpretaciones anteriores y posteriores—, porque es quien moldea el Universo, el Conjunto. Así, si lo que surge como realización de acto es un punto dentro de ese conjunto, ¿a quién se le ocurriría pensar ahora que en la crítica es importante o deja de serlo el que la interpretación esté más pegada o menos pegada al texto, que una interpretación es correcta o incorrecta, si es cada crítico el que elabora el texto y el universo en la inmediatez de su escritura?

Cada realización de acto de cada crítico es por tanto una *individuación*, una manera de elaborar su propio mundo en orden al conocimiento que tiene de sí mismo: en orden a sus deseos, a sus anhelos, a sus desencantos, a su cultura..., cada crítica es una *individuación* del crítico que influirá en el conjunto.

Esa elaboración del mundo y del universo de la que hablábamos antes se materializa a través de la argumentación, de manera que correrían paralelas —y se podrían por tanto establecer analogías entre ambas— la Estructura del Mundo Construido y la Estructura Argumentativa. Con todas estas consideraciones puestas sobre la mesa, ¿no cabría llegar a plantearse y tener siempre presente que el mundo propio que construye el crítico es el mismo mundo real, o mejor dicho, que el mundo real no existe para la crítica, sino que éste no es más que una proyección metafórica del universo propio, y que por eso, nunca el crítico podría obviar o escapar a la Historia, dado que en definitiva él es la Historia y nunca podrá escapar de sí mismo, ya que, como señala Wolfgang Paoli, premio Nóbel de física en 1945, “la psique y la materia están regidos por principios ordenadores comunes” (Caro y Murphy, 2003: 22). El texto puede hacerse Historia; pero a su vez la Historia puede hacerse texto. Y ambas cosas están interconectadas casi de manera inseparable. De lo primero baste con citar dos ejemplos clarividentes: La Biblia y Marx; de lo segundo, *El príncipe* de Maquiavelo. Ambos hechos se rigen por la ley acausal entre pensamiento y materia que dentro de la Estética Cuántica se denomina *sincronía*.

A este respecto resulta interesantísima la cita del científico Michael Talbot que destaca Gregorio Morales, con respecto a lo que se denomina *principio antrópico*:

Hemos llegado a un punto donde la interconexión que percibimos entre nosotros mismos y el universo no puede ser explicada como mero Engeimamiento Ptolemaico. Nosotros, los humanos, estamos conectados con el universo, con el distante pasado

de la creación, y sin duda también con el remoto futuro, en una forma que va más allá de inevitables tendencias humanas (Morales, 1998: 22).

La crítica de textos es un magma incandescente y propiciador de infinitas sincronías que trascienden nuestra identidad subjetiva y nuestro dominio del establecimiento de relaciones. Porque el funcionamiento de la realidad es holográfico: en la parte está el todo. En cada texto, en cada oración del texto, están contenidos su época, su ideología, su autor; pero también el resto de los textos: unos en acto y otros en potencia. Es posible reconstruir a un autor o a una época a partir de un solo texto. También a todos los autores y todas las épocas a partir de un solo texto. La diferencia estribaría solamente en una cuestión material: la densidad del magma interpretativo. La Crítica Cuántica es por tanto aquella que acaba con los compartimentos de la crítica anterior —las diferentes escuelas—, pretendiendo unirlos todo, porque asume que esa relación acausal entre los hombres y los textos es inevitable. Comete un error quien se centra solamente en un aspecto de la realidad del texto literario o artístico, porque olvida este principio fundamental de sincronía. Es por ello por lo que desde una Crítica Cuántica se propone utilizar las herramientas de cada escuela según convenga en cada momento a cada crítico en su interpretación, sin ninguna metodología expresa y sin ninguna garantía de éxito como horizonte. El lema a seguir en cuanto a la concepción de la crítica, tras todo lo expuesto, no sería otro que el de *Misterio más Diferencia*. Misterio al que únicamente se accede a través del valor. Diferencia originada por el poder de la imaginación de cada crítico, para individuarse en su lectura y en su exposición, contribuyendo así al enriquecimiento de un universo cuya única realidad objetiva, sería su interconexión inevitable, que genera el ámbito anticipatorio de la subjetividad y un vértigo de ideas arrojadas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1978): *Crítica y verdad*, Madrid, Siglo XXI.
- CARO, Manuel J. y John W. MURPHY (2003): *El mundo de la cultura cuántica*, Granada, Port-Royal.
- CARMONA, Ramón (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- KANT, Immanuel (2000): *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara.
- MORALES, Gregorio (1998): *El cadáver de Balzac. Una visión cuántica de la Literatura y el Arte*, Alicante, Epígono.
- , (2003): *Principio de incertidumbre*, Valencia, Diputación Provincial.
- PEÑAS BERMEJO, Francisco J. (2004): "Estética Cuántica y la narrativa de Gregorio Morales", *Elvira*, 6, pp. 7-26.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2003): *El escritor que compró su propio libro: para leer el Quijote*, Barcelona, Debate.
- TALENS, Jenaro (2000): *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio babel*, Madrid, Cátedra.
- WAHNÓN BENSUSAN, Sultana (1991): *Introducción a la Historia de las Teorías Literarias*, Granada, Universidad de Granada.

EL NACIMIENTO DE LA HISTORIA DE LA LITERATURA NACIONAL ESPAÑOLA, ENTRE LA ILUSTRACIÓN Y EL ROMANTICISMO: LA POLÉMICA CALDERONIANA¹

Santiago Pérez Isasi
Universidad de Deusto

Quizás resulte sorprendente, o quizás no, el que se sitúe entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX el nacimiento de lo que se puede llamar la “historia nacional de la literatura” en España. Desde luego, existían antecedentes de algo que podría llamarse “Historia de la Literatura Española” en sentido lato, pero no desde luego en sentido moderno, ni por lo de *historia*, ni por *literatura* ni por *nacional*. De hecho, estos tres términos forman un triángulo que evoluciona paralelamente de acuerdo a la época, con influencias recíprocas que aquí sólo podré comenzar a exponer.

En efecto, el siglo XVIII había dotado a la historia de unas bases sólidas en las que cimentarse: la erudición, la búsqueda de fuentes, el rigor científico. De hecho, la hipertrofia de alguna de estas características —notoriamente el deseo de erudición— habían evitado el nacimiento de una historia de carácter más narrativo. Habían nacido así, en el campo de la historia literaria, obras como las de los hermanos Mohedano (*Historia literaria de España*, 1766-1791), o como la del Abate Juan Andrés (*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, 1792-1799).

Hay que recordar, claro está, que lo que estas obras historiaban no era la literatura en el mismo sentido en que hoy la definimos: a lo largo del XVIII, como ha estudiado entre otros José Cebrián², la palabra literatura pasó de significar “Bellas Letras”, es decir, todo lo escrito, a reducirse al campo de la estética, en el que se asentó sólidamente durante el XIX. Así, no era raro encontrar en una

¹ La presente investigación forma parte de un proyecto más amplio, titulado *Identidad nacional e historia de la literatura española (1830-1936)* que estoy desarrollando gracias a una Beca de Formación de Investigadores del Gobierno Vasco con la dirección de Elena Artaza y José María Pozuelo Yvancos.

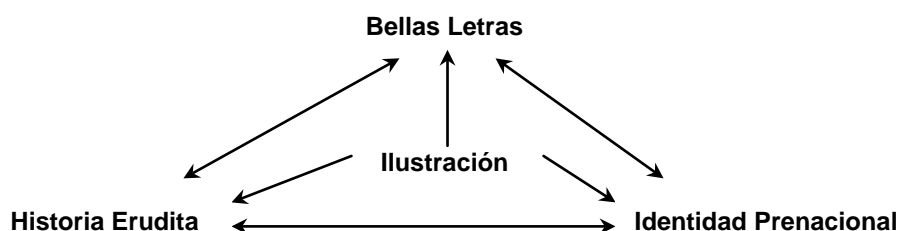
² En la sección “Historia literaria” de Aguilar Piñal (1996: 513-592): “En el siglo XVIII se produce también la restricción semántica del concepto de *literatura*, en concreto la que ha venido a reducirlo a la idea de «arte bello que emplea como instrumento la palabra» [...] Antes, a principios de siglo, literatura era todo conocimiento humano, toda ciencia y todas las letras. Luego, primero en Italia y Francia, y luego en España, pasó a identificarse con las «Bellas Letras» o «Humanidades». El elemento estético fue ganando importancia, pero esporádicamente se conservó el sentido de «cultura» en general”.

“historia de la literatura” referencias a prosistas del campo científico o de la filosofía.

Lo que desde luego no podía ser es “historias nacionales”. Y ello por una razón muy sencilla: hasta la segunda mitad del siglo XVIII, si no hasta mucho más tarde, las naciones —no sólo la nación española, sino el concepto mismo de nación— no existían. Por supuesto, existían identidades previas, que unos denominan *etnias* (Smith, 1993), otros *protonaciones* (Hobsbawm, 1991), caracterizadas por compartir una serie de características comunes —étnicas, culturales, sociales, religiosas— y sobre todo un conjunto de mitos (Smith, 1993).

Para ser naciones, de acuerdo a la propia definición de Smith, estas identidades necesitaban desarrollar precisamente las características propias de la modernidad, impulsadas, según Gellner (1988), por la aparición del sistema capitalista de producción y consumo y según B. Anderson (1993) por la culminación del proceso de secularización racionalista: una cultura de masas, una educación generalizada, un ejército nacional, una economía unificada y la igualdad de derechos y deberes ante la ley³, y sobre todo, como expresa con claridad Álvarez Junco, porque “le faltan dos conexiones cruciales: la primera, entre cultura oficial y poder estatal, y la segunda, entre la legitimidad de este último y su sanción por la personalidad colectiva o popular” (2001: 61-62).

De este modo, el triángulo al que antes hacíamos referencia queda delimitado de este modo:



Este triángulo evoluciona, o mejor, se revoluciona, a lo largo del siglo XIX, con el triunfo de planteamientos románticos, sobre todo por el desarrollo y la expansión de las ideas del movimiento *Sturm und Drang*: se impusieron concepciones nuevas, “modernas”, en todos los ámbitos de los que nos ocupamos aquí. Es inevitable, por supuesto, pensar en la figura de Herder, vinculado precisamente al citado grupo alemán, como uno de los grandes iniciadores de esta revolución.

³ No nos interesa ahora precisar absolutamente el momento de aparición del primer nacionalismo en el mundo: basta con decir que existe consenso entre los autores en situarlo en las Revoluciones liberales de finales del siglo XVIII, ya sea en las guerras de Independencia de las colonias americanas —de Norte y Sudamérica—, como propone Anderson (1993) o en la Revolución Francesa, punto al que suelen referirse casi todos los autores (Gellner 1988, Hobsbawm 1991, etc).

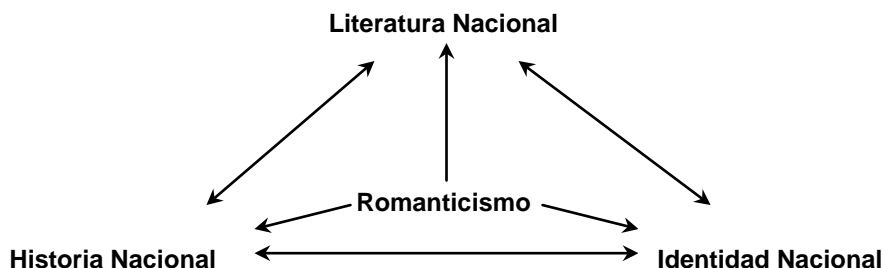
En primer lugar, por su contribución a la aparición de un elemento inexistente hasta entonces: el de "nación", concebido, en un primer momento, desde un tipo de nacionalismo étnico. Es durante este siglo, precisamente, cuando se completan los rasgos que definen a las naciones modernas, pero sobre todo cuando se establece una idea que resultará central a partir de ese momento en toda ideología nacionalista: la del carácter o espíritu esencial de cada pueblo, el *Volkgeist*.

En efecto, en Herder se sitúa el punto de arranque de la historia literaria moderna: a partir de sus ideas, adoptadas y adaptadas por Schlegel, se establece lo que Isaiah Berlin (1960: 199) denomina "expresionismo", es decir, la idea de que la literatura expresa (o debe expresar) los valores e ideales de la sociedad en la que se crea, esto especialmente cuando no se debe a autores cultos sino a la voz del pueblo. En torno a este principio se configuran las historias de la literatura a partir de este momento: en primer lugar, definir a la nación de acuerdo a un conjunto de valores; después, expurgar la historia literaria para buscar en ella los momentos en los que dichos valores se manifiesten de manera evidente.

Quizás convenga recordar también aquellos aspectos en los que Herder no es propiamente nacionalista, por ejemplo, en su rechazo de la supuesta superioridad de unas culturas sobre otras, o en su total desconfianza con respecto al Estado como forma de articulación de la nación. Serán sus herederos intelectuales, especialmente Fichte, quienes completen sus planteamientos hasta conformar la ideología política que hoy conocemos como "nacionalismo" en toda su extensión.

Pero no sólo en este aspecto se manifiesta la transformación de la ciencia histórica en su camino hacia la modernidad: también es a partir de este momento cuando adquiere su carácter épico (de épica nacional, de hecho), y sobre todo cuando se comienza a dar el papel protagonista al pueblo en detrimento de los tradicionales reyes, nobles y héroes aristocráticos, cuya legitimidad pasa a depender de la aceptación por parte de la nación. Así la historia, además de su anterior papel representativo de búsqueda de la verdad, adquiere papeles simbólicos, legitimadores y didácticos: al tiempo que narra el pasado, muestra los valores nacionales y los enseña a las nuevas generaciones.

Estas transformaciones, unidas a la ya mencionada delimitación del concepto de literatura dan como resultado un nuevo triángulo de relaciones, con el fondo común del Romanticismo en todas sus manifestaciones:



La situación en España hasta el siglo XIX era la descrita de manera general anteriormente: a nivel popular cabe suponer que existía un conjunto multiforme de identidades superpuestas, donde la provincia jugaría un importante papel, así como las reminiscencias de los antiguos reinos castellano, aragonés, etc.; a nivel de élites, en cambio, ya desde antiguo venía estableciéndose una identidad común española o hispánica, y en algunos casos incluso ibérica. En ninguno de estos casos, ni en los primeros ni en los segundos, puede hablarse con propiedad de identidades nacionales, por las razones que ya hemos apuntado antes. Más bien, se trataría de un patriotismo étnico o dinástico (Álvarez Junco, 2001), relacionado tanto con el linaje del pueblo como con el de la dinastía reinante.

Se llegaba pues así a un momento esencial en la configuración de España como nación, y sobre todo como nacionalismo: la llamada Guerra de la Independencia⁴ Es a partir de este momento, y sobre todo durante el periodo constituyente que dio como resultado la Constitución de 1812, cuando se introducen en el vocabulario y la mentalidad españolas términos y conceptos como “soberanía nacional”, “pueblo”, “nación”, etc., representación explícita del primer nacionalismo español, de carácter liberal y predecesor del que acometería durante la segunda mitad del siglo la nacionalización de España a través, entre otros recursos, de monumentos, himnos y fiestas⁵.

Y ésta es la situación en la que, también en Cádiz, se estaba desarrollando un nacionalismo de signo completamente distinto: el germen del

⁴ Los estudiosos no se muestran de acuerdo sobre la significación identitaria de esta guerra. Para González Antón (1997: 422): “la Guerra de la Independencia es el ejemplo más acabado, incluso a escala de toda Europa, de contienda «nacional»”; en cambio, para Álvarez Junco (2001: 199), cuya postura comparto, “Presentar, por tanto, la larga y sangrienta confrontación de 1808 a 1814 como una «guerra de independencia», o enfrentamiento con «los franceses» por una «liberación española» es una de esas simplificaciones de la realidad tan típicas de la visión nacionalista del mundo”. Y ello porque, en primer lugar, las identidades que más arrastraron al pueblo al levantamiento seguían siendo las de las antiguas provincias o reinos, y en segundo lugar, porque muchos otros factores aparte de los diversos patriotismos contribuyeron igualmente al rechazo de una invasión napoleónica, desde el tradicionalismo religioso hasta el odio del francés que tan extendido debía estar en la sociedad española del XIX.

⁵ No es éste el lugar idóneo para discutir la débil o profunda nacionalización española. Recordemos, eso sí, que el proceso de nacionalización, no sólo en España sino en gran parte de Europa, va unido de forma muy estrecha con la instauración del sistema político liberal, a pesar de que, es cierto, también existen formas de nacionalismo español que se sitúan fuera del marco de dicho sistema.

posterior nacionalismo católico conservador, íntimamente relacionado, en este caso, precisamente con la crítica literaria. La figura central del nacimiento de este otro nacionalismo es sin duda Nicolás Böhl de Faber, estudioso de origen alemán a quien se debe, de manera primordial, la introducción en España de las ideas de Schlegel acerca del teatro español del Siglo de Oro. Su polémica con José Joaquín de Mora puede considerarse como la piedra sobre la que se edificará gran parte de la filología española del siglo XIX.

No resulta creíble reducir la disputa entre ambos intelectuales a lo meramente personal, a pesar de que, como ha mostrado por extenso Carnero (1978), la primitiva amistad entre Mora y los Böhl de Faber se fue deteriorando, sobre todo con doña Francisca, a causa de sus diferentes planteamientos políticos: ultraconservadores los Böhl, Mora moderado en su liberalismo.

Más bien, las posturas de ambos contendientes representan la manifestación de un momento de crisis de las teorías literarias vigentes. Por un lado, representadas *a fortiori* por Böhl de Faber, la naciente crítica romántica (*romancesca* en su propio vocabulario), basada en la defensa del *Volkgeist* y del principio de expresividad de la literatura, en su variante más conservadora; en el otro lado, y personificando un papel extremo con el que no debía estar del todo cómodo, José Joaquín de Mora, defensor de una crítica literaria clásica, autónoma de la ideología, y por tanto defensor también de las reglas de composición propugnadas por los Ilustrados⁶.

La cronología del debate entre ellos ha sido explicitada claramente en estudios monográficos como el de G. Carnero (1978), el cual continúa y perfecciona la línea abierta por Pitollet (1909) y por Peers (1967) en el estudio del intercambio de textos entre ambos autores⁷. Aunque Böhl de Faber había escrito y publicado artículos y enviado cartas sobre política y sobre crítica literaria, fueron sus "Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del Alemán" incluidas en el *Mercurio Gaditano* en 1814 las que provocaron la reacción de Mora, publicada en ese mismo medio seis números más tarde. A partir de estos primeros textos se sucedió luego un intercambio de artículos y panfletos que tendieron cada vez más al ámbito de lo personal, y que culminó en 1820 con la publicación, por parte de Böhl de Faber, de unas *Vindicaciones de Calderón* en que se recogía toda la carga argumental y polémica diseminada durante los seis años anteriores.

La base de la discusión parece situarse —de aceptar las divisiones tradicionales en periodos históricos— entre una crítica ilustrada, basada en reglas, y otra romántica, basada en la creatividad individual:

⁶ Conviene recordar que Mora había escrito años antes unas consideraciones bastante positivas acerca del drama shakespeariano (Pitollet 1909: 80). Parece claro, por tanto, que extremó su postura a lo largo de la polémica, para situarse en el rincón opuesto al ocupado por Böhl, no sólo anticlasicista, sino anti francés, antiliberal y ultracatólico.

⁷ El estudio de Carnero es con mucho el más completo de los que se han dedicado al tema, aunque para nuestro fin tiene quizás el inconveniente de centrar su atención en las implicaciones políticas de la polémica más que en aquellas que se refieren específicamente a la crítica literaria.

Es muy natural que los críticos que sólo conocen los modelos antiguos, menosprecien el teatro inglés y el español. [...] En vano procurarán reducir a reglas estas creaciones originales; más fácil les será condenarlas por heréticas, que poner en duda la infalibilidad de Aristóteles (Böhl de Faber, 1814: [166])⁸.

La moda de desacreditar las reglas eternas del gusto, y de sacudir el yugo de los preceptos, es un contagio tanto más fácil de comunicarse, cuanto más halagos presenta a la mediocridad (Mora, 1814: [168]).

Ello habría sido así, de no haber estado impregnado todo el pensamiento de Böhl de Faber de la ideología de Schlegel, a quien dice traducir. Ello conlleva el que, en lugar de permanecer en el plano meramente literario, la discusión se traslade a la visión de la sociedad y el espíritu al que representa dicha literatura. Así, para Böhl, la ruptura de las reglas en el Siglo de Oro español no es sólo una elección individual del poeta-dramaturgo; de ser así, con toda seguridad habría sido el primero en criticarlo. No, en la teoría crítica de Schlegel, y por tanto en la de los Böhl de Faber, si un poeta rompe las reglas es para adaptarse mejor a la representación del *Volkgeist*:

En los poetas es que (sic) se puede percibir el espíritu, los modales y el carácter de las Naciones. [...] ¡Cómo pinta Calderón esa nobleza, esa generosidad, ese excesivo pundonor que caracterizaba los españoles de su siglo! (Ruiz Larrea, 1810: [157]).

Este carácter es rastreable por lo tanto en la historia, no sólo en la literaria, sino también en la historia *tout court*. Este proceso de búsqueda de la esencia nacional a lo largo de los siglos es típica del pensamiento nacionalista, y está en el origen de la creación de los mitos nacionales, con lo que ello conlleva de manipulación, selección y olvido interesado:

La fundación de sus reynos, desde Pelayo hasta la conquista de Granada, fue una sola aventura caballerescas... El español está acostumbrado a pelear al mismo tiempo por su independencia y su religión, las amó igualmente. Así es que el antiguo castellano era fiel a su Dios y a su rey hasta la última gota de su sangre, esclavo de su honra, altivo para con los hombres pero humilde ante todo objeto sagrado, sobrio, serio y austero (Böhl de Faber, 1814: [167]).

Mora rechaza frontalmente estas implicaciones. No discute que el pueblo español sea generoso, noble o pundonoroso (sobre estas afirmaciones no se pronuncia, lo que puede significar que las comparte, al menos como tópico o lugar común en la definición de las identidades nacionales europeas). Lo que Mora niega es, en primer lugar, que la historia española pueda explicarse desde esa perspectiva, y en segundo lugar, el que las obras de Calderón retraten ese espíritu:

El autor que no ve por todas partes sino espíritu caballeresco (Böhl de Faber), se figura que el público español quedó satisfecho cuando los grandes poetas de aquel tiempo trasladaron a escena el carácter caballeresco purificado de toda liga material, esto es, cuando pintaron a los caballeros como asesinos, huyendo unas veces de la

⁸ Dada la dificultad de localizar y manejar los documentos originales, algunos de ellos perdidos, se cita a través del trabajo de G. Carnero (1978). Es decir, el año que acompaña a las citas es el del documento original, para que pueda ser correctamente identificado en la bibliografía, mientras que el número de página (entre corchetes) corresponde a la edición.

justicia, robando otras las hermanas de sus amigos, y dando de puñaladas a los queridos de sus hermanas (Mora, 1814: [168-169]).

Mora no comparte por tanto los planteamientos de Schlegel, al menos en tres puntos: en primer lugar, considera que la ruptura de las reglas no es permisible en literatura, si bien no es tan estricto como el clasicismo ortodoxo en su definición de las reglas; en segundo lugar, niega cualquier valor estético al resultado de esta operación iconoclasta; por último, niega que Lope y Calderón rompieran las normas clásicas por su necesidad de expresar mejor el espíritu nacional, sino meramente para dar gusto al vulgo.

Y sin embargo no es casual que Böhl defienda la literatura de determinado periodo y que busque en ella determinados valores: muy al contrario, la representatividad de la literatura áurea les sirve a los Böhl de Faber para defender el modelo absolutista de la monarquía de los Habsburgo, junto con el catolicismo contrarreformista con el que se identificaba, y que imperaba durante el Siglo de Oro, y proyectarlo a su vez sobre la realidad política presente, identificado con la Guerra de la Independencia que condujo a la coronación de Fernando VII, rey absolutista:

El mundo entero oyó con asombro el grito unánime de la Nación Española arrojándose a la tremenda lucha que debió darle la independencia o la muerte. [...] El sobrio y honrado pueblo Español sufrió en silencio las debilidades del trono de sus reyes; el justo y valiente pueblo Español, sin más armas que su inocencia y virtudes declaró guerra eterna y triunfó del tirano conquistador de la Europa, jurando espontáneamente por su legítimo soberano al Sr. D. Fernando el Setimo (Ruiz Larrea, 1813: [163-164]).

Ni que decir tiene que esta identificación triple literatura-política-religión implicaba un proceso intenso de selección, manipulación y olvido, algo que el propio Mora le reprocha en su respuesta. De hecho, esta oposición a los planteamientos de Böhl de Faber le valió a Mora la consideración de "afrancesado"⁹, acusación que, no hace falta decirlo, iba mucho más allá de lo meramente estético. De ahí que, en un intento por evitar críticas ideológicas y políticas que podían provocarle complicaciones en su vida personal, Mora siga a Böhl a la hora de prodigarse en elogios a Fernando VII:

Los prodigios recientes de los españoles que se hallan hoy tan distantes de aquellos tiempos romancescos, tienen en su patriotismo, en el honor nacional, que es de todos los tiempos en España, y en el odio a la dominación extranjera, igualmente que en su pasión decidida por su siempre perseguido y afligido Fernando VII, una explicación más obvia, más natural y más noble que en el espíritu quixotesco y de caballería (Mora, 1814: [170]).

Los puntos de confrontación se resumen por tanto en dos niveles distintos: el nivel ideológico, que es el que más interesa a Carnero y el nivel de crítica literaria propiamente, así como en la interrelación que se produce entre ellos. En el nivel ideológico, Böhl de Faber representa la defensa del absolutismo de la Contrarreforma católica, frente al liberalismo atemperado de

⁹ Véase la directa andanada que incluye para este tipo de críticos y literatos en sus "Reflexiones" (Böhl de Faber, 1814): "Los españoles que han abandonado su género nacional, hacen mucho caso de los dramas morales de Moratín".

Mora, que apenas se trasluce en sus escritos. En el nivel literario, Mora representa igualmente un clasicismo atemperado, capaz de reconocer a los grandes genios como Shakespeare, pero partidario de las reglas en el arte.

Sin embargo, quizás lo más significativo es que Mora no acepta, al menos explícitamente, la teoría del expresionismo tal y como lo proponen Herder, Schlegel y Böhl. Para él, como crítico con raíces ilustradas, la función primordial de la literatura no debía ser "dar gusto" al vulgo, en palabras del propio Lope, sino en todo caso y muy probablemente servir como instrumento de educación y de elevación. Lo que en cambio no pudo evitar durante la polémica, desliziándose hacia los argumentos de su adversario, fue el criticarlo precisamente en sus planteamientos ideológicos, en su conservadurismo extremo, unido a una cierta animadversión personal, en vez de mantener la polémica en el terreno de lo meramente estético.

Podría pensarse que esta polémica no representa más que una de las muchas de las que se nutría el ambiente intelectual español desde el Siglo de Oro. Sin embargo, la representatividad de este intercambio de opiniones y reproches en concreto tuvo una importancia vital, quizás no tanto por los seguidores que se unieron a una y otra postura —que fueron más bien escasos, como es sabido¹⁰—, sino por el calado y la expansión que alcanzaron las ideas promovidas por ambos contendientes, hasta alcanzar la raíz de toda la naciente filología española.

Cabe recordar, así, la postura defendida por Durán pocos años más tarde de la "polémica", concretamente en su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (1828), en el que se defiende que no se puede juzgar con los mismos criterios el teatro clasicista francés y el teatro del Siglo de Oro español, un género distinto, "emanado de la espiritualidad del cristianismo, de las costumbres heroicas de los siglos medios y del modo diverso que tiene de considerar al hombre".

La línea abierta por estos críticos fue continuada por otros como Lista y singularmente por Menéndez Pelayo, cuya definición ya tópica sobre la identidad nacional española enlaza directamente con los planteamientos de Böhl de Faber:

España, evangelizadora de la mitad del orbe; España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio...; ésa es nuestra grandeza y nuestra unidad; no tenemos otra. El día en que acabe de perderse, España volverá al cantonalismo de los arévacos y de los vectores o de los reyes de taifas (Menéndez Pelayo, 1880-81: 1038).

¹⁰ E incluso los que sí participaron intentaron desligarse posteriormente de ella, como Alcalá Galiano, quien se refiere así a su propia intervención: "Los que atacaron al teatro nacional fueron Don José Joaquín de Mora y un amigo suyo, más notorio desde entonces por su conducta política que por sus méritos literarios, el cual ha abjurado los principios que entonces profesaba, no para ponerse totalmente en favor de la causa de los románticos, sino adoptando las ideas más liberales y justas de los poetas y críticos ingleses" (1834: 114).

Es imposible por tanto no relacionar la polémica o querrela calderoniana con algunas de las líneas fundamentales adoptadas por la Historia de la Literatura Española durante todo el siglo XIX, y hasta bien entrado el siglo XX: la búsqueda y la preferencia de lo popular frente a lo culto (de ahí la recuperación extensiva de romances y de lírica tradicional, no sólo en España sino en toda Europa, y el rechazo de todo culteranismo) o el descrédito de lo foráneo en la literatura nacional (de donde nacen las sucesivas polémicas sobre la poesía italianizante del siglo XVI, o sobre la novela realista)¹¹; y todo ello, y aquí radica lo fundamental, en virtud de una determinada concepción de la nación española que, se pensaba, debía aparecer convenientemente representada por la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1996): *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta, Madrid, CSIC.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BERLIN, Isaiah (2000): *Vico y Herder*, Madrid, Cátedra.
- BÖHL DE FABER, Nicolás (1814): "Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del Alemán", *Mercurio Gaditano*, Cádiz, nº 121.
- CARNERO, Guillermo (1978): *Los orígenes del romanticismo reaccionario español. El matrimonio Bohl de Faber*, Valencia, Universidad de Valencia.
- CEBRIÁN, José (1996): "Historia literaria" en Aguilar Piñal, *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta, Madrid, CSIC, pp. 513-592.
- GELLNER, Ernst (1988): *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza.
- GONZÁLEZ ANTÓN, Luis (1997): *España y las Españas*, Madrid, Alianza.
- HERDER, Johann Gottfried (2002): *Antropología e Historia*, ed. de Virginia López-Domínguez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- , (1959): *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Buenos Aires, Losada.
- HOBBSAWM, Eric (1991): *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica.
- LLORENS, Vicente (1979): "La polémica calderoniana" en *El romanticismo español*, Madrid, Castalia.

¹¹ Véase Pozuelo Yvancos (2000).

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1880-1881): *Historia de los Heterodoxos españoles*, Madrid, Editorial Católica, 1978.
- MORA, José Joaquín (1814): "Crítica a las Reflexiones de Schlegel sobre el teatro insertas en nuestro número 121", *Mercurio Gaditano*, Cádiz, nº 127.
- PEERS, E. Allison (1967): *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols., Madrid, Gredos.
- PITOLLET, Camille (1909): *La Querelle calderonienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora, reconstituée d'après les documents originaux*, París, Alcan.
- POZUELO YVANCOS, José María (2000): "Popular / culto, genuino / foráneo: canon teatral nacional español" en Jesús E. Maestro (ed.) *Tragedia, Comedia y Canon, III Congreso Internacional de Teoría del Teatro, Vigo, 16-17 de marzo de 2000*, Vigo, Universidade de Vigo.
- RUIZ DE LARREA, Francisca (1813): "El General Elio, o lo que son los Españoles", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1931, pp. 316-335.
- , (1810): "Carta del 6 de diciembre de 1810", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1932, pp. 1-45.
- SMITH, Anthony (1993): *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford-Cambridge, Blackwell.

LEVES TEXTURAS DE LA MEMORIA. SOBRE UNA CIERTA TENDENCIA EN LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO TRAUMÁTICO¹

Jaume Peris Blanes
Universitat de València

Esta reflexión se enmarca en un proyecto más amplio que tiene como objetivo pensar la forma en que las sociedades contemporáneas se relacionan con su pasado reciente, especialmente en el caso de las sociedades postdictatoriales y aquellas cuyo pasado reciente puede pensarse bajo el signo de lo traumático.

En este caso me gustaría reflexionar sobre el modo en que algunos proyectos de memoria de ese pasado traumático producen una determinada utilización de imágenes y elementos del pasado para construir discursivamente sus propuestas y sobre qué efectos producen esos usos específicos en la comprensión social del acontecimiento o del proceso histórico.

Teniendo en cuenta que la operatoria básica de gran parte de las poéticas contemporáneas y en general de la cultura contemporánea es el reciclaje de formas y discursos, me interesa pensar el modo en el que la reutilización de formas, tradiciones y elementos culturales del pasado produce significaciones sobre él en su recuperación actual. Si la tendencia dominante en ese proceso de reciclaje cultural consiste en insertar elementos extraídos de sus contextos de significación original en tramas de sentido nuevas, habrá que interrogar el modo en que ese desplazamiento se realiza cuando se cruza con legítimos proyectos de memoria histórica, y los efectos que ello genera sobre la representación y la comprensión de aquello que se quiere recordar.

Analizaré, para ello, un texto audiovisual que condensa, si no me equivoco, algunas de las líneas de sentido básico a partir de las cuales nuestras sociedades neoliberales se enfrentan pública y privadamente al pasado traumático. Trataré para ello de describir la lógica cultural en la que se inscribe la película *Goodbye Lenin* (Wolfgang Petersen, 1999) y de pensar sus estrategias formales a partir de las que establece una relación de sentido histórico con la antigua RDA. Incluiré a continuación el análisis de algunos elementos del film

¹ En su formato original esta reflexión sobre el film *Goodbye Lenin* iba acompañada de un análisis del documental argentino *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Sobre esos dos textos enormemente heterogéneos entre sí versó la conferencia del congreso de Aleph en Santiago. Por razones de espacio he decidido centrarme en esta versión escrita en la película alemana y dejar el análisis del film de Carri abierto para futuras discusiones.

en una lógica discursiva más amplia y en la gestación de un modelo estandarizado estéticamente a partir del cual gran parte de las textualidades actuales abordan el tema de 'la memoria'. Cerraré mi reflexión con un breve apunte sobre la polémica desatada en torno a la emisión televisiva del documental español *Las fosas del olvido* (Alfonso Domingo e Iztiar Bernaola) a principios del 2004, en torno al tratamiento del rescate de cuerpos desaparecidos durante la Guerra Civil española.

1. El fenomenal éxito que supuso el estreno de *Goodbye Lenin*² en toda Europa y especialmente en Alemania debe ponerse en con la redefinición que en ese momento se estaba gestando en las formas en que las sociedades europeas se relacionan con el pasado reciente, y por tanto, en los modos en que su memoria aloja los acontecimientos históricos.

En ese sentido, hay que inscribir la aparición de un texto como *Goodbye Lenin* en un proceso cultural mucho más amplio que tuvo lugar a finales de los años noventa y a principios de esta década que consistió, en el fondo, en una reevaluación de la desaparecida RDA que trataba de suturar las traumas y las heridas abiertas por el proceso de unificación sin excluir a aquellos que habían vivido en territorio socialista hasta la caída del muro.

Quizás por ello la mirada ante las estéticas, los códigos, las insignias y los discursos identificados con el proyecto de la Alemania Socialista estuvo marcada, ante todo, por una fuerte impronta nostálgica en la que, desde dos modos diferentes de la distancia irónica, pudieran reconocerse tanto quienes vivieron la caída del muro desde el Oeste como aquellos que lo hicieron desde el Este. Tanto fue así que pronto ese proceso de reevaluación cultural comenzó a ser denominado *Ostalgie*, en un juego de palabras entre *Ost* —Este en alemán— y *Nostalgie*.

En lo esencial, ese proceso supuso la inclusión de las imágenes sociales de la RDA en la lógica del espectáculo y el consumo. Por ejemplo, a través del televisivo "Show de la RDA" conducido por una patinadora ex campeona olímpica con Alemania Oriental, en el que las imágenes de la antigua televisión socialista fueron objeto de un reciclaje a la vez irónico y nostálgico. Por ejemplo en la producción masiva de objetos de consumo (como los famosos pepinillos *spreenwald* sobre los que el film ironiza) que fueron cotidianos en la Alemania del Este y cuya desaparición los había convertido en motivo de culto. Por ejemplo en la aparición de una moda 'retro' ligada a la estética de los 60 y 70 que desligaba el reciclaje de las vestimentas y los objetos deliberadamente anacrónicos de cualquier reflexión sobre el mundo social en que habían nacido.

Por supuesto que ese proceso se vio acompañado de la emergencia de nuevas narrativas en las que esa mirada hacia el pasado cristalizaba en narraciones en que, desde el rechazo a las representaciones de la RDA focalizadas en la crítica al totalitarismo, planteaban una reevaluación de la

² Debo agradecer a Gesine Brede y a Nina Gausmann que llaman mi atención sobre este proceso cultural y me ayudaran a comprender algunas de sus particularidades.

experiencia cotidiana de los sujetos vivieron en ella, centrándose especialmente en las experiencias infantiles y adolescentes de aquellos que llegaron a la época adulta durante el vértigo de la unificación³. El film *Goodbye Lenin*⁴ se halla en el centro de este proceso cultural, construyendo un magnífico dispositivo narrativo a través del cual vehiculizar brillantemente el modo estándar de relación con el pasado de las sociedades europeas actuales.

La película nos presenta, de entrada, un importante trabajo sobre el valor de las imágenes para recrear mundos pasados. En primer lugar, se nos presentan imágenes familiares tomadas en tecnología Super8 que muestran el crecimiento de un niño que poco tardaremos en descubrir que es el protagonista de la historia que se nos va a narrar. Ya de entrada, esa tecnología arcaica cifra, por una parte, una importante distancia temporal con el momento de enunciación fílmico, y por otra apunta al modo específico en que las familias producen imágenes de sí mismas. Es decir, *inscribe la presentación de imágenes del pasado en la esfera de lo privado o, más aún, de lo íntimo*.

Junto a la aparición de los créditos se nos hace hincapié en otra tecnología de la imagen, esta vez la fotografía, cuya materialidad —y cuyo anacronismo tecnológico— se ve resaltada por la anchura del grano fotográfico. Se trata de un collage de imágenes emblemáticas de Berlín Este, fácilmente reconocibles por el espectador como tales. Ese montaje de elementos dispares —todos ellos referidos a la Alemania Oriental, pero pertenecientes a diferentes campos de significación— sólo es homogeneizado por la tonalidad. Esta es en todo momento grisácea —lo que se corresponde con la tecnología fotográfica utilizada—, evocativa de un tiempo otro que no volverá.

De hecho, esa tonalidad evocativa es también el elemento que sutura la transición entre las imágenes de Super8 y el montaje fotográfico de los créditos, lo cual se ve reforzado por la continuidad en la música melancólica de Yann Tiersen, que inscribe en un mismo registro emotivo a ambos montajes de imágenes. De hecho, ya antes de que se ponga en marcha la narración se nos ofrece, de ese modo, una de las fundamentales matrices de sentido que van a estructurarla: la *identificación entre el crecimiento y maduración del protagonista con las transformaciones históricas de la ciudad de Berlín* en los tiempos de la caída del muro y la unificación.

³ Es el caso fundamental del libro de Jana Hensel *Los niños de la zona*. La autora plantea explícitamente: "Ya no tengo ganas de defenderme contra el reproche de *Ostalgie*. La RDA ha sido a menudo investigada, puesta en escena y estudiada como un museo a partir de una crítica del sistema. Da la impresión de que todos eran agentes de la STASI [Seguridad del Estado] o todos pegaban volantes. Es preciso contar que existía una vida cotidiana muy real" Citado en Thomas Kraft "El este salvaje", en <http://www.goethe.de/ins/es/bar/pro/autoren/spkug3.htm>.

⁴ La película narra la historia del ocultamiento de la caída del muro de Berlín a la madre del protagonista, que se ve obligado a construir una fantasía de inmutabilidad para ella en un momento de máxima transformación histórica. Saliendo de un coma que le ha hecho perderse la caída del muro y la transformación de Berlín en los primeros noventa, ha de ser preservada de cualquier noticia dolorosa o impactante, lo cual hace que su hijo reproduzca ilusoriamente su mundo privado (reciclando los objetos cotidianos ligados a la RDA y reconstruyendo la estética de sus decoraciones) y, a través de la creación de un noticiero televisivo falso, reproduzca también su mundo público.

Pero tras los créditos, se nos presenta una tercera tecnología de la captación y difusión de imágenes que tendrá, a la postre, un importantísimo papel en el desarrollo de la trama y de la representación de los acontecimientos históricos en el interior de la película: se trata de la *imagen televisiva*, el elemento a través del cual los personajes van a acceder a una cierta versión del proceso histórico que están viviendo. La imagen televisiva, de hecho, presenta uno de los elementos más estereotipados de la Guerra Fría: una estación espacial de la que sólo unos segundos más tarde se nos señalará su importancia histórica.

De hecho, como contraplano de esa imagen televisiva, aparece el rostro de un niño mirando casi hipnotizado la televisión. Esa imagen (de la que la enunciación cinematográfica por fin se hace cargo, señalando su diferencia con las otras tecnologías de la captación que había alojado hasta ahora en su seno) se convierte en el elemento que hará que todas las demás imágenes hasta ahora presentadas comiencen a cobrar sentido.

Adherida formalmente al rostro del niño mirando la televisión emerge una voz *over* —que fácilmente es identificada con la voz del niño cuando ya es mayor— que acota el significado de la emisión televisiva: “En 1978 fuimos noticia mundial. Pusimos el primer alemán en el espacio”. En esa aparición de la voz *over* ligada al rostro del niño y que nos ofrece una primera interpretación de lo que la imagen televisiva nos muestra se concentra un importantísimo doble gesto que atravesará toda la lógica de representación sobre la que se sostiene el film.

En primer lugar, se trata de la voz de un adulto que habla del mundo de su infancia desde una distancia temporal importante —desde finales de los 90 habla de su experiencia infantil de 1978— pero que sin embargo inserta constantemente cuñas que remiten al saber, al lenguaje y al código moral del niño cuando está viviendo esa experiencia. Es decir, la voz se ve autorizada para bascular entre la posición del adulto que cuenta y la del niño que, incapacitado para construir una mirada más allá del universo moral en el que habita, reproduce ingenuamente algunos de los clichés del lenguaje estereotipado de la Alemania comunista. Ese modo de articulación de la voz permite a la enunciación jugar irónicamente con diferentes grados de cercanía y lejanía ante lo representado. Y ello permite, además, verosimilizar una *representación mítica del espacio familiar* y *evitar la asunción de una responsabilidad moral en los juicios políticos* que emite: cualquier ingenuidad en las valoraciones serán atribuidas a la inocencia del niño cuya experiencia las

sostiene⁵.

En segundo lugar, en la relación del sujeto con la imagen televisiva —aquí y durante toda la narración— *lo político aparece reducido a su mera dimensión espectacular*. De hecho, en toda la película la imagen de televisión es el espacio donde tienen lugar las transformaciones históricas, pero éstas son representadas focalizando únicamente en las formas espectaculares de lo político —los desfiles, las condecoraciones, la visita de Gorbachov...—. En esa misma lógica, la caída del muro y el proceso de profundas mutaciones sociales que le siguió se incluyen en la narración a través de un sutil reciclaje de las formas con que se representó en los medios masivos. Abdicando de la posibilidad de reconstruir en la ficción esos cambios, la película le entrega a la imagen televisiva la capacidad de representarlos, como si fuera la única depositaria posible de la verdad de esos acontecimientos.

Y esos importantes procesos de transformación social que las imágenes televisivas muestran —la caída del muro, las elecciones...— aparecen irónicamente vinculadas por la voz que habla a la maduración personal del protagonista: “Mamá se perdió la entrada en el capitalismo y mi revolución hormonal”. A través de un sutil engarce de expresiones de este tipo se va generando una *asimilación entre la historia nacional y el desarrollo biológico de un cuerpo*. Así, las transformaciones históricas se entienden como un proceso de maduración social que, como el estallido hormonal de un adolescente, es necesario que más tarde o más temprano tenga lugar. Se trata, pues, de una *forma de naturalización* de un importantísimo episodio de nuestra historia reciente que, de esa forma, se ve totalmente vaciado de politicidad.

En ese sentido, se pueden localizar dos estrategias básicas en el film para representar el cambio social. En primer lugar, y de acuerdo a esa asimilación de la historia nacional con el desarrollo biológico de un cuerpo, a través del crecimiento físico y moral del protagonista y de su aprendizaje afectivo. En segundo lugar, por la sustitución de los objetos de consumo. De hecho, gran parte de la comicidad del film se construye a partir de los problemas que crea el hecho de no disponer de los mismos productos de antaño y de la necesidad del protagonista de producir simulacros de ellos para no quebrar la ilusión de inmutabilidad social que ha creado para su madre.

⁵ Se trata de una estructura enunciativa extraordinariamente similar a la que sostiene *Cuéntame cómo pasó*, la serie de Televisión Española que se ha impuesto el papel de sacar del olvido los años sesenta y setenta españoles, a través de una mirada a la vez esteticista y nostálgica que inscribe los últimos años del franquismo en una representación entre irónica y evocativa. Si bien comparada con la brillantez formal de *Good bye Lenin*, *Cuéntame* resulte de una indudable tosquedad, lo cierto es que sorprende la similitud estructural en el modo de organizar la narración. Que las sociedades europeas se relacionen con el recuerdo de la Alemania Socialista del mismo modo que con el de la España de Franco y el hecho de que puedan generar ficciones a partir de la misma matriz enunciativa es algo a la vez sorprendente y siniestro, pero nos habla, creo, del modo en que en la cultura global se está gestando un *estándar de la memoria* (la idea es de Vicente Sánchez-Biosca: 2003) a partir del cual las sociedades capitalistas construirían relaciones de sentido con sus pasados recientes.

Un gran tramo de la película trabaja de forma ciertamente brillante con las contradicciones generadas en torno a los objetos. De hecho, en el universo de la película pareciera que *las relaciones sociales se cifran en los objetos de consumo*, y por ello su brusca sustitución sirve para metonimizar una profunda transformación social. Sobra decir que ese elaborado trabajo narrativo en torno a los objetos de consumo —los pepinillos *spreenwald*, los coches *Trabant*, la vestimenta socialista— guarda una estrecha relación con el proceso cultural anteriormente señalado en el que la rehabilitación de una cierta estética retro los ha convertido en una importante brecha comercial.

2. Si bien ése es el estatuto de lo político y de las relaciones sociales en el interior del universo narrativo de *Good Bye Lenin*, interesa preguntarse sobre la relación entre ese vaciamiento de la politicidad y de la historicidad de los conflictos y el modo en que el film propone específicamente su relación, en tanto que sujeto histórico actual, con la antigua Alemania del Este.

La frase que cierra la película, como momento altamente significativo para clausurar los sentidos abiertos por la narración, cifra si no me equivoco el gesto fundamental de la película a la hora de mirar al pasado socialista. La voz over del protagonista, ya cumplido el proceso de maduración personal y recién muerta su madre, señala: “El país que dejó mi madre, el país en el que ella creía. Un país que, de esa manera, nunca existió. Un país que, en mi recuerdo, siempre lo identificaré con mi madre”.

Esa frase condensa una de las operatorias básicas de la película: trazar una vinculación de sentido entre la escena mítica de la infancia (verosimilizada por el dispositivo retórico del film, como ya he comentado) y la representación posible de la RDA. Es más, *reducir la capacidad de análisis* de un proceso histórico enormemente importante a *los afectos familiares que su recuerdo convoca*.

De hecho, toda la estética de la película, su tonalidad, su impecable factura, inciden en la representación de los afectos perdidos⁶. Y a fuerza de incidir en lo emocional, hace impertinente cualquier intento de comprensión histórica que a partir del análisis racional vaya más allá del gesto evocativo o de la pura nostalgia. Es ése un gesto largamente extendido a gran parte de las poéticas contemporáneas a través de las cuales se tratan de generar representaciones de los pasados recientes de nuestras sociedades. Y ese desplazamiento de los conflictos públicos a la esfera de los afectos íntimos corre en paralelo a la construcción de una estética que le sea totalmente funcional,

⁶ En ese sentido, es interesante que la crítica haya localizado en ese gesto la importancia de la película para la construcción de una nueva memoria de la RDA: “Con frecuencia se descarta como “ostalgia” (nostalgia del Este) la celebración de una identidad alemana oriental distinta. Pero lo que hace aceptable esta versión, incluso para una audiencia alemana occidental y mundial, es que el director Wolfgang Becker despolitiza el guión. No es una película sobre trayectorias políticas fracasadas, sino sobre la forma como las emociones personales y la vida en familia ayudan a preservar un espacio para la humanidad, lejos del estrecho control del dominio público” Julian Kramer. “Goodbye Lenin: los usos de la nostalgia” en <http://unperiodico.unal.edu.co/ediciones/62/15.htm>.

esto es, un aparato retórico capaz de vehicular la dinámica afectiva que en esa mirada pone en marcha.

Escribe Vicente Sánchez-Biosca a propósito de ciertas textualidades que tratan de representar el tardofranquismo desde una mirada similarmente evocativa:

Mientras los estudiosos nos ofrecen una concepción fría, analítica y cada vez más completa de los entresijos del franquismo, las imágenes masivas que sobre esos mismos años vierten los medios de comunicación y los libros de consumo son *cálidas como una foto de familia* (Sánchez-Biosca, 2003: 47, la cursiva es mía).

Esa *calidez* de la representación es precisamente la clave para inscribir la mirada hacia el pasado traumático en unas imágenes dulces y acariciantes, que extraigan los elementos históricos de sus contextos de significación originaria —y por tanto los vacíen de politicidad— y los conviertan en mera cita nostálgica o, en el mejor de los casos, paródica, o en elementos de una escenografía estetizada y voluntariamente *demodé* en la que las gabardinas de la Stasi, Gorbachov o las elecciones libres tienen el mismo valor escenográfico que el papel de pared o el *trabie* recién estrenado.

Esa textura de la representación, que voluntariamente quita peso sintáctico a aquellos elementos cargados potencialmente de historicidad o violencia, es la base para la creación que eso que el propio Sánchez-Biosca (2003: 48) llama un “estándar de la memoria” que si bien trata de hacerse cargo de ese ‘deber de memoria’ que se ha convertido ya en un importante tópico en los discursos políticos y sociales, lo hace desde una concepción del discurso, de la representación y de la historia que en nada choca con las formas de representación dominantes, sino que, por el contrario, surge de su propio interior.

La crítica cultural chilena Nelly Richard señala algo similar para gran parte de las textualidades posdictatoriales:

El recuerdo de la dictadura que difunde el mercado entra en el juego de signos que se reciclan rápidamente y no hay tiempo más que para mencionar la historia al pasar: en las referencias al pasado no debe haber dureza ni severidad comunicativa, para no alterar el ritmo ligero de variaciones y diversión, característico de la estética de la redemocratización (Richard, 1998).

Esta levedad, esta calidez, esta suavidad de la textura narrativa alejada de cualquier dureza comunicativa es la que permite la aceptación fervorosa de este tipo de textualidades —no solo *Goodbye Lenin*, sino todas aquellas que contribuyen a la consolidación de ese estándar de la memoria— por el mercado de las imágenes audiovisuales, y lo que las hace entrar en absoluta sintonía con otros procesos culturales ampliamente extendidos en toda Europa, como la reevaluación de la estética de los 60 y 70, la moda revival de la música de las décadas pasadas o la reproducción de manuales educativos cuyo valor actual se anuda a esta nostalgia programada que desde diferentes espacios sociales se nos comienza a imponer.

3. En enero del 2004 la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica realizó en internet una intensa campaña de reivindicación de la emisión del documental *Las fosas del olvido* en Televisión Española. Mediante

un mensaje que adquirió una amplia difusión invitaba a ver la emisión del documental para contar con la máxima audiencia posible, con el objetivo de presionar al entonces gobierno del Partido Popular a tener en cuenta sus demandas para una política efectiva de exhumación de las fosas comunes de la Guerra y de elaboración de una memoria de las víctimas de la Guerra Civil.

De entrada, resultaba más que llamativa la apuesta de la asociación. Además de desconocer —o ignorar voluntariamente— el funcionamiento de las mediciones de audiencia, desplazaba la idea de acción política al visionado de un programa televisivo, confiando aparentemente en la efectividad que tal acto podía tener en el espacio político del momento. Es decir, articulaba su propuesta política desde la identificación radical entre la esfera pública y el espacio de los medios masivos de información, sin desmarcarse un ápice de la concepción dominante de lo político en nuestras sociedades neoliberales. Y desde esa concepción, sustituía un acto de responsabilidad cívica por un clic en el mando a distancia. La concepción de lo político en esa propuesta resultaba por tanto cuanto menos confusa, y en nada desligada de aquella que sostiene el juego espectacularizado de la política parlamentaria contra la que explícitamente se dirigía. Lo único que, aparentemente, podía en ese caso convocar nuestra adhesión era, por supuesto, la demanda de una mayor atención institucional al problema de las víctimas de la violencia de la guerra.

Sin embargo, no tardó en estallar la polémica, especialmente a través de un contra-mensaje firmado por Jose María Pedreño —Presidente del Foro de la Memoria, vinculado al Partido Comunista—, también publicado y hecho circular a partir de una página de internet. En él se explicitaban las diferencias ideológicas entre estas dos asociaciones que piensan de forma divergente su trabajo por la memoria histórica y la exhumación de los cuerpos de las víctimas de la Guerra Civil y el franquismo.

Las diferencias señaladas por Pedreño, además de a algunas cuestiones metodológicas de enorme transcendencia histórica —la judicialización o no de las exhumaciones, por ejemplo-, apuntan a la comprensión del estatuto mismo de aquellos procesos de los que se quiere generar una determinada memoria. Si el FM desea politizar al máximo las muertes e inscribirlas dentro de la categoría de *crimen político*, la ARMH las trata como víctimas de una violencia de la que no se analizan las causas, igualando de ese modo a los muertos de ambas partes de la confrontación. Si el FM piensa las víctimas como sujetos portadores de proyectos de cambio social y por ello plantea la necesidad de reconstruir su pensamiento y la lógica de los proyectos en los que se vieran envueltos, la ARMH indiferenciaría su participación política y de ese modo los proyectos históricos que se vieron cercenados.

Pero sobre todo se señala que toda la actuación de la ARMH contribuye a inscribir el problema de las fosas en una problemática familiar. Es decir, que la ARMH estaría reduciendo ese problema al deseo de las familias de recuperar los restos de sus familiares, y por tanto en recuperar las trazas genealógicas que el olvido de sus cadáveres habría borrado. Y que esa *reducción de la problemática del crimen político a la esfera de los afectos íntimos* supondría una

despolitización radical de una serie de asesinatos que son, en sí, de una politicidad extrema.

Si bien se trata de un problema amplísimo que merecería un análisis mucho más detenido, me parece que esa polémica revela, en su núcleo fundamental, gran parte de las contradicciones que animan el modo en que las sociedades europeas se relacionan con sus pasados violentos, y la forma en que se generan representaciones de él. Y en ese sentido, ello creo que aporta un dato interesante para el análisis de la proliferación de narraciones que apuntan a cifrar la experiencia que de esos procesos históricos podemos hacer en la actualidad y de la consolidación de ese *estándar de la memoria* que parece ser el único modo legitimado de acercarse a ellos: a saber, que las *representaciones que ponen en marcha entran de lleno en la lucha de interpretaciones, lecturas y versiones que ciertos movimientos sociales están llevando a cabo*. Y en esa batalla de representaciones, la única opción a la que el mercado y su lógica de la espectacularización de la historia dotan de visibilidad y legitimidad es aquella que evoca el tiempo pasado, mediante texturas leves y de una contundente calidez, como aquel de los afectos perdidos o, más aún, como el de la intimidad familiar arrasada por el paso inexorable de la historia.

Como señala Vicente Sánchez-Biosca, el peligro real reside en que esta nueva escenografía de la memoria se fundamenta en la provocación de una emoción, nostálgica y acrítica, ante la que no hay defensa posible. No se trata de que estos textos —inscritos, como se ve, en un proceso cultural más amplio— persigan una identificación política con los regímenes políticos que representan, ni mucho menos que argumenten su defensa. Se trata, por el contrario, de que “tornan impertinente su comprensión y su análisis racional a fuerza de incidir en lo afectivo” (2003: 47). Y eso, creo, no es de menor importancia a la hora de valorar y analizar las operaciones culturales a través de las cuales se consolida la forma en que nuestras sociedades se enfrentan a sus pasados recientes.

BIBLIOGRAFÍA

- KRAFT, Thomas (2005): “El este salvaje” <<http://www.goethe.de/ins/es/bar/pro/autoren/spkug3.htm>> [Consulta: 5-3-2005].
- KRAMER, Julian (2005): “Goodbye Lenin: los usos de la nostalgia” en <<http://unperiodico.unal.edu.co/ediciones/62/15.htm>> [Consulta: 5-3-2005].
- PEDREÑO, José María (2004): “Se busca ocultar asesinatos político y presentarlos como meros actos familiares” *Rebelión*.
- RICHARD, Nelly (1998): *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2003): “La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo”. *Pasajes*, 11, pp. 43-50.

EL QUIJOTE CONTRA EL CÓDIGO DA VINCI. APUNTES SOBRE EL DETERIORO DEL CONCEPTO DE FICCIÓN EN LA SOCIEDAD ACTUAL

José Manuel Ruiz Martínez
Universidad de Granada

Que Don Quijote creía que aquello que las novelas de caballerías relataban eran verdades históricas que habían sucedido realmente resulta una obviedad conocida por todos. El hecho nos lo apunta el propio narrador desde el primer capítulo, cuando nos presenta las consideraciones de Alonso Quijano en torno a los distintos caballeros y vemos cómo éste compara con toda naturalidad la figura del Cid con la de otros personajes de ficción como “el de la Ardiente Espada” (Cervantes, 2004: 30¹). Lo mismo hará de nuevo mucho después el hidalgo, ya autoproclamado caballero, en su conversación con el canónigo, hasta el punto que llevará a éste a admirarse “de oír la mezcla que don Quijote hacía de verdades y mentiras” (p. 507).

Sin embargo, esta conducta no es privativa de la locura de Don Quijote: también otros personajes de la novela, sin necesidad de estar locos, por pura simpleza o incultura, juzgan las narraciones caballerescas como sucesos verídicos; así el ventero Palomeque, cuando el cura le advierte de la falsedad de los caballeros y sus hazañas, defiende su veracidad con un argumento de orden paratextual²: si tienen licencia del *Consejo*, es que son verdad (p. 325). A esto se suma probablemente el hecho, también paratextual, de que la denominación “novela” aún no existía, ni tampoco las equivalentes al *roman* francés o al *romanzo* italiano, por lo que al frente de los títulos caballerescos, igual que de las narraciones de hechos verídicos, figuraba la palabra “historia”, o “crónica” (Riquer, 1994: 45; Pozuelo, 1993: 22); tampoco las cubiertas de una crónica verdadera y de un relato caballeresco diferían mucho en su composición, como explica Francisco Rico en una nota al pie del pasaje citado del ventero (Cervantes, 2004: 325). A esto debe sumarse, como es natural, la cuestión de fondo de un contexto histórico y social previo a los modelos de verificación científica, que incluía la cotidianidad de lo religioso y lo mítico, o las continuas

¹ Para las citas de *El Quijote* seguiremos siempre la edición consignada en la bibliografía.

² Usamos *paratextual* según la noción de *paratexto* de Genette (1989: 11-12), que incluye: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso”.

noticias difícilmente cotejables del Nuevo Mundo recién descubierto, que también se difunden mediante “crónicas” (Pozuelo, 1993: 22), y en el que por tanto la frontera entre realidad y ficción resultaba “realmente permeable” (Pozuelo, 1993: 22), en particular si la palabra escrita andaba de por medio, como señala Rico en la nota citada más arriba:

En las culturas con una alfabetización insuficiente, la escritura conllevaba o todavía conlleva un plus de veracidad: el mero hecho de constar por escrito parecía garantizar la realidad de una noticia o de un relato. [...] En el siglo xvii, la categoría moderna de la ‘ficción’, un tipo de lenguaje que no es ‘verdad’ ni ‘mentira’, sino que tiene un estatuto propio, no estaba aún sólidamente establecida (Pozuelo, 1993: 22).

Con todo, aun sin contar de un modo firme con el concepto de ficción y leyendo por tanto en términos de “verdad o mentira” (Rico, 2000: 170), la gente de cierta cultura no tenía problemas a la hora de enfrentarse con las fantasías caballerescas y calificarlas como tales; “las pretensiones de autenticidad de un libro de caballerías se acogían a una convención trivial, y sólo los más ingenuos o los más apasionados las tomaban al pie de la letra” (Rico, 2000: 164): así lo atestiguan la mayor parte de los personajes medianamente instruidos de *El Quijote*, incluidos el barbero o el cura, con su educación en una universidad menor (véase Cervantes, 2004: 29, nota 31), que en ningún momento dudan de la falsedad histórica de los contenidos de dichas obras. Es, de hecho, en este tiempo a caballo entre el siglo xvi y el xvii —el del *Quijote*, el de *El Lazarillo*— cuando precisamente comienza a fraguarse el proyecto de elaborar una “realidad fingida” basada en la noción aristotélica de *verosimilitud* (Rico, 2000: 39), que luego se irá sofisticando hasta desembocar en nuestro concepto actual de ficción con toda la complejidad, riqueza —y controversia— teórica que suscita (véase Pozuelo, 1993: 11-14; Garrido, 1997: 11-40). Por eso, resulta preocupante la impresión de desconocimiento de la idea de ficción que presenta buena parte de la población actual —que se supone además dotada de una cultura y competencias textuales medias—, que parece estar volviendo a la antigua categoría simplificadora de lo verdadero y lo falso a la hora de enfrentarse con determinados productos de ficción. Dejando a un lado los aspectos morales de la cuestión, que darían para todo un ensayo³, me gustaría centrarme en el problema que está suscitando un determinado tipo de novela de base histórica —o pseudohistórica, más bien— que tiende a presentarse como verdad. La cuestión la ha resumido Javier Marías en un artículo reciente:

me encuentro con cada vez más personas, sobre todo jóvenes, que afirman leerlas [este tipo de novelas] [...] y que creen a pies juntillas los disparates que la mayoría de esas obras de ficción les cuentan, o les cuegan. Es decir, están convencidos de que cualquier fabulación o fantasía son poco menos que documentos históricos, y se las creen con la misma fe que si fueran crónicas de historiadores. O bien ignoran lo

³ Baste como ejemplo la denuncia o supresión de determinados anuncios publicitarios en los que personas o animales, siempre en un contexto de claro humorismo, sufren daños —que por lo general no se ven explícitamente—, sin que nadie haya parecido plantearse siquiera la naturaleza fingida (*ficticia*) de dichos daños. Resulta desalentador comprobar que ya Aristóteles, en su *Poética*, hace unos dos mil quinientos años, se daba cuenta del matiz merced a su idea de *mimesis*: “Cosas que vemos con desagrado en el original nos causan placer cuando las contemplamos en imágenes lo más fieles posible, como ocurre, por ejemplo, con la representación de los animales más repugnantes o con animales muertos” (Aristóteles, 1994: 24).

que son las ficciones, y las toman por verdades expuestas de forma amena (2005: 102).

El propósito de la presente comunicación será constatar la existencia de este nuevo género novelesco, de indudable éxito editorial, cuyas características lo hacen asemejarse de un modo muy sugestivo a las antiguas novelas de caballerías: no sólo en muchas de sus características formales y editoriales, que se expondrán aquí, sino también en el hecho fundamental ya mencionado de estar provocando una auténtica confusión entre el ensayo de carácter histórico más o menos divulgativo y la mera ficción. Y si las novelas de caballerías tuvieron su parodia magistral en *El Quijote*, que es a su vez un compendio de éstas —y en cierta medida su homenaje—, y la mejor de todas ellas, postularemos también la existencia de dicha parodia, compendio y homenaje en este caso: se trata de la novela *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco, la que —como sucede en el propio caso de *El Quijote* en relación con las propias novelas de caballerías, en donde se está dirimiendo el problema mismo de la ficción (Pozuelo, 1993: 25-31)—, también nos permitirá una reflexión ulterior que acaso nos aclare un tanto la confusión entre historia y ficción que provocan dichas narraciones y el porqué de su éxito.

La novela inaugural de este género es sin duda *El código da Vinci* del autor estadounidense Dan Brown, que por sus implicaciones editoriales se ha convertido en un auténtico fenómeno literario, amén de en un *best-seller*. Aunque ya existían novelas de características similares⁴, lo cierto es que el éxito de la obra ha disparado la publicación de muchas otras que, en mayor o menor medida, la imitan, contribuyendo de ese modo a perfilar y dar autonomía una suerte de nuevo “género”, o *subgénero*, que acaso antes sólo apuntaba, mediante una serie de características que lo hacen reconocible. Sin pretender la exhaustividad archivística, simplemente visitando la sección de novedades de unas cuantas librerías, encontramos toda una caterva de obras de autores nacionales y extranjeros con título, argumento y estructura parecidos⁵; esto, por no mencionar la inaudita cantidad de literatura secundaria surgida a la estela de *El Código* que, de modo descaradamente parasitario, pretende vivir a su calor glosándolo, iluminándolo o refutándolo, así como un fenómeno curioso de camuflaje —por seguir con las metáforas biológicas— que ha llevado a algunas editoriales a seleccionar cuidadosamente el título o la cubierta de algunas obras

⁴ Podrían aducirse, de hecho, bastantes títulos; basten, como ejemplo, *El cuerpo*, de Richard Sapir —llevado al cine en una adaptación tan mediocre como la novela protagonizada por Antonio Banderas (Jonas McCord, 2001)—; *El ocho*, de Katherine Neville, que por cierto ha obtenido un relanzamiento gracias a la nueva moda; y, en el ámbito hispánico, la saga del inefable J. J. Benítez, *Caballo de Troya*.

⁵ Entre otros: *Ángeles y demonios*, del propio Dan Brown; *El último Merovingio*, de Jim Hougan; *La clave oculta*, de James Wilson; *El último Catón y Iacobus* de Matilde Asensi; *El anillo. La historia del último templario*, de Jorge Mollist; *El enigma del cuatro*, de Ian Caldwell y Dustin Thomason; *La ecuación Dante*, de Jane Jensen; *El señor de los Cátaros* de Hanny Aldeas; *Las puertas templarias* y *La cena secreta*, de Javier Sierra; *El último templario*, de Edgard Burman; *La clave del laberinto*, de Howard Hendim; *La hermandad de la Sábana Santa* de Julia Navarro; *El enigma Vivaldi*, de Peter Harris; *La cuarta alianza*, de Gonzalo Giner; *La sombra del templario*, de Nuria Masot...

que poco tienen que ver con estos asuntos para que parezca que sí por ver si de este modo se aprovechan también del río revuelto⁶.

Hablamos, en definitiva, de una serie de novelas que podrían calificarse como una “recua de poca novedad y mucha vuelta circular. Carnaza creativa de modelo(s) bien asimilado(s). Textos [...] al amparo de un «éxito editorial» bien asentado, que motivaría a sus autores más que la gloria creativa” (Infantes, 1989: 118) cuyas características pueden resumirse de la siguiente manera:

Su relación con la mentalidad folclórica y popular que no exige del lector un esfuerzo cultural desproporcionado; su ejemplaridad moral, que establece una lección ética [...]; su particular estructura estilística (poética de la redundancia, voluntad narrativa cerrada, etc.), que identifica acción y emoción [...] Esta narrativa sugiera una estrategia editorial perfectamente definida (Infantes, 1989: 120-121).

Tanto este juicio crítico como las características así expuestas por Víctor Infantes son muy atinadas en relación a estas novelas, si no fuera por el hecho de que este autor se está refiriendo en realidad al hablar así a las novelas de caballerías que circulaban por España en torno a 1500 —al menos a las más oportunistas y tardías de ellas—, en un artículo sobre la prosa de ficción renacentista (Infantes, 1989) incluso una característica de *las novelas de caballerías* que hemos omitido por mantener el equívoco y que en principio no casaría con nuestro tipo de novela ni con el mundo editorial contemporáneo, la anonimia, también casa si pensamos, más que en la anonimia misma, en las consecuencias que ésta genera para el relato según Infantes, a saber: la libertad de “elaboración creativa, donde cabe la *trasladación*, la interpolación, la *abbreviatio*, la *amplificatio* y la actualización hasta codificar un relato al gusto y moda de cada situación cultural” (Infantes, 1989: 121) fenómenos que sí aparecen en las novelas que venimos tratando.

Por lo que respecta a la caracterización del género o subgénero de estas obras, al que aludíamos más arriba, podemos afirmar que, en efecto, han terminado constituyendo uno propio, permeable y ambiguo en sus fronteras —como todas las taxonomías similares—, pero reconocible al fin y al cabo, elaborado mediante la refundición en un solo producto de los tres subgéneros

⁶ Entre la literatura secundaria, he recogido: *Descodificando a Da Vinci*, de Anny Weborn; *Las claves de El Código Da Vinci*; *La estirpe de Jesús y otros misterios*, de Lorenzo Fernández Bueno y Mariano Fernández Urresti; *Las claves de El Código Da Vinci*, de Enrique de Vicente; *La verdad sobre El Código Da Vinci*, de José Antonio Ullate; *Preguntas y respuestas de El Código Da Vinci*, de Antonio Aradillas; *El Código Da Vinci descodificado*, de Martin Lunn; *Una respuesta definitiva a El Código Da Vinci*, de Ben Witherrington III —con prólogo de César Vidal—; *Diccionario de El Código Da Vinci*, de Simon Cox. Sobre *Ángeles y demonios*, también está *Diccionario de Ángeles y demonios*, del mismo autor; *Toda la verdad sobre Ángeles y demonios*, de Dan Burstein; y, aunque no aluda directamente a esta novela, hablando sobre la secta que articula la trama, *Illuminati. Los secretos de la secta más temida por la Iglesia*, de Paul H. Koch, y *Los Illuminati. La trama y el complot*, de Luis Miguel Martínez Otero. Por lo que respecta a los libros que pretenden hacerse pasar por novelas de éste tipo sin serlo, tenemos principalmente obras dedicadas a Leonardo o la *Monna Lisa*: *El secreto de Monna Lisa*, de Dolores García; *El diario secreto de Da Vinci* y *El último secreto de Da Vinci* de David Zurdo y Ángel Gutiérrez; *El enigma Valliermo*, sobre el robo de la *Monna Lisa* —pero creando el equívoco con la palabra enigma— Esto, amén de numerosas biografías convencionales de Leonardo reeditadas tal cual, pero que se han limitado a añadir en la cubierta o en fajines alusiones a supuestos misterios de la vida del artista.

por antonomasia de la narrativa comercial con mayor favor entre el público: la novela de misterio, la novela de espionaje y la novela histórica. Dichos subgéneros, además, proveen a estas novelas de sus principales *topoi* narrativos o lugares comunes, dictados por la convención genérica, que como en las novelas de caballerías, son los que permiten el reconocimiento por parte del lector y garantizan su éxito, toda vez que éste no busca novedades, sino la satisfacción de unas determinadas expectativas: así, hay un misterio por resolver, por lo general un asesinato⁷; hay una trama que involucra a poderosas organizaciones que defienden sus intereses⁸, con amplio despliegue de tecnología punta⁹ y escenarios cosmopolitas¹⁰; y, por último, un acontecimiento histórico, por lo general exótico y novelesco —valga la redundancia— que constituye la clave explicativa del misterio y permite numerosas digresiones didácticas a lo largo de la novela.

Veamos ahora cómo podemos encontrar las características apuntadas por Infantes para las novelas de caballerías en las nuestras.

Por lo que respecta a la relación con la mentalidad folclórica y la escasa exigencia cultural, encontramos en estas novelas algunas de las estructuras tradicionales de la narración popular, heredera a la vez del relato folclórico (véase Propp, 2001): el héroe, un enigma que resolver, la fechoría, el

⁷ Por ejemplo, en *El Código Da Vinci* —a partir de ahora, *CDV*—, aparece asesinado un conservador del Louvre, en una postura extravagante y con unas marcas misteriosas. En *Ángeles y demonios* (*AYD*), se trata de un científico con un extraño símbolo grabado a fuego en el pecho —de hecho, el comienzo de ambas novelas constituye un genuino caso de autoplagio—. En *El último Merovingio* (*UM*) es un psicólogo, que aparece sometido a un extraño ritual de tortura. En *El último Catón* (*UC*), un súbdito etíope con misteriosas escarificaciones rituales. La otra gran característica que puede apreciarse, obviamente, es la cualidad ritual de todas las muertes, que es la que luego da pie a la intriga de carácter histórico. A modo de *corpus* para ejemplos siempre utilizaremos estas cuatro novelas.

⁸ La existencia de sociedades secretas que se crearon en el pasado y que aún perduran hoy es otra de las características angulares de este tipo de novelas, y el nexo de unión el género de espionaje con el histórico: así “El priorato de Sión” en *CDV*; los “*Illuminati*” en *AYD*; la “sociedad magdalena” (sic) en *UM*; los “*Staufilax*” en *UC*. A estas sociedades secretas, por lo general siempre han pertenecido grandes personajes históricos, lo que reforzaría la ilusión de historicidad: así, en *CDV*, Boticelli, Leonardo, Newton, Victor Hugo, Debussy y Jean Cocteau (p. 403). En *UM*, Ezra Pound o Carl Jung (passim).

⁹ Ejemplos: en *CDV*, “el malo” tiene a su disposición un privilegiado sistema de escucha dotado de nanotecnología (Brown, 2003: 449-451); en *AYD*, el centro de estudios que contrata al protagonista posee un prototipo de avión de alta velocidad (Brown, 2004: 27-31); en *UM*, la sociedad secreta dispone de exclusivos hologramas de identificación (Hougan, 2004: 129-131); en *UC*, el Archivo Secreto del Vaticano exhibe su poderosa maquinaria informática (Asensi, 2004: 88-90).

¹⁰ La acción del *CDV* transcurre en París y Londres; incluye la retirada de un objeto de una cuenta secreta de un banco suizo (pp. 223-241); en *AYD*, el protagonista es trasladado de inmediato desde EE.UU a Ginebra, y luego al Vaticano; *UM* transcurre en Praga, París, Londres y Zurich; también incluye episodio de retirada de efectivos de una cuenta en un paraíso fiscal (pp. 175-179); en *UC* se producen viajes desde Roma a Atenas, Jerusalén y Estambul.

antagonista, el auxiliar mágico, el objeto que los ayuda, el falso héroe, etc.¹¹. En relación con la escasa exigencia cultural, en estas novelas, según se ha mencionado ya, se producen continuos excursos didácticos¹². La moralidad de estas obras resulta estrictamente convencional y responde de forma clara a los dictados de lo políticamente correcto, en especial en lo que se refiere a la imagen que se proyecta de la mujer; la consigna parece ser el poner buen cuidado de no ofender a ningún colectivo que pudiera acarrear una merma de las ventas¹³. La redundancia y la clausura vienen dadas, en este caso, como en las novelas de caballerías, por la naturaleza popular y pragmática de estas ficciones, que busca eliminar ambigüedades que puedan perturbar al lector, un desenlace claro, el premio para los buenos, el castigo para los malos, etc. Y, finalmente, la idea de elaboración creativa, ya que no anonimia, de refundición y manipulación de un relato hasta adecuarlo a unos gustos determinados, se muestra en dos aspectos fundamentales: primero, que la trama de fondo de alguna de estas novelas es literalmente idéntica¹⁴; varían los accidentes, que el autor elabora a su gusto; y, segundo, como ocurría en con las ficciones caballerescas, en algunas de estas obras se alude tácitamente a otras, sugiriendo al lector que la que tiene entre sus manos es algo parecido a una *continuación*; con una salvedad: ahora esta sugerencia no la hace el autor en el texto, sino que es una estrategia comercial del editor, para la cual emplea los *paratextos*, principalmente el título, el resumen de contraportada o las fajas

¹¹ En este sentido, el *CDV* resulta absolutamente paradigmático: Langdon, el protagonista, es el héroe; el antagonista es el misterioso Maestro, y, subsidiariamente, el comisario Fache; el auxiliar mágico es Saunière, que es quien va ayudando con sus pistas a descubrir el misterio (la fechoría es su asesinato); el objeto es el *criptex* que éste les deja en la caja del banco suizo; el falso héroe es Teabing; etc.

¹² Todo el *CDV* está salpicado de excursos de este tipo, generalmente puestos en boca de Langdon; la excusa es el desconocimiento de Sophie, su acompañante; también son muy de destacar los de la narradora-protagonista de *UC*, por ejemplo el que hace sobre el monasterio de Santa Catalina del Sinaí (p. 59). En *UM* un falsificador da una lección de física gratis al protagonista sobre lo que es un holograma (p. 129-130).

¹³ A este respecto, el ejemplo más claro vuelve a ser la novela príncipe, el *CDV*: el protagonista tiene todas las cualidades que un varón debe tener en la era del posfeminismo: viril pero sensible, atento y dialogante. Por otra parte, las protagonistas femeninas son personajes claramente activos que contribuyen en paridad manifiesta con los masculinos en el feliz desenlace de la trama. Resulta muy significativo que, tanto en *CDV* como en *UM*, se producen dos anécdotas paralelas en las que ambos protagonistas se sienten incapaces de manejar una situación típicamente masculina como es la conducción —en el primer caso de un coche (p. 212) en el segundo de un barco (p. 348)— y delegan, con humorística resignación, en la mujer, que se muestra más hábil que ellos. En *UC*, la protagonista es directamente una mujer, una monja que no duda en manifestar su censura radical a la discriminación de sexos que practican todas las religiones (pp. 81-82). Quizá, más que una intención didáctica, por lo demás molesta, no sea ajeno a todo esto el hecho de que, según encuestas, los principales lectores de estas obras son mujeres.

¹⁴ Se trata de una revisión de la historia oficial, que sería tapadera de la real, la cual se nos ha estado escamoteando por las Autoridades, mayormente la Iglesia Católica. Así, el supuesto matrimonio de Jesús y María Magdalena más el hecho de que sus descendientes conforman la estirpe de los Templarios —o los Merovingios—, y las diversas sociedades secretas preservan la revelación, articula tanto *CDV* como *UM*. Pueden cotejarse al respecto Brown (2003: 301-311) y Hougan (2004: 307-313).

publicitarias¹⁵.

Con todo, la cualidad más llamativa de estas novelas es la mencionada desde el principio: la confusión deliberada que plantean —y producen— entre historia y ficción. Dicha confusión, en el caso de los ejemplos por antonomasia, el *CDV* y *AYD*, la induce el propio autor mediante sendas introducciones tituladas “Los hechos” (p. 11 en ambos casos) donde explica “la parte verdadera” de su obra, muy discutible¹⁶, induciendo a muchos lectores a confundir la documentación legítima de un novelista con la genuina investigación, y mezclando así deliberadamente el “lo que realmente sucedió” aristotélico propio de la historia, con el “lo que pudo haber sucedido” (véase Aristóteles, 1994: 34-35) propio de la ficción. En otros casos, son de nuevo los editores mediante las contracubiertas o la fajas¹⁷.

Quizá la mejor manera de abordar esta similitud entre las novelas de caballerías y algunas de las novelas actuales, y el deterioro evidente de la idea de ficción que comportan, sea remitiéndonos a una novela que se publicó mucho antes de este fenómeno (en 1988), y que sin embargo —cosas de nuestro extraño mundo— podría considerarse como la parodia *avant la lettre* de este tipo de obras: su *Quijote* particular; se trata, lo hemos dicho ya, de *El péndulo de Foucault*, de Umberto Eco. En ella, de hecho, se aborda un tema muy similar al del *Quijote*: las fronteras entre la ficción y la realidad y qué sucede cuando alguien se empeña en traspasarlas.

El argumento de la novela es tan complejo y sutil que es imposible realizar un resumen breve que recoja toda su riqueza. Empero, para lo que nos concierne, diremos que nos cuenta la historia de tres editores milaneses, personas de una gran cultura, escépticos y algo desencantados con la vida que, a poco de iniciarse en la editorial una colección acerca de ocultismo, traban contacto con multitud de chiflados que proponen las más disparatadas teorías de corte conspiratorio en torno a los tópicos habituales del género —justo aquellos que, por otra parte, aparecen en las novelas que hemos estado considerando—: sociedades secretas, misteriosas culturas pasadas etc. A partir

¹⁵ Basta con leer los títulos de las obras (véase la nota 5): son virtualmente idénticos, sugiriendo al lector la conexión con libros que ya le han gustado. Cabe destacar los que incluyen la palabra “último” seguido de una orden o secta antigua (algunos sibilínicamente cambiados por los traductores españoles: el título original de *UM* es *Thy Kingdom come*), y los que emplean “enigma, clave, etc.” más un nombre de artista en clara alusión al *CDV*. Especialmente sonrojantes resultan *La ecuación Dante* y *El enigma Vivaldi*. Por lo que respecta a las fajas publicitarias, la de *UM* dice: “Una nueva revelación sobre el secreto mejor guardado de la Iglesia Católica”. Nueva evidentemente alude a otras previas con las que crea una continuidad. Pero la palma se la lleva de nuevo, *La ecuación Dante*: “El libro que recomiendan leer en EE.UU tras *El código Da Vinci*.” Sobran comentarios.

¹⁶ Por ejemplo, sus descripciones de cuadros de Leonardo (pp. 174 y 302-302), además de imprecisas mezclan deliberadamente la descripción objetiva con la interpretación subjetiva del autor acerca de lo que se ve, que sin embargo se presenta como evidente sin serlo.

¹⁷ En *UC*, donde la autora en ningún momento pretende la veracidad de los hechos de su novela, aparece sin embargo en la contracubierta: “Asensi [...] nos invita [...] a un apasionante viaje por la Historia y los secretos mejor guardados del cristianismo”. En *UM*, donde tampoco se pretende estar siguiendo criterios históricos, de nuevo la faja habla de “revelaciones” (véase la nota 15).

de la idea de uno de estos autores, los editores, por pura diversión, inventan la existencia de una de estas teorías —la pervivencia de los Templarios como una sociedad secreta que se transmite un plan a lo largo del tiempo para dominar el mundo y que sirve para releer la Historia Universal en función de dicho plan—; lo perfilan hasta que *casí* empiezan a persuadirse, a pesar de ser invención suya, de que la Historia verdadera sucedió así, y, de repente, de modo alarmante, la realidad empieza a ser invadida por esa ficción, y sufren el acoso de personas interesadas en el secreto.

No se trata tan sólo de que la novela contenga una clara parodia acerca de los que escriben y leen este tipo de historias¹⁸. Es que el plan que ellos imaginan incluye la línea argumental principal de el *CDV* —la novela de Eco es más de una década anterior—: que Jesús se casó con María Magdalena y fundó la estirpe de los Templarios (p. 339). No se trata de una casualidad: es una historia muy antigua que viene circulando; ellos son conscientes:

—Vale —dijo Diotallevi—, nadie te tomaría en serio.

—Te equivocas, vendería varios cientos de miles de ejemplares —repliqué sombrío—. esa historia existe, ya está escrita, con diferencias de detalle. Se trata de un libro sobre el misterio del Grial (p. 340)¹⁹.

Sin embargo, el saber que la historia no es original es lo que nos proporciona la clave de este tipo de literatura y, según hemos visto, lo que la conecta con las novelas de caballerías —la idea de una continua reelaboración de unos determinados lugares comunes—. La clave la da, con cínico olfato comercial, el director de la colección esotérica, cuando alguien le objeta que todos esos libros se copian unos a otros:

—¿y qué? —dijo Garamond—. ¿No pretenderán vender a los lectores algo que no conocen? Los libros de Isis Desvelada deben hablar exactamente de lo mismo que hablan los otros. Se confirman entre sí, por tanto están en lo cierto. Desconfíen de la originalidad (p. 251).

Cuando todo se tuerza y sean amenazados para revelar *el* secreto —que no es sino un secreto inventado por ellos mismos— por una supuesta sociedad secreta de pacotilla, Casaubon, el narrador de la historia, encuentra en el diario personal Belbo, otro de los editores, una posible respuesta al porqué se habían vuelto ellos mismos tan dependientes del plan, y por qué tanta gente necesita sospechar de la historia oficial e inventarse conspiraciones secretas:

Ofrecimos el mapa a unas personas que estaban empeñadas en superar alguna oscura frustración. ¿Cuál? Me lo había sugerido el último *file* de Belbo: si realmente existiese el Plan, no habría fracaso. Derrota sí, pero no por culpa nuestra. El que sucumbe ante una conspiración cósmica no tiene por qué avergonzarse. No es un cobarde, es un mártir (p. 561).

¹⁸ “Había descubierto [...] que, desde que fueran condenados a la hoguera [los templarios], una caterva de cazadores de misterios había intentado reencontrarlos por todas partes, y sin presentar jamás una prueba” (Eco, 1990: 52). Es una descripción muy atinada de este tipo de autores.

¹⁹ Ese libro existe realmente; se trata de M. Baigent, R Leigh, H. Lincoln, *The Holy Blood and the Holy Grail*, y se trata de la base pseudohistórica sobre la que se monta el *CDV*, que sería un plagio de este libro de no ser porque lo transforma en novela, creando unos personajes *que explican lo que dice*. Existe versión española: *El enigma sagrado*.

Es decir, las conspiraciones proporcionan *un sentido*. Tal y como hace la literatura: la razón misma de ser de la ficción. Sin embargo, y esta es la moraleja de *El péndulo*, la conspiración, como el tipo de novelas al que nos venimos refiriendo, presenta una diferencia radical con la verdadera literatura: a diferencia de ésta, no es limpia, no cumple las reglas de juego; incita, pretendiendo confundirse con la Historia, a ser creída, no con credulidad lúcida —y lúdica—, sino con la de Don Quijote, y por ende como él, a actuar —como hará la sociedad secreta, que secuestrará a Belbo—. Como comprende la mujer del narrador, el *Plan* no es poético, “Es grotesco. La gente no piensa en volver a quemar Troya porque ha leído a Homero” (p. 491). El plan, afirma, se parece a una loción que promete curar la calvicie (p. 491). Consuela a la gente ofreciéndole falsedad, no ficción. Y esto, concluye la protagonista, acaba resultando peligroso en un mundo en crisis que ha perdido sus tradicionales asideros y que necesita respuestas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1994): *Poética*, Barcelona, Bosch.
- ASENSI, Matilde (2004): *El último catón*, Barcelona, Plaza y Janés.
- BAIGENT, Michael, Richard LEIGH y Henry LINCOLN (1982): *The Holy Blood and the Holy Grail*, London, Cape.
- , (1985): *El enigma sagrado*, Barcelona, Martínez Roca.
- BROWN, Dan (2003): *El código Da Vinci*, Barcelona, Umbriel.
- , (2004): *Ángeles y demonios*, Barcelona, Umbriel.
- CERVANTES, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Barcelona, Alfaguara.
- ECO, Umberto (1990): *El péndulo de Foucault*. Barcelona, Círculo de lectores.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1997): “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, en *Teorías de la ficción literaria*, ed. A. Garrido, Madrid, Arco / Libros, pp. 11-40.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- HOUGAN, Jim (2004): *El último Merovingio*. Barcelona, Planeta DeAgostini.
- INFANTES, Víctor (1989): “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, en *Journal of Hispanic Philology*, XIII, pp. 115-124.
- MARÍAS, Javier (2005): “Regreso al primitivismo”, *El País Semanal*, 30-31, p. 102.
- POZUELO Yvancos, José María (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- PROPP, Vladimir (2001): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- RICO, Francisco (2000): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- RIQUER, Martín de (1994): “Introducción”, en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de M. de Riquer, vol. I, Barcelona, RBA, pp. 7-66.

X. literatura y Cine

DE MANUEL RIVAS A RAFAEL AZCONA: ANTONIO MACHADO EN *LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS* (JOSÉ LUIS CUERDA, 1998)

Luisa Castro Delgado
Universidade de Santiago de Compostela

Antonio Machado (Sevilla, 1875 - Collioure, 1939) ha sido uno de los escritores españoles de mayor influencia en la posteridad a causa de un cúmulo de factores no exclusivamente literarios. Ya en vida, los poetas del 27 volvieron a él sus ojos una vez superada su etapa más vanguardista y, poco después de su fallecimiento, los poetas españoles de posguerra, en la Península o en el exilio, lo consideraron su maestro¹. Paralelamente a su valoración como creador se inició entonces, en palabras de Sánchez Trigueros (1991: 191), un proceso de “mitificación” del personaje histórico, “del Machado hombre”, que refleja en su obra tanto su dimensión pública como sus facetas privadas, aunque bajo el disfraz del heterónimo en numerosas ocasiones². Como recordaba Pozuelo Yvancos en el cincuentenario de su muerte (1989: 7):

Siempre ha habido en los lectores de poesía un afán de correspondencia entre vida y obra que muy pocas veces se da, pero que en Antonio Machado deviene emblemática. En la triunfante posmodernidad, cuando los lazos de tal correspondencia se desdibujan porque adquiere mayores dimensiones el hilo del fingimiento y la máscara, nos resistimos a renunciar del todo a esa lección de autenticidad vital que su figura enseña.

Estas páginas no pretenden esbozar una panorámica de la influencia del personaje y su obra en la cultura española hasta las últimas décadas; tan sólo aspiran a analizar la huella del poeta y ensayista sevillano primero en uno de los relatos más celebrados de los últimos años, “A lingua das bolboretas” de Manuel Rivas³ (*¿Qué me quieres, amor?*, 1996: 19-34), y después en su adaptación cinematográfica, *La lengua de las mariposas*, en la que Rafael Azcona y José

¹ Confróntese Díaz Martínez (1993). Para una visión panorámica de la influencia de Machado en la poesía española, véanse Jiménez (1983) y Jiménez y Morales (2002).

² Sobre los heterónimos o “apócrifos” machadianos, véase Ynduráin (1990), entre otros. La dificultad de “señalar los límites entre lo puramente biográfico y lo literario” con respecto a Machado ya fue destacada por Pradal-Rodríguez (1949: 8).

³ Junto con los otros relatos del libro, ganó, entre otros, el Premio Torrente Ballester (1995) y, posteriormente, el Premio Nacional de Literatura (1997), al tiempo que obtenía asimismo un gran éxito de público. Como muestra, las ediciones en la lengua original y la traducción al castellano utilizadas para este trabajo han sido, respectivamente, la quinta (noviembre de 1996) y la tercera (septiembre del mismo año).

Luis Cuerda han refundido el relato citado con otros dos del mismo volumen: “Un saxo na néboa” (Rivas, 1996: 35-52) y “Carmiña” (Rivas, 1996: 87-93)⁴.

Según un paratexto anónimo en la cubierta posterior de la edición utilizada por Azcona y Cuerda⁵, “«La lengua de las mariposas» [...] trata de la amistad fraternal entre un escolar y un maestro anarquista, que nace de la mutua curiosidad por la vida de los animales y es destrozada por la brutalidad de 1936”. Ante esta síntesis de la trama, debe matizarse que no es el anarquismo de don Gregorio, sino su republicanismo el rasgo que se infiere claramente del desarrollo y el desenlace del relato, y que, antes que una determinada militancia política, la figura del docente amante de la naturaleza y de las relaciones cercanas entre maestro y discípulo trae a la memoria los postulados de la Institución Libre de Enseñanza, tan próximos a la familia de Machado y al mismo escritor⁶.

En cualquier caso, más allá de estas vagas resonancias cuya percepción depende —justo es reconocerlo— de la voluntad y el conocimiento de un lector predispuesto, la evocación del poeta se hace explícita al mencionarlo Rivas (1996: 25-26) como autor del poema “Recuerdo infantil”, inserto mediante la *mise en abîme*⁷:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.
Es la clase. En un cartel
se representa a Caín
fugitivo y muerto Abel,
junto a una mancha carmín.

Leído retrospectivamente, el poema constituye la clave hermenéutica del relato por su doble función anticipatoria y especular. Además del reflejo del aula,

⁴ Esta película está basada en “La lengua de las mariposas”, “Carmiña”, y “Un saxo en la niebla” del libro *¿Qué me quieres, amor?* de Rivas (1996). Ficha de la película: Dirección: José Luis Cuerda / Guión: Rafael Azcona / Fotografía: Javier Salmones / Dirección artística: Josep Rosell / Música: Alejandro Amenábar / Montaje: Nacho Ruiz Capillas / Vestuario: Sonia Grande / Intérpretes principales: Fernando Fernán Gómez (Don Gregorio), Manuel Lozano (Moncho), Uxia Blanco (Rosa), Gonzalo Martín Uriarte (Ramón), Alexis de los Santos (Andrés). Sogetel, Las Producciones del Escorpión, Grupo Voz. España, 1998. 95' (Azcona, 1999: 113).

⁵ Los relatos de *¿Qué me quieres, amor?* fueron tempranamente traducidos al castellano por Dolores Vilavedra (1996), bajo los títulos “La lengua de las mariposas” (21-41), “Un saxo en la niebla” (43-66) y “Carmiña” (105-12). Sobre los aspectos generales de la adaptación del libro de Rivas al cine, no sólo en el largometraje mencionado, sino también en un cortometraje anterior, véase Rodríguez González (2001).

⁶ Sobre la relación personal de Antonio Machado Ruiz con la Institución, de la que había sido alumno, véase Jiménez Landi (1993). Los vínculos de los Machado con el institucionismo comienzan con el abuelo del escritor, Antonio Machado Núñez, y su adhesión al krausismo (confróntese Jiménez García, 1989), e incluyen asimismo un contacto casi familiar con Giner de los Ríos, particularmente a través de María Machado, tía del escritor (confróntese Jiménez Landi, 1973: 417-19). De la amplia bibliografía existente sobre las influencia que Machado recibió del institucionismo pueden citarse, además, los trabajos de Sánchez Barbudo (1983), Jiménez García (1989) y Sotelo Vázquez (1990). Sobre la implantación del krausismo en España, por obra de Sanz del Río, véase López Morillas (1980: 17-30).

⁷ Sobre este recurso metanarrativo véase Dällenbach (1991).

la utilización de este recurso proyecta los valores simbólicos negativos del tiempo estacional y meteorológico descrito y, sobre todo, de la escena bíblica del cartel que implica un nuevo nivel diegético mediante el procedimiento de las cajas chinas: probablemente es otoño en el cuento, puesto que estamos en el inicio del curso escolar, pero pronto llegará el inhóspito invierno, lluvioso, gris y frío, como la tarde del poema; asimismo, y lo que es más importante, el cainismo —término acuñado por los hombres del 98 para aludir al clima moral de la España de su tiempo, pero que puede hacerse extensivo a la crispación prebélica y la Guerra Civil⁸— no tardará en conducir al escarnio y posiblemente al “paseo” o ejecución del viejo don Gregorio.

Para Rodríguez González (2001: 563), este juego intertextual “se rubrica” a continuación con un nuevo guiño machadiano, concretamente a “la clase de Retórica y Poética” de su apócrifo Juan de Mairena, ya que “los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”, acertadamente parafraseados por un alumno como “lo que pasa en la calle” (Machado, 1989: IV, 1909), se corresponden con la expresión “que chove despois de chover” como traducción de la “monotonía de lluvia” del poeta (Rivas, 1996: 26)⁹.

Igualmente, bajo el influjo de la cita de “Recuerdo infantil” y la imitación del *Juan de Mairena* ya mencionada, la memoria retiene la imagen de Machado cuando Pardal se refiere al regalo que su padre, sastre, hizo al maestro, y precisa que “Don Gregorio levou posto aquel traxe durante un ano e leváboo tamén aquel día de xullo de 1936 cando se cruzou comigo na alameda, camino do concello” (Rivas, 1996: 30)¹⁰; tras la aseveración de la madre de Moncho de que está “segura de que pasa necesidades” y el juicio que formula su marido de que “os maestros non gañan o que tiñan que gañar” (Rivas, 1996: 30)¹¹, con este comentario el narrador se hace eco de la proverbial austeridad de un determinado colectivo profesional, pero también evoca el “torpe aliño indumentario” del célebre “Retrato” que inicia *Campos de Castilla*, una de las composiciones más representativas de su autor (Machado, 1989: II, 191-92)¹².

De este modo, puede concluirse que la cita textual de “Recuerdo infantil” y los paralelismos señalados entre el maestro don Gregorio y Antonio Machado —o su heterónimo Juan de Mairena— conforman una presencia machadiana

⁸ Con respecto al mito de Caín en la obra de Unamuno y Machado, véase Albornoz (1965: 208-17) y Serrano (1990).

⁹ “Que llueve sobre mojado” Vilavedra (1996: 30).

¹⁰ “Don Gregorio llevó puesto aquel traje durante un año, y lo llevaba también aquel día de julio de 1936, cuando se cruzo conmigo en la alameda, camino del ayuntamiento” Vilavedra (1996: 36).

¹¹ “Los maestros no ganan lo que tendrían que ganar” Vilavedra (1996: 35).

¹² El tratamiento de la indumentaria machadiana como signo autobiográfico de identidad ha sido esbozado por Alegre (1990).

simbólica que refuerza y enriquece el sentido del texto¹³.

En cuanto a la película de José Luis Cuerda, en ella esta presencia se hace sin duda más patente y enfática a través del personaje del maestro don Gregorio, y es evidente que ni el lucimiento interpretativo del prestigioso actor que lo encarna, ni la necesidad de amplificar los motivos de la trama para cubrir un determinado metraje por razones comerciales imponen este desarrollo concreto de su caracterización. Sin embargo, la intensificación de la huella del escritor en el filme, o en el guión de Rafael Azcona en el que se basa, ha pasado desapercibida para la crítica tanto cinematográfica como literaria, acaso porque ninguno de los artífices de la transducción del texto ha desvelado expresamente esta voluntad¹⁴. Únicamente Azcona, al fin y al cabo coetáneo de la generación del medio siglo a la que antes nos referíamos¹⁵, ha reconocido su admiración por esta figura histórica (1998: 239):

Claro, también tengo mis santones. Dickens, Cervantes, Kafka, Baroja, Machado [...] A mí me ha parecido que una de las personas más respetables que ha producido la especie humana es don Antonio Machado, y me duele cuando alguien hace ese gesto despectivo que se dedica a quien se considera poca cosa. O "antiguo", que es peor.

Con el aliento de estas significativas palabras, a lo largo de las siguientes páginas trataré de mostrar la posible influencia de Machado en la película *La lengua de las mariposas*, contrastada con la narración homónima de la que parte, y para ello recurriré al rastreo de citas intertextuales y a la comparación de las circunstancias y la personalidad del maestro don Gregorio con la biografía, y las ideas y la sensibilidad patentes en la obra poética y ensayística del escritor.

En primer lugar, como ya se ha visto a propósito del relato de Rivas, la condición profesional docente podría emparentar a don Gregorio con el mismo Antonio Machado, que en su obra se proyecta sobre la voz lírica del composiciones autobiográficas como "Meditaciones rurales" y la personalidad de sus heterónimos fundamentales, los maestros apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena, este último ya sutilmente evocado en "A lingua das bolboretas". Si bien

¹³ En este punto, debe recordarse que la mención de Machado y la lectura de "Recuerdo infantil" en la clase de un desaliñado docente republicano tienen un precedente, de funcionalidad análoga y posible influencia en el relato de Rivas, en la película *Las largas vacaciones del 36* (1976), dirigida por Jaime Camino sobre guión co-escrito con Manuel Gutiérrez Aragón, y con Francisco Rabal en el papel del maestro. Agradezco al profesor José Manuel González Herrán esta información, así como haberme facilitado la película mencionada, en la que el recurso a la autoridad del poeta se completa con una nueva cita de *Nuevas Canciones* ("Proverbios y Cantares"), en boca del personaje interpretado por Rabal: "Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios. / Una de las dos Españas ha de helarte el corazón" (Machado, 1989: II, 582).

¹⁴ Sobre el concepto de transducción, aquí utilizado en su vertiente de adaptación de textos, véase Doležel, (1997: 229-43).

¹⁵ Nacido en 1926, Rafael Azcona inició su carrera como humorista en el famoso semanario *La Codorniz* (1941-1978) durante los años cincuenta, y sus primeros guiones para el cine datan de finales de esta década y comienzos de la siguiente; entre estos se encuentran los de *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1959), ambos dirigidos por Marco Ferreri, o los de *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), llevados al cine por Luis García Berlanga. Para más información, véanse Azcona (1999) y Llera Ruiz (2003).

es cierto que todos ellos, al igual que Antonio Machado, trabajan en un nivel educativo superior al de don Gregorio¹⁶, no ocurre lo mismo con el personaje descrito en “Recuerdo infantil” a continuación del fragmento que inserta Rivas:

Con timbre sonoro y hueco
trueno el maestro, un anciano
mal vestido, enjuto y seco,
que lleva un libro en la mano (Machado, 1989: II, 430).

Dado el distanciamiento irónico asumido por la voz del poema y lo que puede saberse de Machado no parece plausible decir que este se proyecta autobiográficamente en la figura de este maestro¹⁷. Sin embargo, cabe intuir cierta similitud entre esta prosopografía y el ser con que Fernán Gómez dota al personaje de don Gregorio, sin duda más carismático que el maestro del poema, pero también de edad avanzada y voz tonante. Inicialmente no se percibe que vaya mal vestido, pero el episodio del salvamento del asmático Moncho por don Gregorio en una excursión escolar, incorporado por Azcona como motivo por el que su padre corta un traje el maestro (escena 30: 56-57), justifica la especial pertinencia de ese regalo por la deficiente indumentaria del personaje, que constituye no sólo una analogía con el maestro del poema, sino también, como se ha visto, con el “Retrato” del mismo Machado¹⁸.

Por lo demás, el mencionado episodio de la excursión escolar puede ejemplificar la evidente sintonía de la práctica educativa de don Gregorio con los postulados de la Institución Libre de Enseñanza, con la que —como se ha señalado— los Machado mantuvieron estrecha relación¹⁹. Recordemos que la Institución propugnaba el conocimiento intuitivo y directo de todos los objetos de estudio, y que, acaso de modo no ajeno a su influencia, la contemplación del

¹⁶ “Meditaciones rurales (Poema de un día)” comienza con un “Héme aquí ya, / profesor de lenguas vivas (ayer / maestro de gay saber, / aprendiz de ruseñor” (vv. 1-4), y la voz lírica se autodefine más adelante (vv. 106-107) como “humilde profesor de un instituto rural” (Machado, 1989: II, 552-58). Por otra parte, Juan de Mairena es “oficialmente, profesor de Gimnasia” y “sus clases de Retórica, gratuitas y voluntarias, se daban al margen del programa oficial del Instituto en el que prestaba sus servicios” (Machado, 1989: IV, 1961). Asimismo, proyecta fundar una Escuela Popular de Sabiduría Superior, para difundir el pensamiento de su maestro Abel Martín, “a quien destinaba la cátedra de Poética y de Metafísica. Él se reservaba la clase de Sofística” (Machado, 1989: IV, 2054). La importancia de la enseñanza en la vida y la obra machadiana ha sido reivindicada, entre otros, por Ontañón (1990).

¹⁷ En 1906, cuando se publicó el poema por primera vez (*Ateneo*, Madrid, I: 248; *apud Machado*, 1989: I, 259), Machado contaba con 31 años y su imagen se aleja, por consiguiente, de la descrita, salvo por la delgadez y —como se ha visto— por el desaliño. La historia textual del poema puede consultarse en la edición crítica de Macrí (Machado, 1989: II, 845). El “Álbum iconográfico de Antonio Machado” (Doménech, 2000: <www.abelmartin.com>) recoge varios retratos fotográficos del poeta, correspondientes a diversas etapas de su vida.

¹⁸ Concretamente el guión de Azcona, que en sus *Memorias de sobremesa* (1998: 239) se ha referido al desaliño como una de notas más características del escritor, precisa en este punto que “los bajos del maestro tienen flecos” y que la culera está “muy raída, a punto de romperse” (escena 30: 57).

¹⁹ Véase la nota 6. Sobre los principios pedagógicos de la Institución, confróntense Paris (1977), y Seage, Guerrero Salom y Quintana de Uña (1977: 33-41), o Molero Pintado (1985: 68-92).

mundo natural se plasma en numerosas composiciones de Antonio²⁰. En el relato de Rivas, el potencial revelador de la naturaleza, connotado ya en su mismo título, se desvela mediante las entusiastas explicaciones de don Gregorio en el aula o *in situ*. Significativamente, si en “A lingua das bolboretas” las lecciones campestres de don Gregorio tenían como único destinatario a su amigo Pardal (Rivas, 1996: 29), en el guión de Azcona (escena 29: 54-55), la excursión al campo se “institucionaliza”²¹ al hacerse colectiva para todos los compañeros de Moncho, con los previos anuncio y justificación (escena 25: 46):

DON GREGORIO. —No sé si ustedes se habrán dado cuenta, pero se acerca la primavera. De modo que en cuanto se asiente un poco el tiempo, la clase de Historia Natural la daremos en el campo. ¿A ustedes les gusta la Naturaleza? [...] Ya. No se han detenido a mirarla. La Naturaleza, amigos míos, es el más sorprendente espectáculo que puede ver el hombre.

Por otra parte, la célebre apertura machadiana hacia el otro²² puede relacionarse con el principio institucionista que requería que el aprendizaje se llevase a cabo en un entorno que favoreciese el desarrollo del niño mediante la diálogo y la confianza, y no por medio de la coacción o el miedo. Como si pretendiese ilustrar esta práctica pedagógica, en el guión de Azcona la proximidad entre maestros y discípulos, o el compañerismo entre los alumnos son aspectos especialmente cuidados por don Gregorio. Este no aplica el castigo corporal, y se ocupa, al igual que en el texto de Rivas, de la reconciliación de los alumnos peleados²³, pero llega más lejos cuando se disculpa con el alumno protagonista cuando cree haberlo humillado involuntariamente (escena 9: 18):

DON GREGORIO. —Pero, ¿de dónde ha sacado que yo le pego a los alumnos? [...] ¡Yo no pego! ¡Nunca le he pegado a nadie! ¡Y menos a un niño! [...] (Se ha dominado y baja la voz) ¿Le han dicho que he venido a pedirle perdón? [...] Es un chico muy sensible. Quiero pedirle perdón e invitarlo a volver a la escuela. [...] Llámelo, por favor.

También inexistente en Rivas, la respuesta de don Gregorio a las preguntas de Moncho sobre los dogmas católicos revela su carácter librepensador en cuestiones religiosas, afín al de Machado por influencia del

²⁰ Entre estas se encuentran las dedicadas a determinados animales, como el “Elogio” titulado “A la mariposa de la sierra” (Machado, 1989: II, 590). Sobre los animales en Machado, véase Ariza (1990). Recuérdese que, en cualquier caso, el interés por la naturaleza se hallaba ya en el seno familiar, gracias a Antonio Machado Núñez (1812-1895), abuelo paterno del escritor y catedrático universitario de diversas materias de Ciencias Naturales; confróntense Jiménez Landi (1973: 761) y Jiménez Aguilar y Agudelo Herrero (1989).

²¹ Un testimonio de esta experiencia educativa lo proporciona la antigua alumna de la ILE Menéndez Pidal (1977).

²² Recuérdense, como muestra, las composiciones II y LXXXV de “Proverbios y Cantares” (*Nuevas Canciones*): “Para dialogar, / preguntad primero; / después... escuchad.”; “¿Tu verdad? No, la Verdad, / y ven conmigo a buscarla. / La tuya, guárdatela.” (Machado, 1989: II, 626 y 643).

²³ A los alumnos que se pelean en el recreo, entre los que se encuentra su amigo Moncho, los separa amonestándoles: “Parecen ustedes carneros” (escena 24: 45). En la siguiente escena, ya en el aula, les conmina a hacer las paces, dándose la mano: “Dele la mano a José María” (escena 25: 45-46). Azcona sigue fielmente su base literaria: “Non, o mestre don Gregorio non pegaba. Pola contra, case sempre sorría coa súa cara de sapo. Cando dous pelexaban no recreo, el chamábaos, “parecen carneiros, e facía que se deran a man. Logo, sentábaos no mesmo pupitre” (Rivas, 1996: 27-28).

krausismo²⁴, al tiempo que deplora la tendencia cainita del hombre, en oposición a la bondad natural que él, al igual que la Institución, pretendía desarrollar: “ese infierno del más allá no existe. El odio, la crueldad es el infierno. A veces el infierno somos nosotros mismos” (escena 38: 69).

Aunque no se la nombre de manera explícita, como tampoco el sistema político a ella asociado, la adhesión del personaje a la pedagogía institucionista culmina con el emocionado discurso de don Gregorio en el día de su jubilación, incorporado por Azcona a *La lengua de las mariposas*. En él, premonitoriamente, el cainismo es de nuevo aludido —“el lobo nunca dormirá en la misma cama con el cordero”—, antes de reivindicar una esperanza en el futuro que recuerda al “nuevo florecer de España”, con el que, según el famoso “Elogio”, soñaba Giner de los Ríos (Machado, 1989: II, 587-88): “si conseguimos que una generación, una sola generación, crezca libre en España... ya nadie les podrá arrancar nunca la libertad... ¡Nadie les podrá robar ese tesoro” (escena 45: 80-81).

Señalemos, por último, el guiño machadiano exclusivo de la película acaso más inequívoco para el espectador, y que relaciona la vida del escritor con la única información, de carácter sentimental, que la película de Cuerda introduce acerca del pasado de don Gregorio. Cuando Moncho va a casa de don Gregorio y ve la fotografía de un mujer joven, semejante en su actitud y su indumentaria a Leonor Izquierdo²⁵, el maestro le aclara que fue “su mujer”, que murió joven, como Leonor —“con 22 años” frente a los 18 de aquella—, “y dejó, como decía el poeta, «desierta cama, y turbio espejo y corazón vacío»” (escena 34: 60). El “poeta” es, por supuesto, Antonio Machado, y la composición citada es el soneto V de *Nuevas Canciones* (Machado, 1989: II, 667), en el que los versos citados adquieren, sin embargo, un sentido diferente²⁶:

²⁴ Véase, como ilustración, el poema xxxv de “Proverbios y cantares” (*Nuevas Canciones*): “Hay dos modos de conciencia: / una es luz y otra, paciencia. / Una estriba en alumbrar / un poquito el hondo mar; / otra en hacer penitencia / con caña o red, y esperar/ el pez, como pescador. / Dime tú: ¿Cuál es mejor? / ¿Conciencia de visionario / que mira en el hondo acuario / peces vivos, / fugitivos, que / no se pueden pescar, o esa maldita faena / de ir arrojando a la arena, / muertos, los peces del mar?” (Machado, 1989: II, 577). Sobre la dimensión religiosa del krausismo en España véase López-Morillas (1980: 141-61).

²⁵ La reproducción de este retrato puede verse en el “Álbum iconográfico de Antonio Machado” de la revista *Abel Martín* (Doménech, 2000: < www.abelmartin.com >).

²⁶ Una variante de la cita la proporciona uno de los apócrifos de Machado (*De un cancionero apócrifo*, 1923-1936), al que curiosamente el poeta da su mismo nombre y circunstancias vitales casi idénticas: “Antonio Machado. Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre autor de *Soledades*, *Campos de Castilla*, etc.”. Machado lo presenta como autor de una versión más vehemente del soneto, que reproduce con algunas variaciones el terceto final citado por don Gregorio: “Nunca un amor sin venda ni aventura; / huye del triste amor, de amor pacato / que espera del amor prenda segura / sin locura de amor, ¡el insensato! / Ese que el pecho esquiva al niño ciego, / y blasfema del fuego de la vida, / quiere ceniza que le guarde el fuego / de una brasa pensada y no encendida. / Y ceniza hallará, no de su llama, / cuando descubra el torpe desvarío / que pedía sin flor fruto en la rama. / Con negra llave el aposento frío / de su cuarto abrirá. Oh, ¡desierta cama / y turbio espejo! ¡Oh corazón vacío!” (Machado, 1989: II, 667). Sobre la historia textual del poema y sus diversas interpretaciones véase

Huye del triste amor, amor pacato,
sin peligro, sin venda ni aventura,
que espera del amor prenda segura,
porque en amor locura es lo sensato.
Ese que el pecho esquiva al niño ciego
y blasfemó del fuego de la vida,
de una brasa pensada, y no encendida,
quiere ceniza que le guarde el fuego.
Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvarío
que pedía, sin flor, fruto en la rama.
Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!

En suma, más allá de la intertextualidad o la influencia en el relato "A lingua das bolboretas", puede afirmarse que la figura de Machado se proyecta en vida y obra sobre el texto filmico de *La lengua de las mariposas* mediante una combinación de citas, alusiones y paralelismos biográficos que, si bien nada aportan al mejor conocimiento literario del escritor, constituyen un velado homenaje que se le tributa, poniendo de manifiesto, una vez más, su vigencia como mito de la cultura hispánica reciente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORNOZ, Aurora de (1965): *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, Gredos.
- ALEGRE, Celina (1990): "La indumentaria en la poesía de Antonio Machado", en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, I, pp. 359-66.
- ARIZA, Manuel (1990): "Los animales en Antonio Machado", en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, I, pp. 367-80.
- AZCONA, Rafael (1999): *La lengua de las mariposas*, España, Ocho y Medio.
- AZCONA, Rafael, Manuel VICENT y Ángel S. HARGUINDEY (1998): *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Ángel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent*, El País / Aguilar.
- DÄLLENBACH, Lucien (1991): *El relato especular*, Madrid, Visor.
- DE LUIS, Leopoldo (1975): *Antonio Machado. Ejemplo y lección*, Madrid, SGEL.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel (1993): "Notas al magisterio de Antonio Machado", en *Antonio Machado hacia Europa. Actas del Congreso Internacional "Antonio Machado verso l'Europa"*, Madrid, Visor, pp. 244-49.
- DOLEŽEL, Lubomír (1997): *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis.

Moraleda (1990: 315), quien remite asimismo a De Luis (1975: 112) y Sánchez Barbudo (1981: 342-43).

DE MANUEL RIVAS A RAFAEL AZCONA: ANTONIO MACHADO EN *LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS* (JOSÉ LUIS CUERDA, 1998)
Luisa Castro Delgado

- DOMÉNECH, Jordi, ed. (2000): *Abel Martín. Revista de Estudios sobre Antonio Machado* <www.abelmartin.com> [Consulta: 4-3-2005].
- JIMÉNEZ, José Olivio (1983): *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Lincoln, University of Nebraska. Society of Spanish-American Studies.
- JIMÉNEZ, José Olivio y Carlos Javier MORALES (2002): *Antonio Machado en la poesía española*, Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ AGUILAR, María Dolores y Joaquín AGUDELO HERRERO (1989): "La personalidad y la obra científica de Antonio Machado Núñez (1812-1896)", en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, I, pp. 167-89.
- JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio (1989): "Los Machado y el krausismo", en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. Homenaje a Antonio Machado*, 8 (2ª época), pp. 72-85.
- JIMÉNEZ-LANDI, Antonio (1973): *La Institución Libre de Enseñanza en su ambiente. I. Orígenes*, Madrid, Taurus.
- , (1993): "La Institución Libre de Enseñanza en la vida y en la obra de Antonio Machado", en *Antonio Machado hacia Europa. Actas del Congreso Internacional "Antonio Machado verso l'Europa"*, Madrid, Visor, pp. 263-71.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan (1980): *El krausismo español*, México, Fondo de Cultura Económica (1ª edición de 1956).
- LLERA RUIZ, José Antonio (2003): "Rafael Azcona en La Codorniz", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* <www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12026> [Consulta: 4-3-2005].
- MACHADO, Antonio (1989): *Poesía y prosa*, ed. O. Macrí, 4 vols, Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado.
- MENÉNDEZ PIDAL, Jimena (1977): "La enseñanza en la Institución, vista por una alumna", en AA. VV., *En el centenario de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Tecnos, pp. 75-80.
- MOLERO PINTADO, Antonio (1985): *La Institución Libre de Enseñanza: un proyecto español de renovación pedagógica*, Madrid, Anaya.
- MORALEDA, Pilar (1990): "Antonio Machado, apócrifo de Antonio Machado", en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, I, pp. 305-16.
- ONTAÑÓN, Elvira (1990): "Antonio Machado y la enseñanza", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. Homenaje a Antonio Machado*, 8 (2ª época), pp. 104-09.

- PARIS, Carlos (1977): "Las ideas pedagógicas de don Francisco Giner", en AA. VV., *En el centenario de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Tecnos, pp. 57-73.
- PRADAL-RODRÍGUEZ, Gabriel (1949): "Antonio Machado: vida y obra", *Revista Hispánica Moderna*, 1-4, pp. 3-80.
- POZUELO YVANCOS, José M^a (1989), "Cuando el poeta no es un fingidor", *Cuadernos Campus*, 1, p. 7.
- RIVAS, Manuel (1996): *¿Qué me quieres, amor?*, Vigo, Galaxia.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia (2001): "¿Qué me quieres, amor?, de Manuel Rivas, no cine", en Carmen Becerra et al., eds., *Lecturas: imágenes*, Vigo, Universidade, pp. 557-67.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1981): *Los poemas de Antonio Machado*, Barcelona, Lumen.
- , (1989): "Antonio Machado y la Institución Libre de Enseñanza", en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. Homenaje a Antonio Machado*, 8 (2^a época), pp. 52-71.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1991): "El magisterio del mito (a propósito de Antonio Machado)", *Tropelías*, 2, pp. 187-92.
- SEAGE, Julio, Enrique GUERRERO SALOM y Diego QUINTANA DE UÑA (1977): *Una pedagogía de la libertad. La Institución libre de enseñanza*, Madrid, Cuadernos para el diálogo / Edicusa.
- SERRANO, Carlos (1990): "Una dialéctica inconclusa: Antonio Machado y la crisis del liberalismo español", en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, I, pp. 71-83.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (1991): "La Escuela Popular de Sabiduría Superior de Machado y el Ideario de la Institución Libre de Enseñanza", *Scriptura. Homenaje a Raquel Asún*, 6/7, pp. 123-31.
- VILAVEDRA, Dolores, trad. (1996): *¿Qué me quieres, amor?*, Madrid, Alfaguara.
- YNDURÁIN, Domingo (1990): "Las voces apócrifas de Antonio Machado", en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, I, pp. 121-36.

EL LUGAR SOCIOCULTURAL DE LA MUJER EN LA LITERATURA: ENTRE UNA CARTA DE ROSALÍA DE CASTRO Y EL CINE DEL SIGLO XXI

Inmaculada López Silva
Universidade de Santiago de Compostela

1. (Po)Ética

Desde Rosalía de Castro a María Teresa Fernández de la Vega. Muchas cosas han pasado de por medio para que la vicepresidenta del gobierno de España sea una mujer. Lo que ha pasado ha sido, esencialmente, toda la posmodernidad, la deconstrucción, toda la cultura de la *différance* —empleo adrede el término como *cultura*—, las tesis del feminismo político y del feminismo sexual —si es que creemos buena la diferencia entre *sexo* y *género*, que no lo hacemos, pues, como este en el que escribo, no es nuestro idioma— y, sobre todo, un importante *caer en la cuenta* de las mujeres en los países occidentales a propósito del movimiento sufragista y a propósito de algunas personalidades más o menos poderosas. En Galicia estaba una de ellas. En efecto, Rosalía es para los estudios en literatura gallega la primera mujer autora —¿por qué olvidamos a menudo a juglaresas como María Balteira?— que sienta las bases de una continuidad, de una ideologización de la condición de mujer en la literatura, lejos de las lecturas sentimentales y románticas que, recurrentemente, han venido —y vienen— haciéndose sobre ella. Hay en Rosalía de Castro un compromiso que no sólo la presenta como conocedora y opinadora del ambiente político e ideológico de su época, sino también como persona muy cercana —en ocasiones incluso antecesora— de reivindicaciones de carácter feminista que la acercan a sus contemporáneas. Por ahí están George Sand, Virginia Woolf... por contar sólo dos.

Ese papel *premonitorio* de Rosalía de Castro sobre los acontecimientos futuros en la teoría y práctica del feminismo en la literatura gallega o de las mujeres y la literatura en Galicia —prefiero la segunda perífrasis—, le hace jugar el rol de primer referente compartido, es curioso, con una Virginia Woolf a la que siempre acudimos o en la que siempre nos recomiendan buscar frases, puntos de partida para una reflexión sobre nosotras mismas. Lo demuestra Carmen Blanco con aquella obra fundacional, *Literatura galega da muller* (1991) que se abría con un ensayo sobre Virginia Woolf, y lo siguió promoviendo Belén Fortes cuando nos propuso a doce escritoras el reto de escribir desde Virginia. Pero no es de Virginia Woolf de quien queremos hablar aquí. Propongo una vuelta más

en la tuerca para no quedarnos en el discurso del siglo pasado, sino que trataremos de ver cómo, desde el discurso de las primeras —Rosalía— se fragua una recepción —de Virginia Woolf— y un estado de cosas en el pensamiento —posmoderno— que da lugar a discursos contemporáneos —la película *Las horas*—. Puede que así veamos cómo las cosas han cambiado. O no.

Una película como *The hours* demuestra que la cacareada muerte de los paradigmas patriarcales, de los grandes relatos —también patriarcales—, del sujeto —masculino— supone, en realidad, la oportunidad de construir nuevos espacios en los que las mujeres toman la palabra aprovechando la des(cons)trucción de las oposiciones binarias y de las relaciones de dominación que, es cierto, nunca desaparecerán. Acabemos con las utopías. Lo define bien e irónicamente Celia Amorós (1995: 59-60) cuando habla de la conveniencia de que el feminismo se separe de su tronco humanista debido, por una parte, a la muerte del proyecto ilustrado —“al que el feminismo tendría que sobrevivir alimentándose de otras savias”—, y, por otra, que por fin el feminismo haya roto con un proyecto lleno de incoherencias o “traiciones”. Discursos como el cine contemporáneo o la producción de algunas escritoras —y algún escritor— en Galicia demuestran que es posible que hayamos llegado ya a eso que Amorós define como “la viuda alegre liberada de los lastres y antiguallas de la modernidad, que podría iniciar aventuras con otros amantes y festejar lo que, por algo así como una ‘destinación del ser’, nos vendría dado como la era *delle donne*.” Efectivamente, la posmodernidad connota lo femenino como “todo lo bueno”, y esto nos trae la duda —metódica—, pues es lo que podríamos denominar “la metáfora de Tomb Rider”: ¿es esa la figura de mujer que nos ofrece la posmodernidad en su producto estrella que es el videojuego? Es más, ¿qué es Tomb Rider más que un producto de las fantasías de un hombre instalada en el ámbito patriarcal? No olvidemos que el mercado de los videojuegos es un (pos)moderno espacio de hombres.

Fuera de la problemática inherente a la propia teorización posmoderna sobre el ser —que encuentra serios problemas con las esencias del feminismo—, parece legítimo que, en este momento de reformulación del todo, el feminismo seleccione lo que le parezca y le sea útil de las múltiples teorías de la posmodernidad. Si ya Derrida ha deconstruido la oposición masculino / femenino y la oposición sexo / género, ¿por qué no apropiármola? Y si Derrida sigue pensando que, después de su “travestimiento” y reivindicación de la Mujer, las feministas sólo quieren “asemejarse al hombre”, ¿por qué hacerle caso? A fin de cuentas, las mujeres siempre hemos sido pragmáticas en la propia construcción de nosotras mismas en las sociedades. Independientemente de los discursos filosóficos del feminismo, la deconstrucción, la ilustración/modernidad y la —genialoide— posmodernidad, lo cierto es que las obras artísticas actuales parecen tomar sus propios caminos. En definitiva, que no todas las escritoras —ni los escritores— conocen en profundidad estas teorías. Si todos leyésemos a Derrida, probablemente dejaríamos de escribir.

Cambiamos de tercio. Hablábamos de que entre Rosalía de Castro y María Teresa Fernández de la Vega ha ocurrido todo un siglo y, dentro de él, el estandarte de la diferencia como factor de liber(t)ación de las mujeres intelectuales. La cuestión pasa de las intelectuales a las trabajadoras y de las trabajadoras a las políticas casi sin solución de continuidad. Quizá la cuadratura del círculo fuera que este artículo lo escribiese un hombre, y no yo. Pero también podemos imaginarme como hombre en la escritura. A medida que crezco, más capto el peso de la diferencia sobre *todos*. Sobre todo, sobre *todas*. Más que la diferencia, prefiero la *différance* como ruptura. La ruptura con la modernidad o con el pensamiento humanista venida con el siglo xx tiene, como indica Mary Caputi (1995: 24) “un componente positivo, algo profundamente ético y comprometido” que nace, justamente, del compromiso *a favor* —las locuciones significan más de lo que decía Saussure— de la diferencia, de “la distancia y la falta de centro”. En la búsqueda de sujetos descentrados, la posmodernidad ha encontrado a la mujer con el fin de darle un lugar, una habitación propia quizá, aunque en manos de la mujer está no comer un caramelo envenenado —recordemos a Tomb Rider—. A veces nos entra un afán protagónico que nos hace dudar: ¿se trataba de tener un centro en el que ser jefas guerreras o, simplemente, una habitación para nosotras solas, en el ático de la casa, donde poder dedicarnos a escribir libremente, pero sin molestar? Ya sé que no es nada posmoderno, pero intuyo que ninguna de las escritoras que conozco —ni siquiera yo— se conformarían con esa habitación limpia y cómoda en la que ellos —que todavía mandan y poseen un centro— puedan hacernos caso sólo si quieren. O se anulan todos los centros, todos los cánones, o también nosotras queremos uno. De todos modos, parece consustancial a la propia mirada sobre la literatura la existencia de un canon —Harold Bloom *dixit*, pero también Pascale Casanova, o su padre intelectual, que me gusta más, Pierre Bourdieu—, y no va con nuestra lógica querer un canon excluyente para nosotras solas. De ahí a la guerra de los sexos —en la que perdemos siempre— hay sólo un pasillo, porque ya hemos optado por la posmodernidad aunque no quisiéramos y nos creyéramos ilustradas humanistas. Lo dice bien Iris M. Zavala (2004: 21): “Cuando la mujer incorpora su voz para alejarse del dominio masculino, incurre, sin embargo, en un *apartheid* cultural, una nueva forma de segregación; se vuelve ‘Toda’, se asimila al universal masculino. Quiere un universal, ¿y qué queda entonces de la diferencia?” Por lo tanto lo que nos queda es redefinir el concepto de canon, quitarle su lustre —si es que lo tiene— masculino y patriarcal y hacernos con un espacio bien simple: un espacio en el que venga dando igual la identidad sexual, pues como mujeres habrá lugar para nosotras, igual que como hombres para ellos. O como hombres para nosotras, y mujeres para ellos. Me gusta explicarme así. Podría ser que el canon fuera *Orlando*. Pero la cosa es que la posición femenina hoy en día obliga a situarse en lo anti-canónico, en lo descentrado, en lo excéntrico.

Por este camino anda Toril Moi cuando dice que los feminismos se inscriben en movimientos de liberación que, aun enfrentándose contra el sistema “humanista”, sí pueden ser calificados conceptualmente como humanistas, pues parten de la existencia de categorías como “mujer” y

“hombre”. Y ya que de universales se trata, en todo feminismo hay implícito el universal “mujer” y el universal “igualdad”, aunque el feminismo posmoderno haya huido del humanismo a través de la duda freudiana / lacaniana sobre el propio concepto de mujer y a través de la deconstrucción de todos y cada uno de sus significantes. Es la propuesta de Julia Kristeva: se trata de renunciar a la creencia sobre la propia identidad reivindicando lo “femenino” como figura retórica que se refiere a todo aquello que el humanismo no respeta como múltiples formas de diferencia: inconsciente, irracionalidad, inabarcable y la ausencia de la verdad. Sigamos metafóricas: es la metáfora de Boris Izaguirre.

Galicia es, justamente, el triángulo inscrito en la circunferencia: ya que la posmodernidad acaba con la identidad femenina humanista —o sea: femenino = mujer—, perfecto. Las gallegas obviamos eso, no nos molestamos gran cosa y pasamos a reivindicarnos como mujeres en otra identidad, la nacional. Entonces es cuando las escritoras gallegas dejamos de entender la posmodernidad y la deconstrucción y toda la filosofía finisecular: cambiamos una identidad por otra, pues no dudamos del propio concepto de identidad. Y es que, en esta esquina del mundo, parece que corremos peligro de muerte si no estamos constantemente definiéndonos a partir de universales nacionales. Gran parte de la culpa la tiene el mito fundacional de Rosalía de Castro, pero parece que ya en pleno siglo XXI —aplicando una resta amplia, hace ya dos siglos que escribió Rosalía— hemos olvidado que ella se inscribía en un pensamiento no sólo humanista, sino romántico, con todo lo que el romanticismo lleva consigo en cuanto a la conceptualización histórica, política y nacional de los mundos —aquí si me pongo actual—. Dejemos el romanticismo poético en su tumba. La cuestión es que ciertos líderes de nuestro nacionalismo actual todavía no han superado el romanticismo regionalista que nos obliga a entender de cierta forma retrógrada y patriarcal la identidad. Y de ahí las lecturas que todavía hoy se hacen sobre Rosalía de Castro.

2. ¿Literata? No, gallega

¿Es Rosalía de Castro posmoderna o humanista? ¿Fue capaz de romper con las oposiciones binarias y las jerarquías —como Virginia Woolf al crear el andrógino Orlando— o parte de la existencia de una verdad única, incluso de un centro canónico que, simplemente, quiere invadir para las mujeres? Durante muchos años el pensamiento feminista de Rosalía de Castro se quedó inmerso en su espacio nacionalista-identitario, que siempre pareció —intereses de la historiografía posterior— el fundamental. Y aun así, Galicia debía de ser una tierra de armas tomar, en la que debió de quedar algún sustrato del matriarcado de la Antigua Europa —Marija Gimbutas *forever*—, para que surgieran por aquí, a parte de Rosalía, figuras como la Pardo Bazán, Concepción Arenal o Francisca Herrera.

Para empezar, como dice Iris M. Zavala (2004: 29), hablar desde el descentramiento, “en otra lengua, es crear a partir de una transgresión radical de las normas y la doxa, y las pretensiones de hegemonía y sus aporías que nos incumben a todos.” Y la prueba es que para Rosalía esa transgresión tenía dos focos íntimamente relacionados: la lengua gallega y el ser mujer, aunque

nunca escribió novela en gallego —eso ya era demasiado atrevimiento, y no hay qué olvidar, *quién* era Rosalía, o sea, *con quién* estaba casada—. Resume bien esta idea aquel poema con el que abría *Follas Novas* (1880): “Daquelas que cantan as pombas i as flores / Todos din que teñen alma de muller, / Pois eu que n’as canto, Virxe da Paloma, / ¡Ai!, ¿de que a terei?” Ella era consciente, entonces, de su lugar des-centrado en el espacio cultural gallego, y aun así —paradojas que sólo ocurren en Galicia— se convirtió en el referente canónico de una literatura que, hasta tarde, obvió su condición femenina y le otorgó el papel de madre creadora, demiurga de nuestra poesía y, por ende, de nuestra identidad, porque en Galicia, literatura gallega —en gallego— todavía es casi sinónimo de identidad. En realidad, el discurso feminista de Rosalía de Castro se quedó durante décadas enterrado en el jardín de esa misma casa —que ahora es museo— en la que una rosa sobre la cama se encarga de dar una imagen de la escritora lejana de la malhumorada que escribió “Las Literatas”. Y no olvidemos, como indica Kathleen N. March, que “podíamos arriesgar la idea de que Rosalía de Castro se adelantó a Virginia Woolf, autora de estas palabras sobre la relación entre feminismo y nacionalismo: [...] «As a woman, I have no country. As a woman, I want no country»”.

Somos originales, no cabe duda. Rosa Luxemburgo escribía que se sabe el grado de civilización por el puesto que en ella ocupan las mujeres. Entonces, a juzgar por el canon de la literatura gallega, debemos de ser una de las civilizaciones más evolucionadas del mundo. ¿Qué nos ha pasado para tener la Galicia que tenemos ahora, siendo el referente canónico fundamental una mujer? Un inciso: la Galicia que tenemos es ésa en la que un Presidente de la Xunta llamado Manuel Fraga dice a una manifestante “Se non foras muller, dábache dúas hostias”, en pleno apogeo, por cierto, del debate sobre la violencia doméstica. En Galicia, como en muchos lugares, las mujeres escritoras —y las actrices, las directoras de escena, directoras generales e incluso *conselleiras*— todavía somos invitadas como floreros que cumplen un espacio “políticamente correcto”. Galicia es ese lugar en el que todavía hay editores para quienes la etiqueta “mujer poeta” fue simplemente comercial. En Galicia hemos construido un nacionalismo muy poco posmoderno, por cierto, de la mano de popes no patriarcales, sino machistas que, por la época en la que vivieron y escribieron, podían ser de otro modo. Me gusta recordar que, cuando discurseaban en los años veinte y treinta Otero Pedrayo, Vicente Risco y el Castelao que la Transición ha santificado tanto, en España se movía uno de las más importantes oleadas feministas de Europa, en forma de sufragio universal y de ministras mujeres. ¿Dónde estaban las mujeres en las Irmandades? Y las había, conste, pero la historia, como siempre, la escribieron otros. Déjenme por un momento escribir dos líneas individuales de esa historia que —oh, casualidad— también ha sacado del olvido el moderno(?) Manuel Rivas: no habría colección Nós en la literatura gallega si la esposa del editor paseado en el 36 Ánxel Casal no se hubiera deslomado cosiendo y vendiendo retales, femenina profesión. Y por cierto, que ella era activista de la Irmandade da Coruña. ¿Por qué se cuenta tan poco?, ¿porque se tuvo que exiliar y allí casi la olvidan? ¿Y qué hay de María Victoria Villaverde? ¿Por qué María Casares es la gran actriz francesa y no la hija de aquel exiliado que fue Santiago Casares

Quiroga? ¿Quién era Victoria Kent, incluso Pasionaria para estos padres del nacionalismo gallego que parecieron concebir la criatura por inseminación artificial? Lo que pasó después da igual, con Franco hablando y con el referente de la Sección Femenina —Pilar Primo de Rivera— y Carmen Polo es difícil exigir nada a nadie, la verdad. Pero, ¿y los exiliados, por qué las obviaron? ¿No servía el discurso de las mujeres en la construcción del nacionalismo gallego? Ya hemos hecho historia. Sigamos.

En parte, fueron ellos los que se encargaron de que la lectura de la obra de Rosalía se orientara casi exclusivamente al ámbito de lo romántico: la madre *santiña*. Y yo, que soy fabuladora por naturaleza y profesión, tengo para mí que de *santiña* tendría más bien poco. Me gusta ver a Rosalía de Castro como una señora con bastante genio, en todos los sentidos. A esta visión contribuye la lectura juvenil del artículo “Las Literatas. Carta a Eduarda”. Fue publicado en 1865 en *El almanaque de Galicia* y recuperado en 1944 por Fermín Bouza Brey que lo publica en el primer número de *Cuadernos de Estudios Gallegos*, publicación del Instituto Padre Sarmiento que mantenía una sección titulada “Escritos non coleccionados de Rosalía de Castro”, dirigida por él mismo. —Paréntesis que ayuda a entender el texto e indica por dónde va el argumento: Paul Léataud hablaba a comienzos del siglo XX de que había tantas escritoras que ya no se encontraban criadas—.

“Las Literatas” demuestra que Rosalía de Castro no era una mujer resignada a su hogar, debida a su marido y perfectamente integrada en su papel de mujer decimonónica como se ha insinuado. Todo lo contrario. En este artículo, en forma de carta, Rosalía expone un estado de cosas sobre la mujer escritora que, fuera de los extremos, todavía es detectable en un mundo actual en el que, si bien se acepta —incluso se admira— a la intelectual, ella todavía ha de lidiar y sortear dificultades derivadas de una sociedad en la que la mujer todavía está confinada a determinados roles. Baste un ejercicio sencillo: cuenten el número de mujeres y el número de hombres que hay en un acto literario entre semana, a eso de las 8 de la tarde; acto seguido, analicen, si las conocen, el estado civil y el grado de maternidad de las presentes. Llegarán a la conclusión a la que yo he llegado mil veces: a las 8 de la tarde, las escritoras, las críticas y las políticas están bañando a los niños, preparando la cena o recogiendo a los adolescentes de las actividades extraescolares, mientras sus maridos —en el caso de que también sean escritores y/o intelectuales— están en los actos literarios. Apliquen lo mismo a la política y la cosa se multiplica: ¿cuántas ministras del actual gobierno tienen hijos? ¿Cuántos ministros? No sé si María Teresa Fernández de la Vega será un ministro... Me divierten estas cosas.

Dice Kathleen N. March (2000: 172) que “los textos breves ‘Lieders’ y ‘Las Literatas’ [...] son dos textos que se insertan con facilidad en el género híbrido o multifacético del llamado *sage writing* que ostenta la heteroglosia o voces e intereses cruzados, contradictorios.” Es la escritura de las *sabias* que cruza un par de siglos y que une a Rosalía con Virginia Woolf, en un hilo en el que también están María Zambrano, Rita Levi-Montalcini o Flora Tristán. En “Las Literatas. Carta a Eduarda”, Rosalía construye un texto reivindicativo a

través del artificio del manuscrito encontrado, recurso que sólo se revela al final, pues predomina la intención de que sea leído como carta directa al posible lector del periódico. Ella, de todas formas, se adhiere explícitamente a lo que cuenta cuando termina la carta señalando “Pareciome de mi gusto, no por su mérito literario, sino por la intención con que ha sido escrita”, para terminar con la “analogía que existe entre nuestros sentimientos.” Además, la autora juega con el poder antificcionalizador de la carta como discurso del yo, de la duda sobre la veracidad de las entidades comunicantes, de la aparente verdad. Rosalía, por lo tanto, desde el primer vocativo “Mi querida Eduarda:”, siembra la duda: ¿quién habla, la tal Nicanora que firma, o la propia Rosalía? Si no es Rosalía, se le parece horrores, así que construye un discurso totalizador: ella misma como todas o cualquier mujer escritora a finales del siglo XIX, o siempre.

El texto se estructura como una carta dirigida a alguien llamado Eduarda, encontrada por la escritora y firmada por una tal Nicanora. Muy pronto, ya en los primeros párrafos, se introduce la cuestión de la mujer escritora dando a entender que Eduarda expuso a Nicanora su intención de convertirse en una de ellas. La autora de la carta desea persuadirla —“aleja de ti tan fatal tentación”— dándole como motivo que ya hay demasiados escritores: “El mundo está lleno de esas cosas.” Para ella, el ámbito de la literatura —un sistema literario *avant la lettre*— se ha convertido en una plaga en la que sobran escritores y críticos. Pero la tal Nicanora entra de lleno en el asunto cuando le dice a Eduarda “Puedo asegurarte [...] que si el matrimonio es casi para nosotros una necesidad impuesta por la sociedad y la misma naturaleza, las musas son un escollo y nada más.” Para ilustrar esto, le expone un par de ejemplos en los que Rosalía demuestra que, contra lo que se ha dicho durante mucho tiempo, conocía la obra de sus contemporáneas. De hecho, además de la reconocida influencia de George Sand o de Madame de Staël, hablaba de la pintora Rosa Bonheur y conocía la obra de Maria Susanna Cummings, a la que habría leído en francés “el francés que según la crítica masculina ella no dominaba” (March, 2000: 172). En “Las Literatas” habla con admiración, justamente, de George Sand —¿podría representar esta el ideal andrógino?—. La argumentación de la tesis sobre lo insostenible que resulta ser mujer y escritora al mismo tiempo la realiza la autora a través del relato de los diversos “tormentos” por los que debe pasar la literata. Esos tormentos son múltiples, e invito a reflexionar sobre la posible detección de los mismos en la actualidad.

Habla Nicanora de las “murmuraciones” —¿escribe alguien que no sea ella las novelas de Carmen Posadas?—, y acto seguido pasa a comentar la crítica constante, sea por lo que sea, a la mujer intelectual que rompe con los roles que la sociedad ha establecido para ella: “Si vas a la tertulia y hablas de algo de lo que sabes [...] te llaman bachillera, [...] Si guardas una prudente reserva, ¡qué fatua! [...] Si te agrada la sociedad, pretendes lucirte, quieres que se hable de ti. Si vives apartada del trato de gentes es que te haces la interesante, estás loca.” —¿Qué hace Yolanda Castaño en tantos festejos, y por qué Inma López Silva tendrá tanto “predicamento” en ciertos foros? [son citas literales]—. Según Nicanora, las mujeres deben dedicarse a cuidar a los hombres, sean quienes sean, pues “no dejan pasar nunca la ocasión de decirte

que las mujeres deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos, si lo tienen, y si no, aunque sean los del criado.” Pero al mismo tiempo, se asume totalmente ese rol, pues en su propia disculpa, indica que escribir no resta tiempo para realizar los quehaceres, que no quedan abandonados por ser escritora —Anxos Sumai decía en una tertulia del Consello da Cultura Galega lo que le había costado no sentirse culpable por ponerse a escribir su *Anxos de garda* mientras la loza se acumulaba en el fregadero—. Otro de los tormentos es, para Nicanora, la relación de las literatas con los hombres: “los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo” —Doy fe—. Si el hombre es comprensivo y permite que su mujer escriba, entonces, para el mundo, “tu marido es el que escribe y tú la que firmas”. Aquí Rosalía, sin duda, habla de sí misma. —En 50 años convendría revisar las memorias de las escritoras de los 80, los 90 y después: habrá sorpresas—.

Al final, todo se reduce a que a una mujer no se le pueden ocurrir cosas que se le deberían haber ocurrido a un hombre, sobre todo *aquí*, y en este aspecto Rosalía aprovecha para realizar una crítica de la sociedad gallega, cerrada y provinciana: “Una mujer a quien ven todos los días [...] a quien han oído hablar, y no andaluz, sino lisa y llanamente como cualquiera, ¿puede discurrir y escribir cosas que a *ellos* no se les han pasado nunca por las mientes [...]? Imposible; [...] ¡Si siquiera hubiese nacido en Francia o en Madrid! Pero ¿aquí mismo?... ¡Oh!...” Pero el tema de Francia o Madrid también era otro. Piensen en Flora Tristán. Por lo menos Manuel Murguía no era aquel marido asesino y violador —maltratador, dirían hoy—, Chazal, que por poco mata a golpes a Flora y que intentó violar a Aline, su propia hija, que después sería la madre del pintor Gauguin. O como el primer marido de Claire Goll, aquel que la arruinó y le quitó a su hija, lanzándola a un constante peregrinaje europeo —y después, ya con Yvan Goll, exilio americano— que no la volvió feminista, sino que la mantuvo en una misoginia casi enfermiza que arranca de una reflexión tristemente lúcida: la incapacidad de las mujeres para liberarse de yugos patriarcales.

“Las Literatas” demuestra que Rosalía de Castro se inscribe en lo que Kathleen N. March (2000: 163) denomina “doble minoría”, pues es mujer y no española, pero también muestra claramente su incomodidad con esa minoría, lo que la presenta como aquella que abre la puerta en Galicia a un pensamiento diferente, aunque posteriormente haya sido acallado. De hecho, desde la publicación de “Las literatas” seguimos con la cuestión de las mujeres escritoras, como demuestra nuestro segundo texto, realizado más de un siglo después, en forma del gran discurso artístico del siglo XX, el cine.

3. Las horas de los locos

Cambiemos de tercio y dediquémonos a la actualidad con una obra que

arrastra consigo las características de la contemporaneidad. *Las horas*¹ es un texto de un texto que habla sobre otro u otros textos. La escritura se convierte así en estructura de muñecas rusas y en la exploración de las posibilidades múltiples de los lenguajes. Dirigida por Stephen Daldry, *The hours* es una adaptación de una novela de Michael Cunningham con el mismo título. Así, nos encontramos con una película que traslada al lenguaje fílmico lo que a su vez era una novela que tenía como hilo conductor la primera obra de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, al tiempo que la autora también formaba parte de la película como escritora que escribe ese libro que, o bien leen, o bien recrean los demás personajes. Los demás personajes son, ante todo, femeninos. *Las horas* es una película de mujeres realizada y escrita —David Hare— por hombres. Es la cuadratura del círculo. O no.

Decíamos que las dudas que la posmodernidad ofrece al feminismo en el nivel filosófico, parecen superadas en la praxis artística de aquellos que cuentan y reivindican a la mujer a través de sus obras. No ha sido necesario que *Las horas* fuese escrita y dirigida por una mujer, fue suficiente con que asumiesen *lo femenino* como material y como *weltanschauung* y a partir de ahí la obra recoge en sí misma no sólo la visión retórica que de lo femenino realiza la posmodernidad, sino que va un paso más allá y muestra un mundo en el que el *centro* no es patriarcal. Probablemente no haya centros en *Las horas*. Ese descentramiento se consigue en el film a través de la propia concepción de la narración como mecanismo teorizador y como ámbito idóneo para la puesta en práctica de toda una lectura del lugar de la obra artística en el mundo y, sobre todo, en la socialización de la mujer. *Las horas* parte con este fin de un recorrido por la personalidad de Virginia Woolf a través de varios momentos: Richmond, 1923 y Sussex, 1941 —año de su muerte—. Pero también, Los Ángeles, 1951 y Nueva York, 2001. Todas las mujeres son, de un modo u otro, Virginia, o su primer personaje de novela, Mrs. Dalloway —sea porque se vuelven como ella tras la lectura, como le ocurre a Laura Brown, sea porque se le parecen en la capacidad organizativa, como Clarissa Vaughan—. Pero al mismo tiempo la película —como el libro— trata de retratar los cambios experimentados por la mujer como entidad social a lo largo del siglo xx. Aquello que Rosalía de Castro intuía al quejarse de los tormentos de la mujer escritora en “Las literatas”. Pues *Las horas* es, de algún modo, “Las literatas” contada en película, solo que continúa más allá de las escritoras debidas a sus maridos, y llega al extremo de presentarnos, también, los tormentos de la mujer que ha comido aquel supuesto

¹ Dirección: Stephen Daldry. País: USA. Año: 2002. Duración: 114 min. Interpretación: Meryl Streep (Clarissa Vaughan), Nicole Kidman (Virginia Woolf), Julianne Moore (Laura Brown), Stephen Dillane (Leonard Woolf), Miranda Richardson (Vanessa Bell), Ed Harris (Richard Brown), John C. Reilly (Dan Brown), Charley Ramm (Julian Bell), Toni Collette (Kitty), Claire Danes (Julia Vaughan), Jeff Daniels (Louis Waters), Eileen Atkins (Barbara). Guión: David Hare; basado en la novela de Michael Cunningham. Producción: Scott Rudin y Robert Fox. Música: Philip Glass. Fotografía: Seamus McGarvey. Montaje: Peter Boyle. Diseño de producción: Maria Djurkovic. Dirección artística: Mark Raggett, Judy Rhee y Nick Palmer. Vestuario: Ann Roth. Estreno en USA: 27 Diciembre 2002. Estreno en España: 21 Febrero 2003.

caramelo envenado de la posmodernidad con las metáforas de Tomb Rider y Boris Izaguirre.

En efecto, Nueva York es el espacio de la libertad, el espacio de los posibles objetivos conseguidos o la lucha finalizada: las mujeres desarrollan libremente tanto la sexualidad como la maternidad, la vida es algo más que los roles que se esperan de nosotros. Y sin embargo, todo fracasa. La película muestra la conciencia contemporánea del fracaso del feminismo también en la posmodernidad. Y sin embargo, por paradójico que parezca, el propio producto fílmico es una forma alternativa de mostrar y reivindicar la habitación propia de las mujeres que no sería posible sin las tesis posmodernas y de la deconstrucción.

Las horas es, ante todo, una narración ex-céntrica desde múltiples puntos de vista: se destruye la conceptualización narrativa del tiempo para abogar por la importancia del momento a través del relato de un día en la vida de tres mujeres, de la causalidad incluso en la aparente desconexión de las vidas femeninas; se destruye también el concepto de personaje, de protagonista y, sobre todo, el concepto de sujeto determinado. Todos los sujetos de *Las horas* no son lo que parecen. La intertextualidad llevada al extremo de la autoconstrucción del texto y la destrucción de la unidad textual tradicional se muestra en el film a través del juego con la novela de Virginia Woolf y sus citas —por no detenernos aquí en el filtro de la obra de Cunningham—: “La señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma.” La frase se repite en momentos diferentes, para dar lugar a historias absolutamente divergentes entre sí, producto de momentos, libertades y visiones del mundo opuestas.

El suicidio y la locura cruzan la película como tesis más que como motivos. Nos gusta pensar que la revolución femenina nos ha llevado a una dulce modalidad de locura en la que nos creemos total y absolutamente libres, y esa idea es la que conduce el film. El suicidio es, sin duda, la plasmación de la libertad extrema —el derecho a decidir sobre la propia vida—, sobre todo cuando se plantea la duda sobre si es la locura la que otorga lucidez o sobre si es el suicidio quien es juzgado como locura. A menudo pienso en Foucault al hablar de la locura. No puede escaparse un dato: la estructura del film otorga una importancia fundamental al suicidio al comenzar con el de Virginia, así que, de un modo u otro sabemos que aquellas que son como Virginia están condenadas a la muerte. Ahora bien: ¿a qué tipo de muerte? También Rosalía de Castro moría un poco más cada vez que ponían barreras a su libertad intelectual. Por ahí van las metáforas en *Las horas*, por lo que parece. Por cierto, que la obra literaria de Rosalía de Castro también está cruzada por la locura y una extraña sensación de presencia de la muerte: “Negra sombra que me asombras, en todo estás e ti eres todo”, aquello que sirvió como himno al País de Nunca Más.

Pero cuando la obra se centra en las mujeres, la metáfora del suicidio y la locura adquiere tintes político-sociales. A la mujer hasta el siglo XX se le ha otorgado como rol el seguir viva por los demás —por los hijos, por el marido, por la familia—, como deshaciéndose de su propia vida en función de las vidas de los otros. El extremo es Virginia Woolf, de referencia para el espectador como

gran talento de mujer intelectual, referencia que se destruye en *Las horas* al presentarla como persona que debe dar instrucciones al servicio en lugar de escribir. Ella, en definitiva, es un ejemplo de vida des-centrada: la que vive —casi en la locura— y la del personaje del libro que escribe.

La locura, al final, es la desvinculación del tiempo y el consiguiente deseo de morir. Pero la desvinculación del tiempo también es la escritura, como para Virginia cuando declara “Empiezo a oír voces y no puedo concentrarme.” O como para Richard Brown, el poeta colmado de éxitos a quien la vida se le escapa por las venas con SIDA y encuentra en su locura la libertad. La libertad, para los que son como Richard, como Virginia, incluso como Clarissa y como Laura Brown, es la muerte. Demos un paso posmoderno: para los sujetos ex-céntricos, para aquellos que viven en los márgenes, sólo resta la revolución o el suicidio.

La revolución es, sin ninguna duda, Laura Brown, capaz de renunciar a todo lo que tradicionalmente se nos ha impuesto como orden femenino. En Laura se intuyen los comienzos de un cambio que, históricamente, podía haber llegado, aunque no en la América de la posguerra que rendía pleitesía a sus guerreros. La historia se repite, pues América fue como Ítaca, y todas eran Penélopes. Pero Laura Brown presenta las grandes cuestiones que el feminismo filosófico ha propuesto al mundo: la reflexión sobre el asunto freudiano —el pastel para el marido o la dependencia del falo—, la duda sobre la sexualidad de la mujer —el lesbianismo a través del beso a Kitty quien, por cierto, muestra la enfermedad que le niega ser mujer—, la negación de la maternidad —intenta suicidarse en pleno embarazo—, la huida de las tareas tradicionalmente asignadas a la mujer, a través del abandono de la familia, que sabemos mucho después. Pero aquí la película da un giro que nos extraña. ¿Será que, igual que Rosalía de Castro cuando decía que escribir no significaba desatender las tareas domésticas, aquí el guionista, el director y el novelista entienden que una madre que abandona a su hijo le causa grandes —supuestos— daños: homosexualidad, locura, suicidio? No quiero ni pensarlo. También puede ser que *Las horas* ha sido hecha para el mismo país que vota en masa a George Bush.

Las horas es una película de locas con un loco en la que el camino a la libertad pasa por la ruptura de la concepción tradicional de los sexos. La homosexualidad cruza a todos los personajes quizás como elemento que simboliza la libertad en la vida —pues en la muerte es el suicidio—. Por eso los hombres, en su rol tradicional de padre y marido están prácticamente ausentes y son absolutamente anulados por las decisiones liberadoras de sus mujeres: Leonard Woolf no puede hacer nada para evitar la muerte de Virginia, Dan Brown ni se entera de las dudas de su esposa, hasta que ésta lo abandona; y Clarissa, Clarissa decide erradicar a los hombres tradicionales de su vida, no sólo como lesbiana, sino como a medias enamorada de otro homosexual. Ahí tenía seguro la diferencia. La *différance*.

Claro que también se demuestra que la posmodernidad que reivindica la libertad cobra sus peajes, y ese es el motivo porque nos hemos puesto a

comparar entre Rosalía y los americanos deconstruidos. Y sin embargo, los peajes parecen diferentes a medida que el tiempo pasa, a medida que la libertad de las mujeres y de los sexos se instala en un mundo en el que la normalidad es esa locura fascinante de no sujetarse a los roles impuestos para las mujeres a lo largo de los siglos y que acaba venciendo al suicidio y a la muerte. Por eso la última Mrs. Dalloway, Clarissa, no se suicida, a pesar de las dudas y las crisis. Y por eso, también, la frescura de su hija, el optimismo, el soplo de esperanza de quien nace de aquellos que han hecho con trabajo la lenta revolución de *las libres*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORCH, Carmen (2004): *Libres. Ciudadanas del mundo*, Madrid, Aguilar.
- AMORÓS, Celia (1995): "Feminismo, Ilustración y Post-modernidad. Notas para un debate", en *Abanicos ex-céntricos. Ensayos sobre la mujer en la cultura posmoderna*, eds. Vidal Claramonte, M^a Carmen África y Teresa Gómez Reus, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 57-70.
- BLANCO, Carmen (1991): *Literatura galega da muller*, Vigo, Xerais.
- CAPUTI, Mary (1995): "El feminismo, el posmodernismo y las «filosofías de la violencia»", en *Abanicos ex-céntricos. Ensayos sobre la mujer en la cultura posmoderna*, eds. Vidal Claramonte, M^a Carmen África y Teresa Gómez Reus, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 21-37.
- DAVIES, Catherine (1987): *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.
- FORTES, Belén, coord. (2003): *Escrita e mulleres. Doce ensaios arredor de Virginia Woolf*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- HEKMAN, Susan (1995): "Sujetos y agentes: interrogantes del feminismo". en *Abanicos ex-céntricos. Ensayos sobre la mujer en la cultura posmoderna*, eds. Vidal Claramonte, M^a Carmen África y Teresa Gómez Reus, Teresa, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 39-56.
- MARCH, Kathleen N. (2000): "Rosalía de Castro: escritora de su tiempo", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca) vol. VI*, coord. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos.
- TUBERT, Silvia, ed. (2003): *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra.
- WOOLF, Virginia (1967): *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral.
- ZAVALA, Iris M., coord. (2000): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca) vol. VI*, Barcelona, Anthropos.
- ZAVALA, Iris M. (2004): *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*, Madrid, La Esfera de los Libros.

LA VIDA EN UN HILO DE EDGAR NEVILLE: DEL CINE AL TEATRO, DE AQUÍ A HOLLYWOOD

María Pizarro Prada
Universidad de Salamanca

La vida del escritor y cineasta Edgar Neville no resulta apta para personas con apatía. Nació en Madrid en 1988 en el seno de una familia aristocrática, pero en vez de acomodarse en un sillón, se dio a los estudios universitarios y la carrera diplomática. Se acompañó de los intelectuales de la época y viajó a los Estados Unidos, viviendo primero en Washington como cónsul y luego en Los Ángeles, donde se codeó con lo mejor del cine de la época. Colaboró con las versiones en español del cine hollywoodiense, trabajando, por ejemplo, en los diálogos de *El presidio* (*The Big House*) y *La fruta amarga* (*Maid and Bill*).

Edgar Neville fue también un conocido dramaturgo. López Rubio así lo califica en su famoso discurso de ingreso a la Academia de la Lengua titulado “La otra generación del 27” (López Rubio, 2003: 24). Y como tal, aparece en las Historias del teatro español. Pongamos como ejemplo la *Historia del teatro español del siglo xx* de Francisco Ruiz Ramón, quien sitúa las obras de Neville en un apartado titulado “Comedia de la felicidad, comedia de la ilusión” junto con López Rubio y Ruiz de Iriarte. De ellos explica que poseen “habilidad en la construcción de la pieza, calidad literaria en el diálogo, una visión amable, irónica y comprensiva de la vida humana y una común voluntad de hacer sonreír inteligentemente al espectador, con sonrisa donde la ternura y la nostalgia están, por lo general, presentes” (Ruiz Ramón, 1997: 314). Por su parte, María Luisa Burguera, autora de varios libros sobre Neville, señala las influencias de su teatro en el estudio introductorio a *El Baile* y *La vida en un hilo*, destacando, además de la mencionada por Ruiz Ramón, la comedia benaventina, el teatro de humor, el teatro de evasión y el teatro burgués. (Burguera, 1990: 22-26).

Estamos pues, ante un escritor y cineasta de éxito en la época. Pero una de sus curiosidades, la que nos ocupa hoy, es la capacidad con la que adaptó sus obras al cine. Tal es el caso de su pieza de mayor éxito, *El baile*, film que, por cierto, ha sido muchas veces acusado de teatralizante. Pero Neville conocía perfectamente las intrigas del cine, y como ejemplo baste su estancia en Hollywood, su amistad con Chaplin, su numerosa filmografía y, dentro de ésta, su trilogía compuesta por *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), películas

originales en el panorama de la época por tratarse de una mezcla entre el absurdo, el costumbrismo y el cine negro¹.

Pero la obra a la que hace referencia el título de esta comunicación es, para mí, la clave de que Neville era un tan buen cineasta como dramaturgo, siendo la prueba fundamental del conocimiento de ambos lenguajes, el éxito con el que adaptó, o si se quiere, “tradujo”, su obra de un lenguaje a otro².

La vida en un hilo es una adaptación atípica. En este caso, Neville no tradujo una de sus piezas teatrales al cine, sino que esta obra fue primero film y luego teatro, recorrido infrecuente en la historia del cine y que suele encontrarse principalmente en musicales de éxito del tipo de *West Side Story*. Por otra parte, hay que destacar que nos hallamos ante una película con cierta complejidad estructural ya que posee diversos niveles de ficción y la presencia constante de una voz en off; hechos que, como veremos, no favorecen la posterior adaptación teatral.

La película *La vida en un hilo* se estrenó el 25 de abril de 1945. El argumento ya nos ofrece pistas sobre las dificultades que se encontró posteriormente Neville al adaptarla a teatro. La sinopsis es la siguiente: Varios años después de la muerte de su marido, Mercedes (Conchita Montes) abandona el luto y la vida de provincias. En el tren, camino de la capital, conoce a Madame Dupont (Julia Lajos), artista de variedades capaz de predecir no el futuro sino el pasado “que pudo ser y no fue”. Madame Dupont explica a Mercedes cómo su vida se decidió en un instante crucial una tarde lluviosa en una tienda de flores, donde conoció a Miguel Ángel (Rafael Durán) y a Ramón (Guillermo Marín). La casualidad decidió y Mercedes se casó con Ramón, condenada así a una aburrida e hipócrita vida de provincias. Frente a esta vida de Mercedes, Madame Dupont le revela “lo que pudo ser” su vida alegre y disparejada con Miguel Ángel. Al llegar a Madrid, el destino le ofrece una segunda oportunidad que Mercedes no desaprovechará.

¿Cuáles fueron los medios cinematográficos utilizados por Neville para desarrollar este argumento? El flashback, los fundidos y los cambios de escena. El primer flashback se produce cuando Madame Dupont comienza a relatar su posible vida con Miguel Ángel, y Mercedes con la mirada perdida, comienza a recordar. El narrador de las dos vidas será una voz en off.

¿Y cómo adaptar estas dos historias al teatro? La respuesta la encontró Neville en un juego de dos telones³, como iremos viendo. La obra dramática *La vida en un hilo* se estrenó en Madrid en 1959. El argumento en sí no sufrió ningún cambio. Y en cuanto a la extensión de ambas, podríamos hablar, tal y

¹ Para un mayor desarrollo de esta idea, véase el valioso artículo sobre el cine de Neville de José Antonio López: “Edgar Neville: el primer director español de culto” (J. A. López: 1999-2000).

² Edgar Neville adaptó sus propias obras de un medio al otro, pero también obras ajenas. Este es el caso, por ejemplo, de su película *Sancta María (La muchacha de Moscú)* (1941), cuyo guión procede de la novela de Guido Milanessi y fue adaptado por Neville junto con Alessandro de Stefani.

³ Por la imposibilidad a su acceso, partimos de la base de que para este estudio se manejó el texto fílmico y no el guión; y el texto teatral, y no la representación.

como propone Sánchez Noriega, de “equivalencia” ya que no se han añadido ni eliminado en el texto teatral hechos ni diálogos significativos (Sánchez Noriega, 2000: 70).

El éxito de la adaptación radica en que Neville configuró una película donde el conflicto temático se centró en los personajes. De hecho, su otra obra de éxito, *El baile*, que fue primero teatro y luego cine, es también una historia de “personajes” cuyos sentimientos y conflictos serán siempre el centro de la trama. Linda Seger explica en su libro *El arte de la adaptación* los motivos por los que el teatro se resiste al cine, y aunque estemos ante una adaptación a la inversa, dos de ellos resultan interesantes para comprobar cómo Neville los tuvo en cuenta en su traducción. Por un lado, Seger señala que “El teatro es temático”, es decir, que los temas se centran en el conflicto humano y “no necesita una fuerte línea argumental” (Seger, 1992: 65). Y por otro lado, explica esta autora que “El teatro utiliza escenarios y espacios abstractos”, ya que, como añade más adelante, “En el teatro, los actores se mueven fácilmente de un espacio a otro” (Seger, 1992: 66-67).

Neville respetó estas dos variables: el tema de la obra teatral se centra efectivamente en los personajes, manteniéndose así el argumento del film. Es decir, de acuerdo con el criterio de adaptación según la dialéctica fidelidad / creatividad, *La vida en un hilo* se encuadra en el grupo de adaptación como transposición. Esto es, la adaptación teatral mantiene suficientes elementos del original para negar su lectura como interpretación o adaptación, pero adapta suficientes elementos para que no pueda ser considerada una mera ilustración (Sánchez Noriega, 2000: 64)⁴. No es frecuente, por otra parte, que el autor de un texto original sea también el responsable de su adaptación a otro medio, por lo que las nociones como “fidelidad al original” o “respeto al espíritu” no tienen cabida en el caso de *La vida en un hilo* al coincidir guionista, director y dramaturgo en una misma persona.

La obra teatral, de acuerdo con el texto de Neville, aparece dividida en dos partes y un epílogo. Mantiene, como decíamos, una estructura semejante a su correlato fílmico, siendo la diferencia más significativa la supresión de algunas escenas sobre su hipotética vida con Miguel que no afectan al sentido de la obra. Hemos dicho que la película *La vida en un hilo*, sin dejar de plantear un argumento perfectamente elaborado en una narración fílmica, posee características que le acercan al teatro. De la misma manera, Neville supo aprovechar sus conocimientos fílmicos para elaborar su obra dramática. Señala María Luisa Burguera, en el prólogo a *La vida en un hilo*, cómo el empleo de técnicas cinematográficas, que Neville conocía bien, confieren un ritmo trepidante a la acción (Neville, 1993: 24-27). Señala también que la abundancia de signos kinésicos otorgan un dinamismo más propio del cine que del teatro, al igual que los constantes cambios de vestuario de Mercedes, infrecuentes en el teatro. Y si en referencia a la película se puede hablar, considerando las

⁴ En realidad, Sánchez Noriega establece esta tipología para la adaptación novelística, pero hemos considerado necesario acudir a ella al no haber una tipología establecida para el recorrido film-teatro.

características del medio, de escasas localizaciones espaciales, sucede todo lo contrario si nos referimos a la obra de teatro, donde puede considerarse abundante el número de escenarios. Estos los solucionó Neville con un juego de telones. Así, leemos al inicio de *La vida en un hilo*: “Al levantarse el telón, aparece otro que llamaremos el del tedio, ya que en él están dibujados todos los símbolos que representan el aburrimiento de una capital de provincia de tercer orden” (Neville, 1993: 155). La madame Dupont del cine es ahora “Tomasita” y no se encuentran en un tren —que supondría otro decorado y, probablemente otro telón que haría referencia al presente—, sino en la misma casa. El punto de inflexión no se producirá, evidentemente, con un cambio de escena, sino con una bajada del telón del tedio, dejando en un primer espacio la historia de Miguel.

Por otra parte, la voz en off que narra las dos posibilidades en el cine, es ahora Mercedes, que dirigiéndose al público, rompe con la ficción y explica a Tomasita el porqué de sus acciones. De este modo, la astucia de Neville radica en otorgar la voz del narrador omnisciente de la película a la protagonista quien, además, saliéndose de la diégesis, nos recuerda el carácter hipotético de lo que se está viviendo.

Los cambios de vestuario de Mercedes, que según sea presente, pasado o pasado hipotético, lucirá un aspecto u otro; más los dos niveles de ficción solucionados con dos telones y las explicaciones que Mercedes otorga al público-Tomasita, serán los medios principales de la obra. Medios que recuerdan, como vemos, las posibilidades del cine en el teatro. Neville, pues, empleó criterios teatrales en su película y cinematográficos en su teatro, colaborando así con la historia de las interrelaciones entre literatura y cine. Y este acertado uso de la técnica de Neville encuentra su máxima corroboración en una adaptación posterior: la que dirigió Gerardo Vera en 1992.

La vida en un hilo fue, pues, la base sobre la que Gerardo Vera asentó su película *Una mujer bajo la lluvia*. Así lo confirman los títulos de crédito que rezan “basada en”. Lo que adapta este director 30 años después es la esencia del film, pero sin esconder lo que hay en él de teatral. Se mantienen los nombres, la estructura del relato y algunos diálogos, pero se moderniza todo el argumento incorporando, muy en la línea de este director, un fuerte contenido erótico. Además, Gerardo Vera recalcará la presente teatralidad en este film, ya que su película, *Una mujer bajo la lluvia*, comienza con la apertura de un telón donde un narrador a la antigua usanza —un jovencísimo Javier Gurruchaga— presentará el film y se convertirá en el narrador en off que oigamos en la película, y no sólo narrador heterodiegético, también homodiegético al entrar en la ficción al final para ayudar indirectamente a la protagonista (Mercedes – Ángela Molina) a encontrar a Miguel (Antonio Banderas). Este narrador solucionará el problema de los dos telones que ofrece la obra teatral y aunará las voces de Mercedes y de Madame Dupont o Tomasita en una. La ruptura entre las dos historias se produce en el momento de la boda de Mercedes con Ramón (Imanol Arias), con una intervención del narrador —ya no una adivinadora— y un cambio de escena que nos devuelven al inicio de la película, en la floristería. Al igual que en el original de Neville, la historia ofrece una

segunda oportunidad a Mercedes, que se reencuentra con Miguel esta vez no en un tren, sino en un avión tras la muerte de Ramón. El film, no podía ser menos, termina con el narrador que sale de la diégesis, concluye con un epílogo y baja el telón.

Pero no sólo la película de Gerardo Vera confirma la modernidad de la obra de Neville, sino que también podemos atender a un film de 1998 para comprobar que, ante un argumento muy parecido, las soluciones narrativas son las mismas. Me refiero a *Dos vidas en un instante* (*Sliding Doors*) de Peter Howitt. La sinopsis es la siguiente: Helen acaba de ser despedida de su trabajo en una empresa de relaciones públicas y, de vuelta a casa, se dirige al metro de Londres, donde su vida puede discurrir por dos caminos en función de si alcanza el metro o no. Por uno de ellos conocerá a un joven del que quedará completamente enamorada, por el otro llegará a casa y descubrirá que su novio la engaña. El *happy ending* seguirá un patrón parecido a las películas que hemos mencionado: el reencuentro con el chico alegre que hubiera conocido de no haber tropezado con la niña.

A partir de aquí, la película narrará las dos posibilidades alternándolas con más o menos ritmo gracias a cambios de escenas como los que Neville ya planteaba. La bifurcación de las dos vidas no se produce gracias a una adivina en este caso, sino a un tropiezo con una niña en las escaleras del metro que impedirá, o no, que lo alcance. Así, tras plantearnos la posibilidad de sí alcanzarlo, conocer a James (John Hannah) en él —que se corresponde con el Miguel de Neville— y descubrir el engaño de su novio Jerry (John Lynch); se nos ofrece un rebobinado de la cinta hasta el momento de bajada de las escaleras en el que esta vez sí tropieza con la niña y no descubre el engaño, viviendo así una infeliz vida con su novio, enamorado de otra.

A partir de este momento de inflexión, la vida de la protagonista se nos presentará en sus dos posibilidades mediante cruces y cambios de escenas con fuertes contrastes entre ambas⁵. El director logrará que no perdamos el hilo argumental gracias al cambio de aspecto de la protagonista en su vida feliz, igual que ya hizo Neville al presentarnos a Mercedes con el pelo suelto o recogido, según su tipo de vida.

En conclusión, podríamos aducir que Edgar Neville fue un gran cineasta y un gran dramaturgo. A los que han acusado a su teatro de facilón y a su cine de teatralizante, a lo mejor se les escapa la posibilidad de que Neville, buen conocedor de ambos lenguajes, eligiera cruzarlos en aras de una mejor construcción narrativa. Las influencias entre ambas disciplinas, teatro y cine, se han producido desde los comienzos del segundo, como señala Linda Seger. El saber aprovechar bien esas influencias es ya cuestión que hay que dejar en manos de los directores

⁵ Las escenas proponen continuamente el enfrentamiento de las dos vidas. Se nos muestra, por ejemplo, en el caso de su vida infeliz, a una mujer que trabaja en demasía y que no puede comunicarse con su novio. Mediante un corte o cruce, se pasa a su vida feliz en la que se nos muestra a una mujer con empresa propia y rodeada de amigos nuevos.

José Antonio Pérez Bowie también ha analizado las interrelaciones que se han producido en la historia de ambos lenguajes, concluyendo que actualmente podemos hablar de una reteatralización del cine. Es decir, el cine ha puesto su mirada de nuevo en el teatro, como ya hizo en sus comienzos, en busca de reforzar la historia y como reacción ante los excesos de efectos del cine hollywoodiense. O, en sus palabras: “Otro momento en que la influencia de lo teatral sobre el medio cinematográfico se pone especialmente de manifiesto serían las últimas décadas con el desarrollo de la llamada teatralidad postmoderna. Se trata ahora de enfatizar consciente y deliberadamente las marcas definidoras de lo teatral” (Pérez Bowie, 2004: 576-77). —¿Qué es, si no, el cine dogma o películas de éxito del tipo de *American Beauty* o *Las invasiones bárbaras*?—.

El método narrativo empleado por directores muy posteriores a Neville como Gerardo Vera o Peter Howitt confirma que el autor del que nos ocupamos se preocupó de emplear métodos cinematográficos modernos para su película, así como lograr una perfecta adaptación al teatro mediante técnicas novedosas, confirmando que una película donde el peso temático recae sobre los personajes es perfectamente adaptable al teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- BURGUERA, M^a Luisa (1999): *Edgar Neville, entre el humorismo y la nostalgia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- , (1994): *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Málaga, Diputación de Málaga.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1993): *Literatura y cine*, Madrid, UNED.
- HOWITT, Meter (1998): *Dos vidas en un instante (Sliding Doors)*, Estados Unidos, Sydney Pollack, Philippa Braithwaite y William Horberg.
- LÓPEZ, José Antonio (1999-2000): *Edgar Neville: el primer director español de culto*, <<http://www.grancanariaweb.com/cine/edgar/lopez.htm>>, [Consulta: 11-2004].
- LÓPEZ RUBIO, José Luis (2003): *La otra generación del 27. Discurso y cartas*, ed. J. M^a Torrijos, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- NEVILLE, Edgar (1945): *La vida en un hilo*, España, Edgar Neville y Los films del búho, S.L.
- NEVILLE, Edgar (1990): *El baile. La vida en un hilo*, ed. M. L. Burguera, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, y otros (2003): *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, ed. J. A. Pérez Bowie, Salamanca, Plaza Universitaria.

- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004): "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", *Arbor*, CLXXVII, 699-700, pp. 573-94.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1997): *Historia del teatro español. Siglo xx*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ, Fernando (2002): *La vida en un hilo. Una adaptación atípica*, Salamanca, inédito.
- SANCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SEGER, LINDA (1991): *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Rialp.
- VERA, Gerardo (1992): *Una mujer bajo la lluvia*, España, José Luis García Arrojo.

EL ESPEJO Y EL DISFRAZ: ELEMENTOS PARA UNA POÉTICA DEL DESDOBLAMIENTO EN *EL AMANTE* *BILINGÜE Y LA VENTANA SECRETA*

Antonio Sustaita
Universidad Complutense de Madrid

Qué pasaría si mi reflejo, que luce como yo y se mueve como yo —que se conduce como yo—, se transformara al punto de lucir distinto de mí, y sus acciones no se correspondieran ya con las mías —es decir, que se condujera en un sentido distinto al mío—. Al lucir y actuar como otro, mostraría una parte desconocida, oculta, y tal vez, amenazadora, de mí mismo. Entonces nos encontramos en el reino de lo siniestro, al desvanecerse “los límites entre fantasía y realidad; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado” (Freud, 1988: 2500), cuando el reflejo ha ocupado el lugar del cuerpo.

Y si este reflejo, que luce ya distinto y actúa de forma extraña, ¿de pronto fuese capaz de romper el espejo y salir? El poder de lo desconocido es mayor porque es inesperado, escapa a toda estrategia, a todo intento de control, de negociación, a toda lógica.

La amenaza del doble ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad. La impronta en el oráculo de Delfos, el *conócete a tí mismo* busca erradicarla. A través de una incursión/excursión exhaustiva, que no deje rincón ni intersticio sin inventariar, se ha pretendido alcanzar el sustrato último, donde no exista lugar para el más allá de lo desconocido en el ser humano. El mundo occidental ha intentado por todos los medios reducir el ser al conocimiento, ponerlo bajo la luz, explicarlo. Ante el resultado adverso de un proyecto tan ambicioso y descabellado, se ha buscado establecer una frontera que separe el territorio de la innombrable de lo que sí puede ser nombrado, el de lo impracticable de lo que es permitido practicar.

El disfraz y el espejo constituyen dispositivos esenciales para la postulación de una estética del desdoblamiento. Por eso es que mi análisis de *El amante bilingüe* (Marsé, 1991) y *La ventana secreta* (Koepp, 2004) se centrará en la función que cumple cada uno de ellos.

En *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* (Stevenson, 2004) el doble es visto como un logro: se presenta como el acontecimiento provocado por la mezcla precisa de determinados reactivos químicos; es un hecho científico, explicable. En *El doble* (Dostoyevski, 2002) la experiencia del desdoblamiento

aparece como un infortunio: es la manifestación subrepticia que le sobreviene al individuo sin lograr entenderla. En la primera novela lo oculto se proyecta por medio del control; en la segunda lo hace en forma descontrolada. Deseo tomar cada uno de estos casos como modelos.

La novela de Marsé se ajusta al primer modelo. En *El amante bilingüe* Joan Marés intenta convertirse en otro. Lo hace buscando reconquistar a la mujer que ama. Para que Norma desconozca en él al hombre que abandonó será necesario que él sea incapaz de reconocerse a sí mismo, que se pierda en sí, o fuera de sí, que, en realidad, se convierta en otro. En este divertido y trágico juego de transformaciones pueden identificarse, sistemáticamente, dos dispositivos esenciales: el disfraz y el espejo. Mediante un cuidadoso trabajo de caracterización, frente al espejo, Marés va creando al otro, a Faneca, dándole vida a partir de elementos que disfrazan, amén de gestos y una voz distinta, que convertirán su cuerpo en el cuerpo del otro.

El filme *La ventana secreta* puede ser asociado al segundo modelo. Son pocas las escenas que Koepp dedica a la creación del personaje. Más bien se trata sólo de una, muy breve, que cumple la función de analepsis. Como en *El doble*, de Dostoyevski, el desdoblamiento se presenta, a lo largo del relato, más bien como un infortunio; manifestación subrepticia de la que no es consciente el personaje, sino en el momento del shock, cuando se enfrenta al espejo.

En *La ventana secreta* Morton Rainey se enfrenta a un problema de plagio. El supuesto plagiado es un granjero sureño cuyo rasgo distintivo es un sombrero. La casa donde vive el escritor se sitúa junto a un lago, en una zona boscosa. El bosque, que es un espacio cerrado, y el lago, superficie reflectante, adquieren, al conjugarse, el simbolismo del laberinto. El símbolo del laberinto minoico, *labris* —el hacha de dos cabezas— representa la bifurcación, el camino que se convierte en dos, el hombre que es doble. El encuentro con el otro, el monstruo, es consecuencia de este trastorno. El tránsito de Rainey por el laberinto, de ida y vuelta de cámaras oníricas hacia cámaras de vigilia, pasando por corredores de ensueño, conducirá hasta la cámara donde se encuentra el monstruo, es decir, el espejo. Rainey descubrirá que no hay monstruo con antelación a este preciso momento, que no hay monstruo sino hasta llegar allí. Teseo y el minotauro son el mismo cuerpo.

La ventana secreta y *El amante bilingüe* cuentan ambas una historia de desamor. En lenguaje corriente la gente llama, a la separación amorosa, ruptura. En *Oda a la pareja* Neruda lo ha dicho con una exactitud y una belleza admirables, sin mujer “un hombre es medio hombre” (1993: 141) no sólo vive en media casa y duerme en medio lecho, sino que tiene solo una mitad de cuerpo. La pérdida de la pareja, como se muestra en ambos relatos, deja al hombre roto, partido por la mitad. El erotismo que une, aparece también como la fuerza que, cortándolo, arranca la mitad del cuerpo.

1. Abrir la puerta al otro

El otro, que es complementario, encuentra su acomodo en un espacio también adicional. Por ello es condición, para la aparición del doble, el surgimiento de otro espacio. Llamémosle doblez del espacio, un espacio producido, como reflejo, por una acción especular. De este modo se formaría una banda de Moebio a través de la cual la doble identidad entra y sale, del espacio real al imaginario, bidireccionalmente. En un cuadro de Escher, llamado *Banda de moebio*, hay dos cabezas formadas por una misma banda. Rasgos distintos indican que se trata de seres diferentes. La banda está intercalada de tal forma que a la altura donde hay un hueco en una cabeza, en la otra es posible apreciar un aro de la banda que la conforma. Seres complementarios, uno debe su existencia al otro. Al no estar cortada en ningún sitio, la banda, que se cierra en sí misma yendo y viniendo de una cabeza a otra, evidencia la interiorización de uno en el otro, rompiendo con la idea de individualidad. Tanto lo pensado como lo mirado, lo sentido, devienen contenidos dinámicos, intercambiables. En el caso del doble, entre el mismo y el otro se establece este mismo tipo de continuidad.

Ahora quisiera identificar los medios que utilizan Marsé y Koepp, para la creación de este espacio. ¿Cuál es el primer momento en que surge el otro, es decir, el primer momento en que aparece el espejo?

Desde el inicio. Tanto Marsé como Koepp se valen de medios formales para la creación de un espejo. Es decir que el espejo aparece como estrategia narrativa antes que como narración. Lo hacen con palabras —Marsé— y con medios visuales —Koepp— antes de presentar el desdoblamiento como temática.

En Marsé se trataría de la creación de una superficie de azogue con palabras. Nada más empezar la lectura uno se enfrenta a un espejo. Con palabras Juan Marsé va construyendo un espejo donde el primero que aparece, o desaparece, es él. Desaparece porque aparece transformado. El primer nivel de reflexión se trata del paso de Juan Marsé, el escritor, a Joan Marés, el personaje. Ese primer guiño de la realidad hacia la ficción desencadena el juego de desdoblamientos. Por mediación de la palabra la hoja del libro se convierte en agua. Un juego de palabras se convierte en un juego de espejos. Enfrentados desde el inicio, Juan Marsé y Joan Marés, forman una vertiginosa galería de identidades en la que no hay lugar para el punto de vista. El punto de vista, si necesita de algo, es de fijación, y el desdoblamiento, si a algo atiende, es al movimiento, a la seducción baudrilleriana, a no estar donde se supone que debe estar. Tengo tres citas de *El amante bilingüe* donde aparece la escritura especular: “Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio, lo primero que vi fue a mi mismo abriendo la puerta del dormitorio” (Marsé, 1991: 9).

La escritura vuelve sobre sí misma, pero no como un eco, sino como la imagen puesta frente a un espejo, con una ligera transformación: el cambio del verbo “abrir” en infinitivo por el gerundio “abriendo” convierte una imagen cristalina en una corriente de agua:

Hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y se sentaba con su antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, Marés soñaba que de mayor escribiría un libro maravilloso que empezaría así: hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y me sentaba con mi antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, soñaba que un día escribiría un libro maravilloso que empezaría así (Marsé, 1991: 21).

Como un dispositivo catóptrico este texto produce el infinito. Brinda la misma sensación que tendríamos al poner un espejo frente a otro. La escritura se abisma en sí misma y se continúa, en una serie infinita. Cada punto final es un punto inicial: el “empezaría así”, que es el fin, conduce a la parte inicial “Hace muchos años”: “Entró en el dormitorio en busca de un pañuelo limpio y se vio a sí mismo entrando en el dormitorio en busca de un pañuelo limpio” (Marsé 1991: 69).

Es la creación de un bucle donde el significado queda entrampado, que se consigue, de nueva cuenta, mediante el cambio, en el mismo verbo, del significado fijo “entró” por el dinámico “entrando”.

A diferencia de Stephen King, el escritor original del cuento en inglés, Koepp decide iniciar, como Marsé, con la creación de un espejo. Después de una prolepsis, algo ocurrido hace seis meses, la toma inicia a mitad del lago y, desde allí, se desplaza hacia la casa, siempre sobre del agua. El lago tiene la connotación del espejo: duplica. Por lo tanto es posible afirmar que el relato se cuenta a partir de un espejo. La cámara, que entra por la ventana, se detiene en la pantalla del ordenador portátil situado en el escritorio, y prosigue, en busca de su destino: el espejo colocado sobre la pared. Del agua al espejo: énfasis puesto en la superficie reflectante. El cuerpo de Rainey, echado en el sofá, está en el espejo. La cámara buscaba el espejo y se adentra en él. Es una clave sobre la temática del relato que se aborda.

Dentro del espejo a Rainey no se le ve la cara. Lo que ocupa el centro de la pantalla es una desgarradura de la bata que lleva puesta. Cuando gira la cabeza, porque ha escuchado el ruido en la puerta, entonces la cara y la desgarradura de la bata quedan en una línea diagonal que atraviesa la pantalla, de arriba abajo y de izquierda a derecha. Hay un signo de igualdad entre cara y desgarradura, que los convierte en espacios intercambiables. La cara es una desgarradura por dónde puede salir otra cara. Por eso será que en el momento del shock, frente al espejo, tuerce la cara, desfigurándola, como para que así pueda salir la cara del otro.

La aparición de Shooter, el doble, ocurre de forma inesperada e inexplicable; siempre en momentos de transición, de incertidumbre. En la escena del principio, cuando lo acusa de plagio: Rainey despierta de pronto dentro del espejo; no está ni despierto ni dormido, sino a medio camino entre el sueño y el mundo real, entre el mundo de los objetos y el mundo de los reflejos. Tal aparición ocurre también en espacios asociados al inconsciente: fuera de la casa, al anochecer, o a mitad del bosque, tras una larga vereda. Se entiende que la casa guarda una analogía con el cuerpo, y que la puerta mantiene al mismo a resguardo del doble. De tal modo, la ruptura de la casa, después de la

constatación de que él es el otro, significará la escisión de Rainey, la separación fatal entre ambos.

La experiencia inicial del otro por parte de Rainey, su invocación, su búsqueda, implica algún componente lúdico. Me refiero a la escena del espejo cuando, estando con la esposa, juega a convocarlo. Sin embargo el proceso de construcción del personaje es poco explorado por Koepp. Mientras que Marsé dedicará gran parte del relato al trabajo ante el espejo.

El espejo es visto de forma ambivalente. Digamos que de forma positiva, primero, y, sólo después, negativa. O si se quiere, pensemos que primero aparece de forma lúdica y después de forma trágica. El paso del momento reflectante al productivo marca la diferencia entre juego y tragedia. En ambos relatos, las secuencias de trabajo ante el espejo relacionadas con la construcción del personaje son lúdicas. Hay un gozo evidente ante la posibilidad de producir al otro en uno mismo. Es de espanto la sensación, en un momento posterior, cuando se descubre que ha sido tan bien creado el personaje, y ha adquirido tal nivel de realidad, que ahora exige su independencia.

Más allá de la función de adaptación del disfraz, y su eventual afinación, como si se tratase de un instrumento musical, en el espejo está implícita, en un segundo momento, la confrontación con el otro. Ya en la creación del personaje el horizonte de la realidad se amplía coqueteando con la ficción. La confrontación con el otro, impulsada por éste, siempre conflictiva y ominosa, evidencia el poder de la ficción, su afán de independencia. Las fronteras entre realidad y ficción, parecen no ser claras; los dispositivos que las separan resultan ser inseguros.

2. Disfrazar el cuerpo y la voz

Disfrazar sería, de acuerdo al *Diccionario crítico etimológico* Falta la referencia de esta obra en la bibliografía, castellano e hispánico, “primitivamente «despistar, borrar las huellas» y sólo después «desfigurar» y «cubrir con disfraz»”(2002: 142). En el caso de *El amante bilingüe*, los rasgos del rostro de Marés han sido borrados por la mano del fuego. Las cejas se las dibuja él mismo con lápiz. Siendo la cara un lugar en blanco, aparece como el espacio para el diseño: la cara es algo que tiene que crearse. Las arrugas también han sido borradas. No es el de Marés un rostro inscrito en el tiempo, tampoco un rostro donde el tiempo se hizo escritura. Liberado del rostro histórico tiene que vérselas para llenar de signos ese espacio vacío, disfrazarse, hacer jugar otros signos, crear el simulacro.

Lúdico, Marsé va quitando velo tras velo, si se quiere antifaz tras antifaz, en la búsqueda del verdadero rostro de Marés. A los diez años Marés niño afirma: “yo me quito el antifaz de la cara. Debajo llevo otro idéntico” (Marsé, 1991: 39). El desdoblamiento, la imposibilidad de conocer lo desconocido, de acotarlo, es presentado por Marsé como parte constitutiva de la realidad. Se es doble desde un inicio, desde un inicio, incierto: se inicia siendo otro. El disfraz es otra piel, no es tela. Con respecto a Marés, afirma Marsé: “se sentía inesperadamente cómodo en la piel del desconocido” (Marsé, 1991: 77). La

creación del personaje, un disfraz aunado a un movimiento distinto y a otra voz, brinda a Marés una confianza inesperada:

Mientras tomaba nota, Marés se paseaba de un lado a otro exhibiendo el soberbio perfil y una improvisada manera de andar, de movimientos retardados y muelles, llamando así la atención de su vecina, probando la eficacia del disfraz (Marsé, 1991: 74).

El perfil es la mitad de la apariencia, una sola cara de la moneda: “él se levantó y paseó, dejándose admirar de perfil” (Marsé, 1991: 77). La exhibición del perfil por parte de Marés, significa la puesta en escena de la treta, así como la puesta en evidencia de que se trata de una sola mitad del hombre. La constatación de que se trata de un truco contrasta con la confianza en el simulacro.

En *La ventana secreta* toda la potencia visual se encuentra en dos elementos. Uno puede ser considerado parte del disfraz, me refiero al sombrero. El otro, sin cumplir en términos estrictos la función de disfraz, encierra el simbolismo de espacio de tránsito, pues sirve para indicar la aparición del otro, hablo de la bata. Quisiera detenerme en el manejo visual que hace Koepp del desdoblamiento a partir del sombrero. A través de las escenas de ocultamiento y descubrimiento del sombrero se indica la aparición y la desaparición del doble.

He dividido las escenas en tres apartados. El primero tiene que ver con la aparición del sombrero en el porche de la casa una vez que Shooter ha matado al perro, Chico. En esta escena, y en la siguiente —referida al sombrero— Koepp decide presentar el cuerpo de Rainey acéfalo. Parece que Rainey tiene miedo u horror ante la idea de tocar el sombrero, por lo que se provee de una bolsa blanca para esconderlo. Se entiende, también, que su presencia le horroriza, así que decide ocultarlo. En esta toma vemos el cuerpo de Rainey sin cabeza, desplegando una bolsa blanca. El contraste entre el blanco y el negro brinda una información simbólica adicional sobre la carga psicoanalítica de los objetos. El sombrero representaría al ello y la bolsa al super-ego. Por fin Rainey consigue ocultar el sombrero, sin tocarlo.

En la siguiente escena en que hace aparición el sombrero es después que Rainey se ha enfrentado, en la gasolinera, con su rival de amores. Entonces llega molesto a casa. Una vez dentro, sin que se le vea la cara, nuevamente, saca el sombrero de la bolsa y lo deja sobre la mesa. Este movimiento del sombrero, del exterior de la casa, al interior, marca simbólicamente, la garantía de acceso del doble al espacio del control, que es el doméstico. Todas las apariciones del otro habían sido fuera de la casa. A partir de aquí se da la crisis de Rainey.

En la tercera toma aparece, otra vez acéfalo, su cuerpo. La toma, por decirlo en cierta forma, le ha volado la cabeza. El sombrero está en la mesilla del salón. Con la copa hacia arriba el simbolismo del sombrero es fálico. Rainey se sienta de tal forma que, en la toma que tiene en primer plano el sombrero, pareciera que éste lo penetra como un falo. Sus piernas se flexionan, y, al hacerlo, se abren y el sombrero va entrándole en el cuerpo. El otro, lo negro, ha entrado en él. La cubierta de plástico, de color blanco, que simboliza el orden y

la ley, ya no se interpone entre ellos. Hay un ascenso del sombrero, hasta alcanzar la cabeza. La siguiente toma es cuando Rainey se pone el sombrero en el pecho, con la copa apuntando hacia el frente, de forma que parece que su pecho quisiera entrar en el hueco del sombrero. Por último se lo pone en la cabeza. El simbolismo del sombrero, el inconsciente, personalizado en el doble, no sólo lo ha penetrado, sino que también lo envuelve.

Como se ha visto, la estrategia del disfraz no sólo implica un vestuario diferente. Se trata de un proceso que va más allá, incorporando elementos físicos, como gestos o movimientos, una forma de andar y una forma de hablar diferente. Al ser la promesa de una libertad total, en tanto cancela los compromisos establecidos por una identidad que tiene implicaciones jurídicas, el disfraz exige ser mostrado. Tanto Marés como Rainey se mueven con completa libertad al convertirse en otros. A través del disfrazamiento lo que se busca es la exhibición, la práctica de una acción que hasta entonces, estaba reprimida. Si en un primer momento el disfrazamiento se presenta como una solución, como la culminación de un deseo, después se pasará a un segundo momento en que el disfraz se hace piel y voz. Es el momento en que el disfraz adquiere voluntad propia, y su voz sólo deja escuchar las exigencias del doble.

BIBLIOGRAFÍA

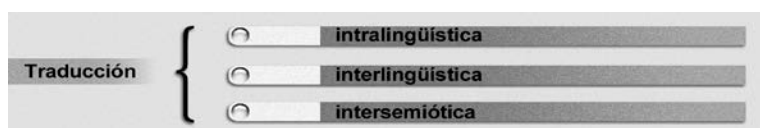
- COROMINAS, Joan (2002): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- DOSTOYEVSKI, Fyodor (2002): *El doble*, Madrid, Alianza.
- FREUD, Sigmund (1988): *Obras completas*, vol. 13, Barcelona, Orbis.
- KOEPP, David (2004): *La ventana secreta*, EE.UU., Gavin Polone.
- MARSÉ, Juan (1991): *El amante bilingüe*, Barcelona, Planeta.
- NERUDA, PABLO (1993): *Obras II*, Buenos Aires, Losada.
- STEVENSON, Robert Louis (2004): *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid, El País.

DEL CÓDIGO LINGÜÍSTICO A LA TRADUCCIÓN FÍLMICA

Juan de Dios Torralbo Caballero
Universidad de Córdoba

1. Introducción

El ensayo “On linguistic Aspects of Translation”, de Roman Jakobson (1959) consolida la tríada reformulación o traducción intralingüística, la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica o transmutación como tres clases de hipónimos de la transposición creativa.



La traducción intersemiótica es la que opera con signos lingüísticos y no lingüísticos y a esta tipología pertenece la película de la novela que nos ocupa en este trabajo: *Juanita la Larga*.

1.1. El Realismo

El *cronotopus* de la novela, obra del realismo español, su germen medular, se sitúa en 1868, cuando se afianza el predominio de la burguesía, dos años después de la publicación de *La Fontana de Oro*, primera novela de Galdós. A la evolución social se suma la tradición realista vigente en la novela del Siglo de Oro: la picaresca, Cervantes, etc., este último influye en Dickens y Dostoyevski. Tal realismo destila, aunque idealizado, en José María Pereda (1833-1906) que presenta el mundo rural como escenario de buenas virtudes, frente a la corrupción de la vida moderna, como hace Armando Palacio Valdés (1853-1937). Más puro, con más amplitud y fidelidad, refleja la vida Leopoldo Alas, cuya *Regenta* está manufacturada con lentes de cirujano.

Son también parámetros identitarios del Realismo la emisión de la novela por entregas, cuyo maestro inglés es el citado Charles Dickens (1812-1870) creador de *Oliver Twist* o *David Copperfield*, así como un tejido de sentimientos pletórico de densidad psicológica, presente en *Silas Marner*, de George Eliot (Mary Ann Evans, 1819-1880). Estos rasgos los comparte Benito Pérez Galdós (1843-1920) con *Fortunata y Jacinta*, donde refleja su postura ideológica, convirtiéndola, pues, en “novela de tesis”.

1.2. Juan Valera

Más estilizada, elegante e idealizada es la novela que a sus 73 años publica Juan Valera (1824-1905), *Juanita la Larga* (1895) y que 88 años después se presenta al gran público en la pequeña pantalla (fecha de la película: 1983), bajo la dirección de Eugenio Martín.

Si *Pepita Jiménez* (1874) es la primera cumbre en el legado valeriano de su primera época —época de los 70—; *Juanita la Larga* es su segunda cumbre de su segunda época —época de los 90—, último idilio clásico de la literatura española, cuyo aroma desprende la sensualidad de una de las traducciones interlingüísticas (Torralbo, 2003: 209-210) del novelista: “Dafnis y Cloe”. Manejamos la edición de Jaime Vidal Alcocer.

Esta novela que insiste, también, en el tema de los amores de un hombre entrado en años con una moza, la resumimos así: el secretario del Ayuntamiento de Villalegre, el viudo don Paco, se enamora de la joven Juanita la Larga, hija de Juana y un oficial de caballería que viene a Villalegre a comprar caballos. La muchacha, muy guapa, recibe el epíteto de “la larga” por herencia materna y por su esbelta estatura. La reputación de la chica es puesta en entredicho constantemente por las mentes del lugar, entre ellas doña Inés, hija de don Paco, cuya capacidad mediatiza incluso los sermones del cura, el Padre Anselmo, y hasta trata de “redimir” a Juanita llevándola a un convento. El amor, desigual por edad y criticado, triunfará.

2. Pasajes

2.1. Descripción del pueblo andaluz

Abre la novela con una descripción del pueblo andaluz donde acaecen los hechos. Salta a la vista la meticulosa descripción, cuidadosa en adjetivos y esmerada en superlativos, y leemos:

Cierto amigo mío, diputado novel, cuyo nombre no pongo aquí porque no viene al caso, estaba entusiasmadísimo con su distrito y singularmente con el lugar donde tenía su mayor fuerza, lugar que nosotros designaremos con el nombre de Villalegre. Esta rica, aunque pequeña población de Andalucía, estaba muy floreciente entonces, porque sus fértiles viñedos, que aún no había destruido la filoxera, producían exquisitos vinos (Valera, 1988: 5).

Juanita barría y aljofitaba, fregaba los platos, enjalbegaba algunos cuartos y la fachada de la casa, que era la más blanca y la más limpia de la población y hasta agarraba su cantarillo e iba por agua a la milagrosa fuente del ejido, cuyo caño vertía un chorro tan grueso como el brazo de un hombre robusto, siendo tal la abundancia del agua, que con ella se regaban muchísimas huertas y se hacían frondosos, amenos y deleitables los alrededores de Villalegre, contribuyendo no poco a que la villa mereciese ese nombre. El agua además era exquisita por su transparencia y pureza, como filtrada por entre rocas de los cercanos cerros, y tenía muy grato sabor y muy saludables condiciones. La gente del pueblo le atribuía, por último, algunas prodigiosas cualidades, calificándola de muy *vinagrera* y de muy *triguera* (Valera, 1988: 20).

Ambas Juanas no recibían a don Paco en la sala, sino en el patio, donde se gozaba de mucha frescura y olía a los dompedros, que daban su más rico olor por la noche; a la albahaca y a la hierbaluisa, que había en no pocos arriates y macetas, y a los

jazmines y a las rosas de enredadera, que en Andalucía llaman de *pitimini* (Valera, 1988: 49).

El “paraje ameno”, categoría retórico poética cuajada a manos de Teócrito, Virgilio, Horacio, Petronio y empleada por Tiberiano, en la tardía poesía latina, no puede sino ser captado a modo de secuencia visual por la cámara de vídeo. La maestría ornamental y eufemística del lenguaje literario se desvanece, pero de sus cenizas brota un nuevo concepto creativo: la imagen como traducción. Si el lenguaje es sugerente y poderoso, semiosis ilimitada también es la imagen.



2.2. Retazos el llenar el cántaro

En este bello enclave es donde don Paco se fija en Juanita, cuando va a llenar su cántaro a la fuente del Ejido. El texto dice así:

Tenía, sin embargo, notable aptitud y tino para conocer y admirar la belleza femenina, y hacía ya meses que, casi sin reparar en ello y muy involuntariamente, cuando estaba de tertulia con el escribano y el boticario y con otros señores, en lo poyos que había junto a la fuente, sus ojos se fijaban con amorosa deleitación en Juanita la Larga, que aún solía venir a llenar su cántaro y a estar allí de charla con las otras muchachas mientras que le llegaba su turno (Valera, 1988: 24).

El producto filmado es el siguiente:



Parece que el escritor ha generado su novela a partir de la película. El reflejo de los rasgos femeninos es más integral en la pantalla que en el papel, su belleza más directamente percibida y la panorámica narrada se capta mejor. El alcance pragmático de la imagen es infinito.

2.3. Descripción perdida

El desarrollo impositivo en la adaptación desdeña, sin embargo, sendas descripciones que tiñen de oro la pluma de Juan Valera. Por ejemplo ésta:

Las flores abundaban en Villalegre, gracias a la fuente del ejido, cuyas milagrosas propiedades ya hemos elogiado, y gracias también a otros caudalosos veneros, que brotan entre rocas al pie de la inmediata sierra, y a varias norias y a no pocos pozos de agua dulce, con los cuales se riegan huertos, macetas y arriates (Valera, 1988: 60).

2.4. Sermón del Padre Anselmo

Potencial maestría e insólito poder de fidelidad presenta la película en la adaptación del sermón del Padre Anselmo ante la entrada al templo de las Juanas, luciendo la hija un vestido de seda, regalo de don Paco, sin el conocimiento, consentimiento ni beneplácito de su hija doña Inés. El texto predica lo siguiente:

[Doña Inés] había ya prevenido al padre Anselmo, y le tenía muy sobreexcitado contra Juanita y contra su madre [...]. Doña Inés, además, le tenía sorbido los sesos [...]. Influido por estas ideas había preparado el sermón que predicó aquel día y que versaba, con aplicación a las circunstancias, sobre el mismo tema que él gustaba tratar siempre: sobre la corrupción de nuestro siglo y sobre sus síntomas ominosos, que son alternativamente efectos y causas. Porque la falta de religión hace que se hunda la moralidad, como edificio cuyos cimientos se socavan, mientras que el excesivo regalo y el esmerado atildamiento del cuerpo apartan a las almas de toda seria meditación y las distraen de los bienes eternos, moviéndolas diabólicamente hacia lo temporal y lo caduco y abrasándolas en el infernal apetito de poseerlo y de gozarlo. De aquí la ambición, la codicia, la lascivia, red que Satanás nos tiende, cebo con que nos atrae y anzuelo con que nos pesca y nos lleva consigo para devorarnos. [...] Tal vez [...] las personas honradas y pacíficas andarán ahora muy confiadas imaginando que ya acabó la era de las revoluciones, porque la Iglesia es pobre y no tiene bienes que le quiten; pero, ¡ay, cuán lastimosamente se equivocan! A la falta de bienes de la Iglesia se pondrán o se ponen ya en lo alto de la cucaña los bienes de los particulares ricos. [...] Entonces habló el padre del socialismo, refutándole y procurando demostrar que cada una de sus utopías es sueño y delirio insano. Según él, siempre habrá pobres y ricos [...]. Aquí declamó mucho el padre contra el feroz empeño que muestran hoy tantas personas por salir de su clase y elevarse sin mérito suficiente: el tendero, sólo porque se enriquece, pretende ser marqués; el usurero, duque; el sargento, general, sin ir a la guerra, y las mozuelas desvergonzadas, damas y grandes señoras. [...] Al cuerpecito de una niña presumida y muy ataviada le llamó colmena de Lucifer cuya miel endulza el venero y donde salen las abejas y los zánganos de punzantes agujijones, o sea, un maldito enjambre de vicios, pecados y sandeces (Valera, 1988: 67-70).

La película lo desarrolla así:



En lo que atañe a la capacidad expresiva del cine, aquí se ven desbordados todos los pronósticos e incluso nuestra expectativa. Es una plasmación de la Iglesia —tomando la parte por el todo—, reflejo sinecdótico

de finales del siglo XIX, en el siglo XX, tal vez exagerada, pero, quizá necesaria para que el público sim-patice y em-patice con el dinamismo narratológico.

2.5. Omisión de la voz narratológica

La profundidad y el ahondamiento reflexivo de una novela realista como la que nos ocupa no puede ser dictaminado en una película, a menos que se hagan digresiones y monólogos interiores que brotarían de la conciencia de un personaje y deberían ser puestos en boca de alguno de los actores, creando, pues, el alter ego, lo cual podría resultar aburrido y cansino para la audiencia. Ilustración de esto resulta ser este pasaje presente en el libro, ausente —por motivos aceptables— en la película.

Todos o casi todos los hombres tienen sed, tienen necesidad de venerar y de adorar algo. El espiritual, el sabio, el discreto comprenden con facilidad y adoran a una entidad metafísica: a Dios, a la virtud o a la ciencia. Pero el rudo, el que apenas sabe sino confusamente lo que es ciencia, lo que es virtud y lo que es Dios, consagra sin reflexionar ese afecto en él instintivo a un ídolo visible, corpóreo, de bulto (Valera, 1988: 99).

Lo mismo ocurre con las intromisiones de la voz narratológica, del ego del escritor:

Ruego al lector que me dé entero crédito y que no imagine que son ponderaciones andaluzas, o que mis simpatías hacia Juanita me ciegan. Lo que digo es la verdad exacta, pura y no exagerada. Yo he estado en Villalegre; he visto algunos trajes hechos por Juanita, y me he quedado estupefacto. Y cuenta que yo tengo buen gusto. Todo el mundo lo sabe (Valera, 1988:104).

Las introspecciones autoriales coadyuvan a la univocidad novelada, y, sin embargo, disgregarían la univocidad cinematografiada.

2.6. Ejemplo de otro *locus amoenus*

No ocurre lo mismo en otras descripciones típicas del realismo, cuya evocación paradisíaca se pondera positiva y justamente en el cine. Veamos este texto que fotografía el sendero por el que huye y vaga en una ocasión don Paco, debido de sus cuitas de amor, al no conseguir a su amada:

Pronto recorrió algunas sendas de las que dividen las huertas que hay en torno a la villa. La primavera, con todas sus galas, mostraba allí entonces su hermosura y sus atractivos. En el borde de las acequias, por donde corría con grato murmullo al lado de la senda el agua fresca y clara, había violetas y mil silvestres y tempranas flores que daban olor delicioso. Los manzanos y otros frutales lo esmaltaban todo de alegre y brillante verdura. Los pajarillos cantaban; el sol naciente doraba ya con vivo resplandor los más altos picos de los montes y un ligero vientecillo doblegaba la hierba y agitaba con leve susurro el alto follaje (Valera, 1988: 136).

El extracto seleccionado tiene los seis ingredientes “patentados” de un *locus amoenus*, que ya recomienda Libanio (1903-1927: 517 y 200): (1) fuentes, (2) huertos, (3) jardines, (4) aires suaves, (5) flores y (6) el canto de los pájaros. Y el arte del experto en ciencias de la comunicación no puede sino magnificar igualando, mantener mejorando, estos elementos. No puede ser más fiel, ni más profesional. Este lugar encantador, después, es tergiversado por una agreste descripción, tras la cual se describe, en esta huida al monte, cómo don Paco

encuentra un hogar en el que le dan aposento y comida para cenar. El texto dice así:

De pronto oyó mugidos, y al resplandor fugaz de los relámpagos creyó entrever un gran tinglado o cobertizo debajo del cual se movían bultos mugidores que eran sin duda toros bravos, cabestros, becerros y vacas. [...] El boyero, que era piadoso, movido a compasión por la lamentable voz de don Paco, salió de debajo del cobertizo, vino a él, le tomó la mano y le sirvió de guía [...] había dos pastores viejos ya y un chiquillo [...] Apartada de él, sobre un poco de rescoldo y en unas trébedes se parecía una olla, exhalando a través de la rota y agujereada tapadera espesos y olorosos vapores, con no sé qué de restaurante, lo cual produjo en las narices de don Paco sensación muy grata, porque con tanto andar se le había bajado a los pies el almuerzo. Era lo que había en la olla un guiso de habas gordas y tiernas, con lonjas de tocino y cornetillas picantes que habían de hacerle succulento y sabroso. [...] Le ofrecieron también su rústica cena (Valera, 1988: 142).



Verificamos en esta selección la aceleración necesaria que supone el desarrollo expositivo en la película, respecto a la novela, y de nuevo, nos recreamos y regodeamos en el buen reflejo del arte visual en el arte escrito.

2.7. Declaración de Juanita a don Paco: sobre metamorfosis y otras pérdidas

Transformada por el sesgo profesional del director de la película aparece la declaración de amor de Juanita a don Paco. La obra escrita:

Llegó Juanita a la casa, llamó a la puerta y salió a abrirle la mujer del alguacil. Juanita le dijo: ¿está don Paco en casa? ¿Está levantado y solo? Necesito verle y hablarle sin tardanza [...] Sin aguardar más contestación ni más permiso, Juanita apartó a un lado a su interlocutora, echó a correr, subió las escaleras, dejó el manto en un banco de la antesalita y entró destocada en la sala donde estaba don Paco [...] Don Paco se mostró muy fino, pero disimuló su alegría y procuró poner el rostro lo más grave y severo que pudo [...] Soy leal. Confieso mi culpa y me arrepiento de ella. Es cierto; provoqué a don Andrés sin reflexionar lo que hacía. [...] Me besó por sorpresa, pero le rechacé con furia. Te lo juro; créeme; te lo juro por la salvación de mi alma; no le rechacé porque tú entraste, y más duramente le hubiera rechazado yo si tú no entras. Vengo a decírtelo para que me perdones, porque te amo. Quiero que lo sepas; estoy arrepentida de haberte despedido, y me muero por ti y no puedo vivir sin ti [...] No quiero desvanecer tu esperanza, sino realizarla. Yo quiero darte la felicidad, si juzgas felicidad el que yo sea tuya [...] Cantaría la copla que dice [refiriéndose a don Andrés, el cacique de la Villa, su otro pretendiente] (Valera, 1988: 157).



En la página siguiente escuchamos esta canción: “más vale un jaleo proble / y unos pimientos asaos / que no tener un usía / esaborío a su lao” (Valera, 1988: 158). Canción, que se remonta a la *Crónica de Juan II (San Isidro Labrador de Madrid)* y que también se encuentra en el drama lírico barroco de Lope de Vega, *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, cuando Casilda rechaza al Comendador y prefiere a su Peribañez: “ Más quiero yo a Peribañez / con su capa la pardilla / que no a vos, comendador, / con la vuestra guarnecida”.

Y, posteriormente, la retoma Sor Luisa Magdalena de Jesús en estos términos: “Más quiero yo a Jesucristo / con tormentos y fatigas, / que no a vos, Mundo engañoso, / con vuestras pompas altivas”.

Literatura, intertextualidad, influjo, palimpsestos, etc. más no nos podemos ahora detenernos en esta rica cantera.

Otra vez corroboramos la transformación retroalimentada por el texto fuente y original a la vez de la secuencia. Consideramos estos cambios amplificadores y metamórficos del hilo argumental y, quizá, catalizadores de la atención del receptor.

Podría confrontarse la atenuación del factor costumbrista en la película, pues no sólo la canción final de la declaración se disipa en el traslado audiovisual, sino también se pierden numerosos refranes y dichos coloquiales que adoban la novela entera, tales como: “cabeza loca no quiere toca” (Valera, 1988: 23), “no es tan fiero el león como lo pintan” (44), “cada mochuelo a su olivo (58), “de tal palo tal astilla” (70), “la cabra tira al monte” (70), “aunque la mona se vista de seda, mona se queda” (72), “si no eres casta sé cauta” (79), “tú sabes más que Lepe” (90), “irnos con la música a otra parte” (91), “sabe más que Cardona” (104), “quien calla otorga” (113), “que aún tienen sal las manos de su dueño” (122), “quien bien te quiere te hará llorar” (171). Y más de un centenar que hemos contabilizado y que dejamos para otra ocasión.

Finalmente abordamos el capítulo treinta y seis del libro y disfrutamos de una descripción minuciosa y simétrica, incluso hoy, de la Semana Santa de Villalegre, renombre de un pueblo de Córdoba donde pasó parte de su infancia el escritor:

El tiempo aquel era el menos a propósito para que en Villalegre fijase el vulgo su atención en lance alguno, por extraordinario que fuese, de la vida real y contemporáneo. La atención general estaba embelesada y suspensa por la pasmosa representación simbólico-dramática y que iba a verificarse durante cuatro días consecutivos, teniendo por teatro todo el lugar, con templos, plazas y calles, y teniendo por actores a la mitad o quizá a más de la mitad de los hombres, y por

espectadores a la otra mitad de ellos, a todas las mujeres y niños y a no pocos forasteros. Las procesiones de la Semana Santa empiezan el miércoles y terminan el sábado [...] Todos los momentos del alto misterio de la redención se figuran por medio de imágenes que se llevan en andas y cuyos movimientos silenciosos y solemnes va explicando un predicador desde un púlpito erigido en medio de la plaza y que la muchedumbre rodea [...] Los personajes del Antiguo Testamento discurren en la procesión silenciosos y solemnes, como si la Historia Sagrada tomase cuerpo y apareciese ante nuestros ojos en visión ideal [...] Para prevenir y llamar la atención [...] otros dos o tres nazarenos hacen resonar las trompetas con melancólico y propagado acento. Así, pongo por caso, cuando los evangelistas van escribiendo en unas tablillas lo que pasa y unos judíos tunantes vienen por detrás haciendo muchas muecas y contorsiones y les roban los estilos (Valera, 1988: 166-170).

Bien, pues, sobre esto nada aparece en la película. Se ha perdido el realismo por omisión y se ha desvanecido el retrato documental e histórico.

Una vez confesado el amor y aceptado recíprocamente, (capítulo treinta y cuatro) los once siguientes capítulos suponen la reorganización, el reordenamiento y la reconciliación —el desenlace— de la ruptura del orden desde el comienzo que provoca la trama. Y también se refleja en la película velozmente, sin mucho detalle. Clímax de toda esta *vorágine* filmada es la secuencia fotográfica, sin locución alguna, al final de la película, que retrata el epílogo de la novela y que reza así:

Don Paco sigue gozando de la privanza del cacique y gobernando en su nombre cuanto hay que gobernar en la villa. Juanita, casada con él, le adora, le mimó y le ha dado dos hermosísimos pimpollos: una niña que se llama Juanita la Larga, tercera de este nombre y apellido, y que promete valer tanto como su madre, por que ya es muy linda, [...] Juanita no ha embarcecido (Valera, 1988: 218).

Juana la Larga es dichosisima al ver la felicidad de su hija y de su yerno; adora a sus nietecillos, los consiente, los mimó y les ríe todas las gracias, hasta las más pesadas y dolorosas. Para que críen robustos, después que los ha amamantado Juanita, Juana les desteta con chorizos, longaniza y asadura de cerdo. Su actividad culinaria no decae, a pesar de su edad. Sigue haciendo matanza, la carne de membrillo, el arropé y las frutas en sartén (Valera, 1988: 223).

El padre Anselmo está achacosillo y muy viejo, pero alegre y sereno, con la esperanza de su tránsito a mejor vida. Ya no le pesa, antes se regocija, de que Juanita no sea monja, porque la quiere mucho y se le cae la baba cuando la ve tan hermosa y cuando oye su dulce voz y sus discretas razones (Valera, 1988: 223).

3. Conclusiones

“La cultura audiovisual es inculta y, por tanto, no es cultura” afirma el politólogo Sartori (1998: 36). Este aserto lo retoma el periodista Manuel Hidalgo (1998: 62) para afirmar la arremetida de los intelectuales contra el fenómeno televisivo, salvo cuando pueden “controlar a su antojo la relación y desplegar en ella sus innatas apetencias de poder e influencia”. La aseveración con la que abrimos este espacio de conclusiones confirma la alineación binaria posible entre “cinematófobos” y “cinematófilos” que hace Pío Baroja.

La decisión de llevar al cine una obra literaria es acertada, pensamos, por las siete razones que exponemos seguidamente: (1ª) La recreación de una obra escrita supone recrear lo creado, al traducir a película la novela. (2ª) La transposición del material textual a soporte audiovisual necesariamente conlleva una adaptación beneficiosa en el acercamiento a nuevos lectores. (3ª) El

traslado de la obra de arte verbal a la obra cinematográfica tiende un puente y crea vínculos entre su progenitor originario y la nueva audiencia. (4ª) La adaptación fílmica de una novela permite a numerosos “lectores” deleitarse con el argumento, el tema y el desarrollo creado y re-creado, y tal vez, dichos nuevos auditores, de no haber sido por ésta, jamás hubiesen disfrutado de aquélla, configurando, pues, una nueva difusión y recepción en otro contexto comunicativo. (5ª) El cine se erige como recreador del producto entre el emisor primero y el receptor final. (6ª) El producto post-procesado a manos del director cinematográfico, agente mediador, contribuye a la literatura del mundo, a pesar del factor de “mercado” inherente, de la adaptación sociocultural, de las nuevas técnicas adyacentes incorporadas al texto origen, del diferente repertorio procesual y de la cosmovisión e ideología del director. La adaptación cinematográfica es un medio para preservar lo tradicional en nuevos sistemas de acogida, aunque sea en otros moldes comunicativos. (7ª) El *traslatum* o traducción del legado literario al cine, a pesar de correr el riesgo innato en el diferencial de contenido, y sobre todo estilo, detalles y matices, globaliza la literatura y presenta un campo fecundo y una puerta abierta y fructífera.

La novela realista está engendrada con la profundidad de un psicólogo y el detallismo de un orfebre tal como hemos inferido. La cámara cinematográfica no re-compone estos escenarios mediante un correlato fiel y objetivo, según hemos argüido. Con todo, colegimos merece la pena apostar y confiar en la fértil alianza entre literatura y cine.

BIBLIOGRAFÍA

- HIDALGO, Manuel (1998): “Todos contra la tele”, *El Mundo*, 17 mayo, p. 62.
- JAKOBSON, Roman (1959): “On Linguistic Aspects of Translation”, ed. R. A. Brower, *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, pp. 232-239.
- LIBANIO (1903-1927): *Libanii Opera*, ed. Förster, Leipzig, Teubner.
- SARTORI, Giovanni (1998): *Homo videns. La sociedad teledirigida*, trad. de A. Díaz Soler, Madrid, Taurus.
- TORRALBO CABALLERO, Juan de Dios (2003): “La labor traductora de Juan Valera”, *Actas del II Simposio Texto e Interferencias* ed. E. Ortega, Granada, Atrio, pp. 209-217.
- VALERA, Juan (1988): *Juanita la Larga*, ed. J. Vidal, Barcelona, Planeta.

ALEPH, Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, ha recogido en dos tomos y bajo el título Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria, las comunicaciones de su II Congreso Internacional, lo que constituye una prueba tangible de la presencia y continuidad del actual grupo de investigadores en el panorama de la Filología Hispánica internacional. Las contribuciones aquí reunidas, que abarcan desde la literatura medieval hasta la más rigurosamente contemporánea, pasando por diversos estudios teóricos y comparatistas, constituyen una buena muestra de la amplitud de miras de los jóvenes investigadores de la asociación y permiten apreciar las líneas de estudio recientes en el ámbito de la Filología Hispánica.



Asociación
de Jóvenes Investigadores
de la Literatura Hispánica

